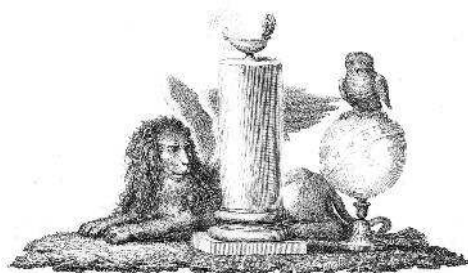


RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

# ATENEIO VENETO

ESTRATTO

anno CC, terza serie, 12/1 (2013)



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

Hans Aurenhammer

L'ARTE MEDIEVALE A VENEZIA:  
RIFLESSIONI VIENNESI INTORNO AL 1900\*

“*Venedig in Wien*”: dal Prater alla Ringstraße

Nell'immaginario collettivo della metropoli di Vienna a cavallo fra Ottocento e Novecento, Venezia era presente in modo contraddittorio. *Venedig in Wien* (*Venezia a Vienna*): questo il nome di un parco dei divertimenti aperto nel 1895 vicino al Prater (fig. 7). Già nel primo anno due milioni di curiosi visitarono l'area resa allettante non solo dalla presenza di trattorie e palcoscenici per spettacoli di musica e danza, ma soprattutto dall'imitazione di una Venezia ideale realizzata su disegni di Oskar Marmorek, che in seguito sarebbe diventato un importante architetto dello Jugendstil. Qui ciascuno poteva ritrovare tutti i motivi tipici di una cartolina di Venezia: vicoli angusti, palazzi gotici, una chiesa romanica, un panorama a 360 gradi che permetteva di vedere l'interno di San Marco e, naturalmente, un sistema di canali artificiali nei quali si poteva procedere su vere gondole manovrate da gondolieri fatti venire espressamente da Venezia<sup>1</sup>. Oggi solo il *Riesenrad*, la grande ruota, costruita qui nel 1897 al posto di una “torre di Murano”, in cui si potevano osservare i soffiatori di vetro al lavoro, ricorda il parco *Venedig in Wien*, che già nel 1901 dovette far posto a nuove spettacolari scenografie<sup>2</sup>. E nelle vicinanze, in

\* Traduzione dal tedesco di Raffaella Paolessi.

<sup>1</sup> Cfr., *Englischer Garten' am Praterstern. Führer durch die Ausstellung 'Venedig in Wien', Mai, Oktober 1896*, Wien, Verlag der Direktion, 1896, ripubblicato in: NORBERT RUBEY, PETER SCHÖNWALD, *Venedig in Wien. Theater- und Vergnügungsstadt der Jahrhundertwende*, Wien, Ueberreuter, 1996, pp. 46-63. Inoltre: GIANDOMENICO ROMANELLI, *Arte di governo e governo dell'arte: Vienna a Venezia nell'Ottocento*, in *Venezia Vienna. Il mito della cultura veneziana nell'Europa asburgica*, Milano, Electa, 1983, pp. 180-184 (vi è citata una critica contemporanea in un giornale triestino che, a dire il vero, parla erroneamente di un insuccesso di *Venedig in Wien*); MARKUS KRISTAN, *Oskar Marmorek. Architekt und Zionist 1863-1909*, Wien/Köln/Weimar, Böhlau, 1996, pp. 186-191; URSULA STORCH, *Venedig in Wien'. Ein früher Themenpark*, in *Zauber der Ferne. Imaginäre Reisen im 19. Jahrhundert*, Wien, Bibliothek der Provinz, 2008, pp. 168-177.

<sup>2</sup> Nel 1901 lo scenario lagunare fu sostituito da una *Internationale Stadt*; seguirono nel 1902 una *Blumenstadt* e nel 1903 una *Elektrische Stadt*.

fondo alla Praterstraße, c'è ancora il *Dogenhof* (fig. 3), costruito dall'architetto Carl Caufal negli anni 1896-1898, che con la ripartizione "a trittico" della facciata e le finestre traforate è una citazione di palazzi gotici veneziani (e cioè non tanto della Ca' d'Oro, sempre ricordata in questo contesto, quanto piuttosto dell'articolazione simmetrica della Ca' Foscari, per esempio), un unicum nella tipologia degli edifici d'abitazione viennesi del tardo ecletticismo<sup>3</sup>. Per una sottile ironia della cultura della memoria, *Venedig in Wien* e il *Dogenhof*, queste evocazioni architettoniche del sogno di Venezia, si trovavano solo a pochi passi dal monumento all'ammiraglio Tegetthoff eretto al Praterstern nel 1886<sup>4</sup>, il monumento alla vittoria austriaca nella battaglia navale di Lissa nel 1866, che avrebbe dovuto far dimenticare la perdita definitiva del Veneto, avvenuta nello stesso anno.

Il passato di Venezia fu invocato però non solo alla periferia di Vienna, nelle quinte effimere di un parco a tema, ma anche nel cuore del centro della rappresentanza ufficiale. Nel 1891, solo quattro anni prima di *Venedig in Wien*, aprì le porte il Kunsthistorisches Museum nella Ringstraße, di fronte alla Hofburg. La famosa collezione di dipinti del Cinquecento veneziano qui esposta fu evocata in modo adeguato nella decorazione sculturale e pittorica del nuovo edificio realizzato da Carl Hasenauer su progetto di Gottfried Semper. Sopra l'ingresso principale, la personificazione di Venezia scolpita da Rudolf von Weyr orna, insieme con allegorie di altri famosi centri artistici, l'arco di una finestra del piano nobile (fig. 1)<sup>5</sup>. Nell'*Apoteosi del me-*

<sup>3</sup> Cfr. ad esempio *Dehio-Handbuch der Kunstdenkmäler Österreichs. Wien. II. bis IX. und XX. Bezirk*, Wien, Berger, 1993, p. 36.

<sup>4</sup> Il monumento, la cui architettura fu progettata da Carl Hasenauer, fu eseguito già nel 1879, ancora destinato per un altro contesto urbanistico, una piazza di fronte della Votivkirche. Cfr. CORNELIA REITER, in *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, a cura di Gerbert Frodl, München/Berlin/London/New York, Prestel, 2002, pp. 522-523 (n. 226).

<sup>5</sup> Per la decorazione scultorea dei due *Hofmuseen* cfr. ALPHONS LHOTSKY, *Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes. Erster Teil. Die Baugeschichte der Museen und der Neuen Burg*, Wien, Berger, 1941, pp. 165-168; WALTER KRAUSE, *Die Plastik der Wiener Ringstraße von der Spätromantik bis zur Wende um 1900*, Wiesbaden, Steiner, 1980, pp. 77-87; GEORG KUGLER, *Die Baugeschichte*, in BEATRIX KRILLER, GEORG KUGLER, *Das Kunsthistorische Museum. Die Architektur und Ausstattung. Idee und Wirklichkeit des Gesamtkunstwerkes*, Wien, Brandstätter, 1991, pp. 57-72. Per il contesto iconografico più generale cfr. soprattutto: *Das Kunsthistorische Museum als Denkmal und Gesamtkunstwerk*, a cura di Gabriele

*cenatismo della Casa d'Asburgo*, l'affresco sul soffitto del salone centrale al pianterreno dipinto nel 1891 da Julius Victor Berger, Tiziano, in quanto ritrattista dell'imperatore Carlo V, occupa naturalmente un ruolo di primo piano<sup>6</sup>, un risultato paragonabile nel senso della propaganda dinastica lo aveva già raggiunto il monumento sepolcrale di Tiziano nella Basilica dei Frari, eretto sotto l'imperatore Ferdinando I e inaugurato sotto Francesco Giuseppe I nel 1852<sup>7</sup>. Tiziano è presente anche nella grande scalinata del museo, nel soffitto di Mihály Munkácsy (sul quale ritorneremo in seguito) e in una delle lunette di Hans Makart (1882-1884) che ritraggono famosi pittori<sup>8</sup>. Il mondo del Cinquecento viene abbandonato solo nelle piccole tele nei pennacchi delle arcate che delimitano lo spazio. Qui, nel 1890-1891, il giovane Gustav Klimt rappresentò *Il Quattrocento veneziano* (fig. 5). Il doge, davanti al leone di San Marco, che, a quanto pare, presenta gli espressivi tratti somatici di Leonardo Loredan, ritratto di profilo, quindi diversamente dal famoso ritratto di Giovanni Bellini, ha un significato che va ben oltre il Primo Rinascimento veneziano, previsto nel programma iconografico del custode del museo Albert Ilg<sup>9</sup> e peraltro rappresentato appena nel museo viennese. A mio avviso, nella figura del doge avvolta in una splendida veste dorata, Klimt vuole rendere palpabile il "carattere" del Medioevo veneziano nel suo insieme. Parimenti, l'allegoria femminile di Klimt, posta di fronte, rappresentante la Chiesa con la tiara papale e una croce romanica, non sta solo per il *Quattrocento romano* prescritto nel testo del programma, ma, in generale, per l'arte cristiana medievale.

Helke, (= Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 89 [1992]); WERNER TELESKO, *Gottfried Semper und die Programmatik des Kunsthistorischen Museums*, in *Gottfried Semper und Wien. Die Wirkung des Architekten auf Wissenschaft, Industrie und Kunst*; a cura di Rainald Franz e Andreas Nierhaus, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 2007, pp. 131-142.

<sup>6</sup> MAKART KRILLER, *Die Innenausstattung*, in KRILLER, KUGLER, *Das Kunsthistorische Museum*, pp. 160-177.

<sup>7</sup> Cfr. ZYGMUNT WAŻBIŃSKI, *Tiziano e la 'tragedia della sepoltura'*, in *Tiziano e Venezia*, Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 255-273; ROMANELLI, *Arte di governo e governo dell'arte*, pp. 152-154.

<sup>8</sup> KRILLER, *Die Innenausstattung*, p. 243. Per Munkácsy si veda la n. 15.

<sup>9</sup> ALBERT ILG, *Zwickelbilder im Stiegenhaus des k.k. Kunsthistorischen Museums zu Wien von Gustav Klimt und Ernst Matsch*, Wien, Schroll, 1893. Cfr. ALICE STROBL, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen 1878-1903*, Salzburg, Verlag Galerie Welz, 1980, pp. 83-84; KRILLER, *Die Innenausstattung*, pp. 230-231; OTMAR RYCHLIK, *Kunsthistorisches Museum*, in *Gustav Klimt im Kunsthistorischen Museum*, a cura di Sabine Haag, Wien, Kunsthistorisches Museum, 2012, p. 40.

È sorprendente che l'arte veneziana, tanto rilevante nelle collezioni e nel programma iconografico del Kunsthistorisches Museum, non rivestisse alcun ruolo nel pensiero di quegli studiosi viennesi che in quegli anni fissarono principi metodici del tutto nuovi per la disciplina accademica della storia dell'arte. Certo, Franz Wickhoff, morto proprio a Venezia nel 1909 e sepolto nel Cimitero di San Michele, progettava un lavoro su Giorgione e la pittura del suo tempo<sup>10</sup>. Su questo argomento, però, pubblicò solamente brevi studi<sup>11</sup>, cosicché l'articolo apparso già nel 1882 sulla ricostruzione del perduto ciclo delle storie della Sala del Maggior Consiglio del palazzo Ducale nel XIV e XV secolo rimase il suo più importante "contributo veneziano"; in conformità con l'insegnamento ricevuto da Theodor von Sickel, egli rientra pienamente nella linea di una critica filologica delle fonti storiche<sup>12</sup>. Di Julius von Schlosser – a parte ovviamente del suo fondamentale saggio sulla bottega veneziana degli Embriachi<sup>13</sup> – conosciamo soltanto due popolari conferenze giovanili sugli inizi di Venezia e sulla Venezia del Settecento apparse nel 1892 su un quotidiano<sup>14</sup>. E Alois Riegl non si espresse mai sulla storia dell'arte veneziana. Dunque, a quanto sembra, la famosa "Scuola viennese di storia dell'arte" non ebbe un ruolo decisivo nella ricerca sulla storia dell'arte veneziana, tema di questo volume.

Ciò dipende sicuramente anche dal suo atteggiamento assolutamente contrario alla norma classica. Ritorniamo ancora una volta nella scalinata del Kunsthistorisches Museum: qui il programma figurativo storico-allegorico culmina nel soffitto affrescato nel 1887-1891 da Munkácsy con *L'apoteosi del Rinascimento*<sup>15</sup>. Accanto a Leonardo, Raf-

<sup>10</sup> Cfr. MAX DVOŘÁK, *Franz Wickhoff*, in ID., *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, München, Piper, 1929, p. 306.

<sup>11</sup> Cfr. FRANZ WICKHOFF, *Giorgiones Bilder zu römischen Heldengedichten*, in *Abhandlungen, Vorträge und Anzeigen*, Berlin 1913, pp. 1-20; ID., *Venezianische Bilder*, ivi, pp. 264-275; ID., *Aus der Werkstatt Bonifazios*, ivi, pp. 286-313.

<sup>12</sup> ID., *Der Saal des grossen Rathes zu Venedig in seinem alten Schmucke*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», 6 (1883), pp. 1-37.

<sup>13</sup> JULIUS VON SCHLOSSER, *Die Werkstatt der Embriachi in Venedig*, «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», 20 (1899), pp. 220-282.

<sup>14</sup> ID., *Die Entstehung Venedigs; Venedig im 18. Jahrhundert*, in ID., *Präludien. Vorträge und Aufsätze*, Berlin 1927, pp. 82-111, 112-159.

<sup>15</sup> Cfr. KRILLER, *Die Innenausstattung*, pp. 247-256.

faello e Michelangelo, figurano come protagonisti anche pittori veneziani, naturalmente ancora una volta Tiziano, mentre insegna a dipingere un nudo femminile, e, alla sua sinistra, in piedi accanto al cavalletto, il Veronese. Alla fin fine l'*Apoteosi* di Munkácsy rappresenta pur sempre il modello storico codificato da Giorgio Vasari, in base al quale il progresso delle arti aveva raggiunto il suo apogeo nel pieno Rinascimento. Proprio contro questo modello di una storia costituita di momenti di massimo splendore e dei rispettivi contrappunti, le fasi di decadenza, si ribellò la Scuola di Vienna, elaborando la concezione di uno sviluppo continuo in cui anche periodi di presunta decadenza assumono una funzione positiva. A questa più ampia prospettiva corrispondono in un certo senso le allegorie di Gustav ed Ernst Klimt e di Franz Matsch rispettivamente, eseguite nei pennacchi sotto l'affresco di Munkácsy nei quali sono rappresentate – relegate significativamente ai margini – diverse epoche della storia dell'arte, dall'arte antica al rocò<sup>16</sup>. E proprio questo atteggiamento critico nei confronti di una visione assolutizzata del Rinascimento fu assunto allora anche da quello storico dell'arte che, unico rappresentante della Scuola di Vienna intorno al 1900, si occupò ampiamente dell'arte veneziana e di cui in seguito si parlerà: Max Dvořák (fig. 2)<sup>17</sup>.

*Max Dvořák e il "significato universale" dell'arte veneziana*

Come è risaputo, nemmeno Dvořák pubblicò nulla sulla storia dell'arte veneziana, ma il ruolo centrale che essa rivestì nel suo pensiero ci è noto attraverso il suo vasto lascito scientifico costituito dai manoscritti inediti di tutte le sue lezioni e conferenze. Al centro dell'interesse di Dvořák si trovavano due periodi di transizione: da una parte l'evoluzione dal Rinascimento (da lui visto non come l'ideale raggiunto, ma solamente come un periodo di transizione) verso il Barocco (e anche verso il Manierismo), dall'altra il Medioevo come trasformazione dell'eredità dell'antico. Secondo Dvořák, e ciò lo distingue da Riegl, la pittura veneziana del Cinquecento ebbe un significato fondamentale per

<sup>16</sup> Ivi, pp. 221-239; RYCHLIK, *Kunsthistorisches Museum*, pp. 23-40.

<sup>17</sup> Non possono essere trascurati naturalmente i contributi veneziani (di poco posteriori) di Leo Planiscig, custode del Kunsthistorisches Museum, e soprattutto quelli di Hans Tietze ed Erica Tietze-Conrat. Sul loro significato nella ricerca sul disegno veneziano cfr. il contributo di Bernard Aikema in questo volume.

il Barocco e quindi per la genesi dell'arte moderna. Ben altrimenti che nel programma iconografico del Kunsthistorisches Museum, il suo eroe non era Tiziano, ma il tanto disprezzato Tintoretto, sul quale preparava una monografia già a partire dal 1900 (cfr. fig. 4) che purtroppo dovette rimanere incompiuta. Nel 1920, pochi mesi prima della sua morte, vede in Tintoretto uno dei protagonisti del Manierismo, l'epoca artistica da Dvořák per la prima volta riabilitata e connotata in modo positivo<sup>18</sup>. Ho già analizzato altrove e in modo compiuto le riflessioni di Dvořák su Tintoretto<sup>19</sup>. Questo saggio, invece, è dedicato al suo contributo alla riscoperta del Medioevo veneziano, quel periodo cioè che Klimt voleva evocare con il doge risplendente d'oro della sua allegoria<sup>20</sup>.

Già la sua prima conferenza dedicata ai problemi pittorici in epoca moderna (*Grundriß einer Geschichte der malerischen Probleme in der Neuzeit*), tenuta nell'autunno 1904 come docente non ancora di ruolo, Dvořák la cominciò con una trattazione dei mosaici di San Marco; e ciò, inaspettatamente, per rispondere alla domanda di "dove e quando" fosse nata la pittura naturalista dell'epoca moderna. La risposta di Dvořák è volta non da ultimo al superamento della preferenza campanilistica concessa dal Vasari alla Toscana e della svalutazione di Venezia<sup>21</sup>. Poi, nel semestre invernale 1907-1908, Dvořák tenne un'intera

<sup>18</sup> MAX DVOŘÁK, *Über Greco und den Manierismus*, in ID., *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, pp. 268-269; ID., *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Akademische Vorlesungen*, München, Piper, 1924, pp. 144-164.

<sup>19</sup> HANS AURENHAMMER, *Dall'Impressionismo al Manierismo espressionistico: Tintoretto nel pensiero della Scuola Viennese di storia dell'arte (Max Dvořák)*, in *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 24-26 novembre 1994)*, a cura di Paola Rossi e Lionello Puppi, Padova, Il Poligrafo, 1996, pp. 47-54; HANS AURENHAMMER, *Max Dvořák, Tintoretto und die Moderne. Kunstgeschichte „vom Standpunkt unserer Kunstentwicklung“ betrachtet*, «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», 49 (1996), pp. 9-39, 289-294; ID., *Inventing 'Mannerist Expressionism'. Max Dvořák and the History of Art as History of the Spirit*, in *The Expressionist Turn in Art History: A Critical Anthology*, a cura di Kimberley Smith, London, Aldershot (in corso di stampa).

<sup>20</sup> Per un inquadramento più generale degli studi di Dvořák sull'arte medievale cfr. ID., *Max Dvořák und die Revision der Mittelalter-Kunstgeschichte*, in *Die Etablierung und Entwicklung des Faches Kunstgeschichte in Deutschland, Polen und Mitteleuropa*, a cura di Wojciech Balus e Joanna Wolanska, Warszawa, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2010, pp. 291-314; HANS AURENHAMMER, *Max Dvořák and the History of Medieval Art*, «Journal of Art Historiography», 2 (2010) [www.gla.ac.uk/media/media\_152487\_en.pdf].

<sup>21</sup> MAX DVOŘÁK, *Grundriß einer Geschichte der malerischen Probleme in der Neuzeit*, semestre invernale 1904/1905, p. 27, la trattazione dei mosaici di San Marco segue a pp. 31-54.



conferenza sulla storia dell'arte veneziana, dedicata principalmente al Medioevo (*Geschichte der venezianischen Kunst*)<sup>22</sup>. Nel semestre estivo 1916 la replicò con il titolo significativo *Il posto dell'arte veneziana nel quadro dello sviluppo artistico europeo (Die Stellung der venezianischen Kunst im Rahmen der europäischen Kunstentwicklung)*<sup>23</sup>. Fra le due risulta interessante soprattutto il primo ciclo di conferenze, più completo. Occorre premettere che a parlarci qui non è ancora il Dvořák oggi conosciuto, colui che in seguito sarebbe divenuto il rappresentante di una storia dell'arte intesa come "storia delle idee" (*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*), con più evidente affinità con l'arte moderna espressionista. Il Dvořák del 1907, invece, è ancora profondamente legato al metodo formalista ed evolucionista dei suoi maestri Wickhoff e Riegl, ai quali seguì come professore dell'Università di Vienna nel 1905 e 1909 rispettivamente. Dvořák considera la storia dell'arte come un continuum in cui ogni epoca rappresenta una tappa necessaria sulla strada che conduce alla meta. Questa meta – e allo stesso tempo il punto di partenza del giudizio retrospettivo sulla storia – è, però, l'arte moderna che allora Dvořák identificava ancora con l'Impressionismo, in cui arrivava a compimento il movimento naturalistico dell'epoca moderna. Solo pochi anni più tardi, nel 1912-1914, questo modello doveva diventare obsoleto dinanzi allo sviluppo travolgente dell'arte moderna e Dvořák si vide costretto a una radicale revisione della sua metodologia.

È interessante che, nel 1907-1908, egli credesse di dover difendere ancora il ruolo dell'arte veneziana che esalta con espressioni entusiaste. Così si oppone alla svalutazione dogmatica dovuta a un'estetica classicistica che guardava solamente a Firenze e a Roma, come sostenuto nel *Cicerone* di Jacob Burckhardt<sup>24</sup>. A danneggiare la fama di Venezia, però, è principalmente il gusto del grande pubblico. Lamenta Dvořák:

<sup>22</sup> ID., *Geschichte der venezianischen Kunst*, Università di Vienna, semestre invernale 1907/1908, manoscritto, custodito in VIENNA, *Archivio dell'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Vienna* (d'ora in poi AIV). Dvořák si era proposto di seguire l'intera storia dell'arte veneziana fino al Settecento, ma arrivò solo fino al Primo Rinascimento con un accenno a Tiziano.

<sup>23</sup> ID., *Die Stellung der venezianischen Kunst im Rahmen der europäischen Kunstentwicklung*, semestre estivo 1916, manoscritto (AIV).

<sup>24</sup> ID., *Geschichte der venezianischen Kunst*, pp. 7-8.



«Sembra che le opere d'arte di Venezia siano qui solo per gli sposini che visitano la Serenissima nella Settimana santa»<sup>25</sup>. Il verdetto degli storici dell'arte è invece «È bello ma non è artistico», come dice lui stesso (anche nel testo originale in italiano)<sup>26</sup>. In altre parole, Dvořák deve difendere Venezia proprio dallo sguardo di quei turisti che rimanevano appagati dallo scenario pittoresco offerto da *Venedig in Wien* di cui si parlava all'inizio. Contro questo superficiale cliché Dvořák fissa, proprio nella linea di Wickhoff e Riegl, una prospettiva storico-universale, sottolineando il “significato universale” (“weltgeschichtliche Bedeutung”)<sup>27</sup> dell'arte veneziana già nel Medioevo. Con Tiziano, poi, essa era diventata *Weltkunst*<sup>28</sup>, un'arte di portata mondiale per eccellenza (laddove *Welt* sta naturalmente per l'arte dell'Europa, corrispondente all'ideologia dell'imperialismo coloniale del Ottocento). Dvořák ne è convinto: l'arte veneziana «è stata [...] fra i fattori determinanti della storia dell'arte universale, ancora oggi la creazione artistica si fonda in gran parte su di essa»<sup>29</sup>. Vedremo che in fondo lo sguardo in prospettiva “storico-universale” di Dvořák su Venezia paradossalmente non si discosta tanto da quello del turista moderno – oppure del visitatore di *Venedig in Wien* al Prater – e perfino lo legittima storicamente.

#### *Palazzi romanici a Venezia e l'eredità tardo-antica*

Ma in che consiste il significato universale dell'arte veneziana? La sua unitarietà e singolarità, secondo Dvořák, garantiscono niente di meno che la continuità storica dall'antichità all'età moderna. Venezia è per lui l'erede di quell'arte tardo-antica la cui riabilitazione fu uno dei grandi meriti della Scuola di Vienna, come mostrano la prefazione lunghissima di Wickhoff all'edizione delle miniature famose della *Genesi di Vienna* (1895)<sup>30</sup> e l'opera di Riegl *Arte industriale tardo-romana*

<sup>25</sup> Ivi, p. 635 («Die Kunstwerke Venedigs scheinen nur für die sposini da zu sein, welche in der Osterwoche die Serenissima besuchen.»).

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Ivi, *Geschichte der venezianischen Kunst*, p. 1.

<sup>28</sup> Ivi, pp. 632, 633.

<sup>29</sup> Ivi, pp. 2-3.

<sup>30</sup> FRANZ WICKHOFF, *Römische Kunst (Die Wiener Genesis)*, Berlin 1912 (riproduce l'introduzione di Wickhoff all'edizione del manoscritto della *Genesi di Vienna*, curata da lui stesso e da Wilhelm Ritter von Hartel nel 1895). Traduzione italiana: FRANZ WICKHOFF, *Arte romana*, Padova, Le tre Venezie, 1947.

(1901)<sup>31</sup>. L'“illusionismo” ottico dell'arte tardo-antica continua a vivere, secondo Dvořák, nell'arte veneziana medievale e si trasmette poi fino all'arte contemporanea che egli considera, con le parole di Riegl, ottica e soggettivistica. Va da sé che l'audace affermazione di una tale continuità nel corso di un millennio talvolta può ottenersi solo a prezzo di costruzioni storiografiche forzate.

Ne costituiscono un primo esempio i palazzi romanici di Venezia che Dvořák con certa prudenza data al XII secolo<sup>32</sup> (dunque non più all'XI, come negli studi di allora<sup>33</sup>, o perfino al IX-X secolo, come, per esempio, in Oskar Mothes<sup>34</sup> o Raffaele Cattaneo<sup>35</sup>). I palazzi rispondono, anticipando il futuro, a un problema di fondo dell'architettura che era di grandissima attualità nell'epoca di Dvořák. L'aspetto esteriore di un edificio deve dipendere o no dalla suddivisione degli spazi interni (come sosteneva intorno ai primi del Novecento ad esempio Hermann Muthesius, appellandosi alla tradizione della *country-house* inglese<sup>36</sup>)? Un prospetto principale ripartito in modo simmetrico, come quello del Fondaco dei Turchi, avvalorata naturalmente – a differenza delle abitazioni romaniche nel resto d'Europa – il primato classicista della facciata. Le consuete spiegazioni sociologiche e funzionali della sua impostazione sorprendentemente “aperta” – la mancanza di una funzione difensiva, la necessità di magazzini per le merci dei commercianti – sono ritenute da Dvořák, formalista a tutto tondo, insufficienti, un “nonsense” insomma<sup>37</sup>. Per lui si tratta esclusivamente della tensione verso l'arte, di una dispendiosa nobilitazione

<sup>31</sup> ALOIS RIEGL, *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*, Wien, Hof- und Staatsdruckerei, 1901. Traduzione italiana: ID., *Arte tardoromana*, Torino, Einaudi, 1959.

<sup>32</sup> DVOŘÁK, *Geschichte der venezianischen Kunst*, pp. 59-78.

<sup>33</sup> Per la fortuna critica cfr. soprattutto la sintesi di JUERGEN SCHULZ, *La critica di fronte al problema dei primi palazzi veneziani*, in *L'architettura gotica veneziana*, a cura di Francesco Valcanover e Wolfgang Wolters, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2000, pp. 93-98.

<sup>34</sup> OSKAR MOTHEs, *Die Baukunst des Mittelalters in Italien von der ersten Entwicklung bis zu ihrer höchsten Blüte*, Jena, Costenoble, 1884, p. 798.

<sup>35</sup> RAFFAELE CATTANEO, *L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa. Ricerche storico-artistiche*, Venezia, Tipografia Emiliana, 1898, p. 254.

<sup>36</sup> Cfr. ad esempio HERMANN MUTHESIUS, *Das englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum*, 3 voll., Berlin, Wasmuth, 1904-1905.

<sup>37</sup> DVOŘÁK, *Geschichte der venezianischen Kunst*, pp. 63-64.

estetica del prospetto esterno dell'edificio che egli riconduce a una tradizione bizantina tardo-antica<sup>38</sup>. A questo proposito egli non adduce esempi concreti, ma aveva certo presenti le ricostruzioni molto ipotetiche di Leon de Beylié in *L'habitation byzantine* (1902)<sup>39</sup>. Nei palazzi veneziani, però, è tardo-antico anche il dissolversi della parete in una sequenza di elementi plastici, di lastre di marmo che riflettono la luce e di zone d'ombra, dissolversi così diverso dalla massiccia compattezza delle contemporanee costruzioni sulla terraferma<sup>40</sup>. È evidente che Dvořák in questo ritmico alternarsi di luce e oscurità riconosce quel "soggettivismo ottico" (*optischer Subjektivismus*) della tarda antichità descritto da Wickhoff e Riegl. Con ciò già i palazzi altomedievali mostrano lo specifico carattere "pittorico" (*malerisch*) dell'arte veneziana, che, attraverso di essi, manifesta l'eredità della tradizione tardo-antica e bizantina.

*I mosaici di San Marco e la trasformazione occidentale dei modelli bizantini*

Nessun monumento del Medioevo veneziano impressionò Dvořák più della Basilica di San Marco e questo vale soprattutto per i mosaici che, come documentano i suoi quaderni di appunti, aveva studiato direttamente sul posto nel 1900-1901<sup>41</sup>. Dvořák parla di San Marco pieno di entusiasmo. La basilica è per lui «un vero e proprio monumento naturale, paragonabile a una rivelazione»<sup>42</sup>, «indimenticabile per chiunque la guardi»<sup>43</sup>, «la chiesa più bella non solo d'Italia, ma del mondo intero»<sup>44</sup>. Alla storia dell'arte del suo tempo rimprovera – e

<sup>38</sup> Ivi, pp. 69-72.

<sup>39</sup> Cfr. LÉON DE BEYLIE, *L'habitation byzantine. Recherches sur l'Architecture civile des Byzantins et son influence en Europe*, Paris-Grenoble, Falque & Perrin, 1902, pp. 154-160 ("Venise et ses palais byzantins"), e *passim*.

<sup>40</sup> Cfr. l'analisi in DVOŘÁK, *Geschichte der venezianischen Kunst*, pp. 75-78, anche ivi, pp. 177, 180.

<sup>41</sup> Cfr. i libri degli appunti custoditi in AIV. La trattazione della basilica di San Marco si trova in DVOŘÁK, *Geschichte der venezianischen Kunst*, pp. 79-180 (per i mosaici cfr. ivi, pp. 107-160).

<sup>42</sup> Ivi, p. 81.

<sup>43</sup> Ivi, pp. 118-119.

<sup>44</sup> ID., *Buchbesprechung. Adolfo Venturi, Storia dell'arte italiana I-III*, «Kunstgeschichtliche Anzeigen», 1905, ripubblicato in ID., *Gesammelte Aufsätze*, p. 325.

non a torto – di aver trascurato questa «galleria quasi inesauribile»<sup>45</sup>, con l'eccezione dello studio di Johan Jakob Tikkanen sulla ricezione del manoscritto della Genesi Cotton<sup>46</sup>. Così Dvořák critica Adolfo Venturi perché, nel secondo volume della *Storia dell'arte italiana*, uscito nel 1902, a parte il Ciclo della Genesi nell'atrio, aveva descritto in modo più particolareggiato solo tre mosaici<sup>47</sup>. Però, come Dvořák dovette constatare nel 1917, lo stesso valeva anche per la *Storia della pittura veneziana* di Laudedeo Testi, apparsa nel frattempo nel 1909<sup>48</sup>.

È indicativo che Dvořák non si occupi affatto di quelle questioni iconografiche trattate nel 1893 dal gesuita e storico dell'arte Stephan Beissel<sup>49</sup>. Anche il tentativo di Venturi di rapportare la tradizione di un contributo di Giovachino de Floris con un programma suppostamente trinitario-escatologico delle tre cupole principali viene demolito senza pietà da Dvořák<sup>50</sup>. Allo storico dell'arte viennese sta a cuore solamente lo sviluppo immanente dei mosaici e il loro posto nel contesto della storia dell'arte medievale. Ciò che di primo acchito sembra rigido formalismo, è in realtà un contributo straordinario in considerazione di una ricerca che allora escludeva dalla storia dell'arte europea occidentale i mosaici in quanto opere bizantine o non si occupava affatto della datazione delle singole rappresentazioni. Così Venturi e Testi<sup>51</sup>, proprio

<sup>45</sup> ID., *Grundriß einer Geschichte der malerischen Probleme in der Neuzeit* 1904/1905, p. 31.

<sup>46</sup> JOHAN JAKOB TIKKANEN, *Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel nebst einer Untersuchung über den Ursprung der mittelalterlichen Genesisdarstellung besonders in der byzantinischen und italienischen Kunst*, Helsingfors 1889. Per l'autore cfr. ultimamente *Towards a science of art history: J. J. Tikkanen and art historical scholarship in Europe*, a cura di Johanna Vakkari, Helsinki, Oy, 2009.

<sup>47</sup> ADOLFO VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, II, *Dall'arte barbarica alla romanica*, Milano 1902, pp. 418-428. DVOŘÁK, *Buchbesprechung*, pp. 6-23, ripubblicato in ID., *Gesammelte Aufsätze*, pp. 315-332. Cfr. anche i commenti critici in ID., *Grundriß einer Geschichte der malerischen Probleme in der Neuzeit* 1904/1905, p. 31.

<sup>48</sup> LAUDEDEO TESTI, *La storia della pittura veneziana*. 1. *Le origini*, Bergamo, Istituto italiano d'Arti Grafiche, 1909, pp. 53-88. Cfr. DVOŘÁK, *Die Stellung der venezianischen Kunst im Rahmen der europäischen Kunstentwicklung* 1916, p. 129.

<sup>49</sup> STEPHAN BEISSEL, *Die mittelalterlichen Mosaiken von S. Marco in Venedig*, «Zeitschrift für christliche Kunst», 8 (1893), coll. 231-271.

<sup>50</sup> VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, II, p. 428. Cfr. DVOŘÁK, *Buchbesprechung*, p. 327.

<sup>51</sup> VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, II, p. 428; TESTI, *La storia della pittura veneziana*, 1, p. 56.

come Carl Neumann e Beissel prima di loro<sup>52</sup>, attribuiscono semplicemente tutti i mosaici al XIII secolo. Dvořák, invece, affermava già nel 1904, in quella che fu la sua prima lezione in assoluto: «Tutti i mosaici a Venezia possono dividersi facilmente [...] in quattro diversi gruppi stilistici», ordinandoli poi in una sequenza cronologica continua che va dagli anni intorno al 1100 fino al XIII secolo<sup>53</sup>. Quanto fosse importante per Dvořák questa revisione lo mostra la circostanza che egli, nell'agosto del 1908, la presentò nel corso del Congresso internazionale degli studi storici a Berlino nella sezione diretta da Heinrich Wölfflin e dedicata alla storia dell'arte (si conserva il manoscritto della conferenza)<sup>54</sup>.

Il raggruppamento e la datazione dei mosaici naturalmente non furono così "facili" come diede a intendere Dvořák. Egli ben presto dovette rivedere alcune congetture personali. Così inizialmente, a causa dei suoi evidenti riferimenti all'antico, attribuì la decorazione dell'atrio al gruppo databile intorno al 1100 per posticiparla solo in seguito al XIII secolo<sup>55</sup>. (È interessante rilevare che nella lezione del 1916 rinuncia a qualsiasi descrizione dei singoli mosaici<sup>56</sup>). Qui si rivela una certa auto-soppravvalutazione del metodo basato sulla critica stilistica, come già aveva fatto nella sua monografia *Enigma dell'arte dei fratelli van Eyck*, pubblicata nel 1904, quando credette di aver risolto definitivamente la questione della separazione dei contributi di Jan e Hubert van Eyck all'altare di Gand<sup>57</sup>. L'idea di Dvořák di una

<sup>52</sup> CARL NEUMANN, *Die Markuskirche in Venedig. Studien*, «Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen», 1892, p. 21; BEISSEL, *Die mittelalterlichen Mosaiken von S. Marco in Venedig*.

<sup>53</sup> DVOŘÁK, *Grundriß einer Geschichte der malerischen Probleme in der Neuzeit 1904/1905*, pp. 31-54, citazione a p. 33 («Mit Leichtigkeit nun lassen sich sämtliche Mosaiken in Venedig [...] in vier stilistisch verschiedene Gruppen einteilen»).

<sup>54</sup> Cfr. ID., *Die mittelalterlichen Mosaiken der Markuskirche in Venedig*, conferenza, manoscritto (AIV). In relazione con questa lezione si trova probabilmente il voluminoso manoscritto di ID., *Die mittelalterlichen Mosaiken der Markuskirche in Venedig. Abhandlung* (AIV). Esso non fu pubblicato, ma era destinato alla stampa come si evince dalle ripetute apostrofi al lettore.

<sup>55</sup> Cfr. ID., *Grundriß einer Geschichte der malerischen Probleme in der Neuzeit 1904/1905*, p. 27 (la trattazione dei mosaici di San Marco segue a pp. 35-42).

<sup>56</sup> Cfr. ID., *Die Stellung der venezianischen Kunst im Rahmen der europäischen Kunstentwicklung 1916*, pp. 129-147 per la decorazione musiva di San Marco.

<sup>57</sup> ID., *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*, München, Piper, 1925 (edito prima come saggio in «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien» 1904).

decorazione marciana che dalle absidi procedeva verso ovest si è dimostrata per molti aspetti non fondata. Allora la sua audace ricostruzione, senza materiale fotografico adeguato e con le insufficienti conoscenze di storia dell'arte bizantina di quel periodo, alla fine era destinata a fallire. È tuttora valido, però, il risalto da lui dato all'idea di una continuità del corredo musivo di San Marco già nel corso del XII secolo. E continua a essere valida anche la prospettiva storica in cui egli inquadra questa continuità: la trasmissione dell'eredità tardo-antica tramandata nei modelli bizantini e la sua trasformazione in un'arte occidentale peculiare. Dvořák dichiara, non senza pathos, che «la pittura è stata trasferita dal regno dei morti al regno dei vivi»<sup>58</sup>. È tutt'altra cosa che il primo Dvořák, nella descrizione di questa trasformazione, si attenga al rigido modello ripreso da Wickhoff di un progresso graduale di tutta la storia dell'arte europea verso il naturalismo moderno<sup>59</sup> e perciò non può ancora sviluppare propri criteri per l'alterità dell'arte medievale (in ciò era presumibilmente più vicino a Venturi di quanto pensasse).

*Gotico veneziano, "Stimmung" e modernità*

Il carattere "ottico" già riscontrato nei palazzi romanici, Dvořák lo ritrova anche nel Gotico veneziano: nel palazzo Ducale, la cui colorata composizione delle superfici nega le leggi tettoniche<sup>60</sup>; nella facciata della Ca' d'Oro risolta in una superficie traforata (*Gitterwerk*) che converte la costruzione architettonica in una decorazione di valori di chiaro e di scuro<sup>61</sup>; e infine nel pittoresco profilo del coronamento gotico fiammeggiante delle cuspidi di San Marco<sup>62</sup>. Tutta l'arte medievale di Venezia porta avanti dunque il legato del tardo-antico, ma allo stesso tempo anticipa anche "l'arte moderna" che, secondo

<sup>58</sup> Cfr. ID., *Geschichte der venezianischen Kunst*, p. 143.

<sup>59</sup> Cfr. ID., *Die mittelalterlichen Mosaiken der Markuskirche in Venedig*, conferenza 1908, p. 21: «Denselben Fortschritt können wir in San Marco geradezu von Gemälde zu Gemälde beobachten in einer unerschöpflichen Abstufung und Mannigfaltigkeit». («Lo stesso progresso possiamo osservarlo in San Marco quasi di pittura in pittura in gradazione e varietà inesauribili»).

<sup>60</sup> ID., *Geschichte der venezianischen Kunst*, pp. 213-222.

<sup>61</sup> Ivi, p. 235.

<sup>62</sup> Ivi, pp. 175, 252.

Dvořák, si basa su “sensazioni ottiche”<sup>63</sup> e «per diversi aspetti si ricollega con la concezione veneziana dei problemi artistici»<sup>64</sup>.

In questa ampia continuità Dvořák ancora una volta assegna ai mosaici di San Marco una funzione centrale di raccordo e cioè – pensiero esagerato, senz’altro, ma affascinante – attraverso la microstruttura del loro sostrato materiale. Infatti, nelle tessere colorate poste le une accanto alle altre nelle quali è suddiviso il rilievo delle figure, sopravvive ancora lo “stile illusionistico”, che suggerisce appena le forme, della pittura tardo-romana, analizzato da Wickhoff. Proprio questa tecnica “proto-impressionista” però, secondo Dvořák, indusse Tiziano a liberare la macchia coloristica dal vincolo con la definizione lineare degli oggetti. (Come si sa, Lodovico Dolce riferisce che il giovane Tiziano si era formato come allievo presso il mosaicista Sebastiano Zuccato). Tiziano «in tal modo, di un sol colpo, ha arricchito la pittura di un problema che, da ora in poi, dovrà essere annoverato fra i più importanti nella pittura, il problema cui hanno dedicato la vita Velázquez e Rembrandt, Goya e Manet, e che ancora oggi non può considerarsi sviscerato»<sup>65</sup>. Partendo da Tiziano, Dvořák può ricostruire così la genealogia della pittura moderna fino alla sua propria epoca – e può parimenti ripercorrerla in senso inverso fino alla tradizione tardoantica, passando per San Marco.

Moderne, però, non sono solamente tali qualità formali; l’arte veneziana è moderna anche a causa di una reciprocità intensa fra il sentimento del soggetto e l’oggetto della sua percezione che Dvořák indica con un termine che ebbe una valenza fondamentale non solo nella Scuola di Vienna, ma nell’intera cultura viennese intorno al 1900. Stiamo parlando del termine *Stimmung* che Riegl nel 1899, in un saggio, aveva definito il determinante “contenuto dell’arte mo-

<sup>63</sup> Ivi, pp. 251-252.

<sup>64</sup> Ivi, p. 12 («Die moderne Kunst, welche [...] sich in vielfacher Hinsicht mit der venezianischen Auffassung der künstlerischen Probleme berührt».)

<sup>65</sup> Ivi, pp. 604-605 («hat dadurch die Malerei mit einem Schlage um ein Problem bereichert, welches von da an zu den wichtigsten in der Malerei gezählt werden muss, jenes Problem, dem Velazquez und Rembrandt, Goya und Manet ihr Leben gewidmet haben und welches auch heute noch nicht als erschöpft betrachtet werden kann»).



derna»<sup>66</sup>. Secondo Dvořák, ispira *Stimmung* il campanile della cattedrale di Torcello che si erge suggestivo dal paesaggio lagunare e sembra pensato apposta per essere ammirato da lontano (la *Fernsicht* di Riegl)<sup>67</sup>. Ciò risponde alle esigenze di una moderna estetica: «fra le cose che ci interessano maggiormente negli edifici c'è l'effetto della loro sagoma, il loro stagliarsi sull'orizzonte»<sup>68</sup>. L'interno della Basilica dei Frari affascina non per la rigida organizzazione architettonica, ma per la sua luminosità, la sua *Stimmung*<sup>69</sup>. E la disposizione solamente decorativa delle sculture rubate sulla facciata di San Marco non obbedisce a un programma storico-archeologico, ma solo a valori estetici volti a creare un'atmosfera (*Stimmung*)<sup>70</sup>. Il rapporto con il presente è ovvio, quando Dvořák vede nel «carattere museale» di questo complesso un precursore del «culto moderno dei monumenti» (*moderner Denkmalskultus*), cioè di quell'atteggiamento culturale che pochi anni prima Riegl, primo fra tutti, volle veder fondato nel «valore dell'antico» (*Alterswert*) e nel suo effetto diretto sul sentimento (*Stimmungswirkung*)<sup>71</sup>. Per Dvořák Venezia, però, diventa, non solo da un punto di vista estetico, ma anche sociopolitico, uno specchio

<sup>66</sup> ALOIS RIEGL, *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst* (1899), in ID., *Gesammelte Aufsätze*, Wien, Wuv, 1996, pp. 27-37; versione italiana: *La Stimmung come contenuto dell'arte moderna*, in SANDRO SCARROCCHIA, *Alois Riegl: Teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905 con una scelta di saggi critici*, Bologna, CLUEB, 1995, pp. 135-142. Cfr. ultimamente: ANNA-KATHARINA GISBERTZ, *Stimmung-Leib-Sprache. Eine Konfiguration in der Wiener Moderne*, München, Fink, 2011; *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*, a cura di Kerstin Thomas, Berlin/München, Deutscher Kunstverlag, 2010; *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*, a cura di Anna-Katharina Gisbertz, München, Fink, 2011.

<sup>67</sup> DVOŘÁK, *Geschichte der venezianischen Kunst*, pp. 54-55.

<sup>68</sup> Ivi, p. 252 («zu jenen Dingen, die uns an Bauwerken am meisten interessieren, gehört die Silhouettenwirkung, das sich Abheben vom Horizonte»).

<sup>69</sup> Ivi, p. 208.

<sup>70</sup> Ivi, p. 106.

<sup>71</sup> Cfr. ALOIS RIEGL, *Der moderne Denkmalskultus. sein Wesen, seine Entstehung* (1903), in ID., *Gesammelte Aufsätze*, pp. 139-184; ripubblicato anche in: *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege*, a cura di Ernst Bacher, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 1995, pp. 53-98; versione italiana: *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, in SCARROCCHIA, *Alois Riegl: Teoria e prassi*, pp. 173-206. Per le trasformazioni di questi concetti riegliani nel pensiero di Dvořák cfr. SANDRO SCARROCCHIA, *Max Dvořák: conservazione e moderno in Austria (1905-1921)*, Milano, Franco Angeli, 2009; e ultimamente *Max Dvořák, Schriften zur Denkmalpflege*, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 2012 (cfr. *ibid.*: HANS AURENHAMMER, *Max Dvořák: Denkmalpflege als praktische Realisierung der Kunstgeschichte in der Moderne*, pp.

della modernità borghese e imperialista. Questo si fa particolarmente evidente nella lezione del 1916 in cui definisce Venezia «il primo stato coloniale europeo», una “plutocrazia” che, come la contemporanea Gran Bretagna, si reggeva sul commercio internazionale e i possedimenti nell’oltremare<sup>72</sup>.

Perché, chiedeva Dvořák nel 1907, i palazzi di Venezia esercitano un tale “potere” sulla “fantasia” dell’osservatore moderno? Per chiarirlo, mostrò l’incisione di un artista contemporaneo, James McNeil Whistler, probabilmente *The Palaces* del 1880 (fig. 6), che rappresenta in modo speculare i palazzi Sagredo e Pesaro a Santa Sofia e stempera completamente la loro struttura architettonica in valori “pittorici”<sup>73</sup>. Questo sguardo su Venezia da una prospettiva moderna non è però anacronistico, poiché – questa la conclusione di Dvořák – fra noi moderni e l’arte veneziana esiste un’«affinità elettiva della volontà artistica» (*Wahlverwandschaft des künstlerischen Wollens*)<sup>74</sup>: Whistler è condizionato da quello stesso atteggiamento ottico che è già presente nell’arte veneziana del Medioevo. Ricordiamo: nelle sue lezioni universitarie del 1907-1908 Dvořák volle difendere l’entusiasmo del grande pubblico nei confronti dell’arte veneziana contro il disdegno degli intenditori, esaltando il significato storico universale dell’arte veneziana. A questo punto si chiude il cerchio della sua argomentazione. Infatti, non solo per mezzo delle opere grafiche di Whistler, ma anche nei cliché romantici degli “sposini” in viaggio di nozze, e, sì, perfino nello spettacolo di cartapesta della “piccola Venezia” del Prater, è evocata alla fin fine quella *Stimmung* pittoresca nella quale Dvořák riconosce l’essenza costante del *Kunstwollen* veneziano. Così, nell’interpretazione di Dvořák dell’arte medievale a Venezia, una sensibilità profondamente influenzata dall’esperienza moderna di questa città si unisce in modo peculiare con una prospettiva panoramica

14-16, e soprattutto SANDRO SCARROCCIA, *Denkmalpflege und Moderne. Die Lehre Max Dvořáks*, pp. 23-212).

<sup>72</sup> Cfr. DVOŘÁK, *Geschichte der venezianischen Kunst*, pp. 1, 53, 59.

<sup>73</sup> Ivi, p. 223. Dvořák parla erroneamente di “disegni” di Whistler. Cfr. MARGARET F. MACDONALD, *Palaces in the Night. Whistler in Venice*, Aldershot, Lund Humphries, 2001, pp. 68-69 (K. 187).

<sup>74</sup> DVOŘÁK, *Geschichte der venezianischen Kunst*, p. 252.

della storia dell'arte universale. E questo concetto può essere esemplificato infine ancora una volta con le sue parole a proposito della facciata di San Marco (che si potrebbe bene illustrare con un'altra opera di Whistler, *Nocturne: Blue and gold. St. Mark's Venice* del 1880<sup>75</sup>): «Con un sole abbagliante o al crepuscolo essa appare fiabesca, ma la magia deriva da presupposti stilistici che si conservano a Venezia dal periodo tardo-antico e hanno pervaso a poco a poco tutta l'arte, costituendo oggi la fonte primaria del nostro sentire artistico»<sup>76</sup>.

*Riflessi: gli studi veneziani di Karl Maria Swoboda e di Otto Demus*

Vorrei aggiungere a queste osservazioni ancora qualche parola a proposito della fortuna critica di Dvořák e della sua rivalutazione dell'arte medievale veneziana. Sorprende molto la vicinanza delle sue analisi con il pensiero di Sergio Bettini che parte anch'esso dalla nozione di un *Kunstwollen* veneziano profondamente legato alla tradizione tardoantica, un «destino "coloristico" di Venezia», una «sua fedeltà tardo romana e paleocristiana»<sup>77</sup>. Bettini non poteva però conoscere i manoscritti inediti di Dvořák<sup>78</sup>. Ci troviamo di fronte a un fenomeno parallelo da ricondursi a una fonte comune, ovviamente le ricerche di Wickhoff e di Riegl che furono importantissimi per Bettini.

Le riflessioni di Dvořák furono invece recepiti, seppure con inten-

<sup>75</sup> National Gallery of Wales. Cfr. MACDONALD, *Palaces in the Night*, p. 33, fig. 35.

<sup>76</sup> DVOŘÁK, *Geschichte der venezianischen Kunst*, pp. 252-253 («In grellem Sonnenschein oder in der Abenddämmerung erscheint sie ganz märchenhaft, aber das Zauberhafte beruht auf stilistischen Voraussetzungen, die sich in Venedig aus der späten Antike erhalten und nach und nach die ganze Kunst durchdrungen haben, heute aber die Hauptquelle unseres künstlerischen Empfindens bilden»).

<sup>77</sup> SERGIO BETTINI, *Mosaici antichi di San Marco a Venezia*, Bergamo 1944, p. 11. Cfr. in generale: *L'opera di Sergio Bettini*, a cura di Michela Agazzi e Chiara Romanelli, Venezia, Marsilio, 2011; SERGIO BETTINI, *L'inquietta navigazione della critica d'arte. Scritti inediti 1936-1977*, a cura di Michela Agazzi e Chiara Romanelli, Venezia, Marsilio; e naturalmente i contributi di Michela Agazzi e Chiara Romanelli pubblicati in questo volume.

<sup>78</sup> Un altro storico dell'arte italiano, Antonio Morassi, era stato allievo di Dvořák a Vienna, come dimostrano i suoi appunti conservati sulle lezioni del maestro. Cfr. WLADIMIRO DORIGO, *Ascoltando Max Dvořák all'inizio della Geistesgeschichte*, in *Antonio Morassi alla scuola di Max Dvořák. Per i settant'anni di Terisio Pignatti*, Roma, Viella, 1992, pp. 9-13; cfr. anche SERGIO VIANI, *Lezioni viennesi di Max Dvořák negli appunti di Antonio Morassi*, «Venezia Arti», 2 (1988), pp. 111-114. È ovvio, tuttavia, che Morassi non aveva più ascoltato la lezione su Venezia tenuta da Dvořák nel 1916.

sità diversa, da due storici dell'arte viennesi: Karl Maria Swoboda e Otto Demus. Il noto studio di Swoboda *Palazzi romani e romanici* del 1918<sup>79</sup> cerca di definire in modo concreto la derivazione postulata da Dvořák di edifici quali il Fondaco dei Turchi da modelli tardo-antichi o bizantini. La tesi di Swoboda, che nei palazzi romanici veneziani si sia conservato quasi inalterato il tipo tardo-romano della «villa a portico centrale con risalti laterali» (*Portikusvilla mit Eckrisaliten*), di recente ha dato origine a un acceso dibattito<sup>80</sup>. Qui il rapporto è evidente: Swoboda era assistente di Dvořák e nella prefazione del suo libro definisce le sue lezioni un'esperienza determinante<sup>81</sup> (nato nel 1889, egli, però, può aver ascoltato solamente la seconda lezione su Venezia, quella del 1916). La concezione di Swoboda di un'ininterrotta continuità della tradizione tardo-antica a Venezia è chiaramente influenzata dall'insegnamento del suo maestro.

Le riflessioni dvořákiane sull'arte veneziana del Medioevo erano tuttavia anche note, anche se solo in modo parziale e indiretto, a Otto Demus. Questi non aveva conosciuto Dvořák, morto nel 1921, e, d'altra parte, la sua tesi dottorale *I mosaici di San Marco a Venezia* redatta solo come dattiloscritto fu approvata nel 1927 da Josef Strzygowski, accanito rivale di Dvořák e della Scuola di Vienna<sup>82</sup>. Nei rigidi parametri metodici così come nella questione del “terra e sangue” (*Boden und Blut*) e del rapporto fra “bizantino” e “nordico”, Demus dovette piegarsi con tutta evidenza al dettato del suo maestro Strzygowski<sup>83</sup>. Eppure Demus si richiama qui proprio a Dvořák, poiché questi era stato “uno dei primi” a sottolineare la continuità della

<sup>79</sup> KARL MARIA SWOBODA, *Römische und romanische Paläste. Eine architekturgeschichtliche Untersuchung*, Wien 1918 (terza edizione ampliata e riveduta: Wien/Köln/Graz, Böhlman, 1969), soprattutto le pp. 185-199.

<sup>80</sup> Cfr. soprattutto JURGEN SCHULZ, *The New Palaces of Medieval Venice*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2004; DEBORAH HOWARD, *Venice & the East. The impact of the Islamic world on Venetian architecture 1100-1500*, New Haven, Yale University Press, 2000, pp. 134-140; WLADIMIRO DORIGO, *Venezia romanica. La formazione della città medioevale fino all'età gotica*, 1, Verona, Cierre, 2003, pp. 298 ss.

<sup>81</sup> SWOBODA, *Römische und romanische Paläste*, p. 3.

<sup>82</sup> OTTO DEMUS, *Die Mosaiken von San Marco in Venedig (1100-1300)*, tesi di dottorato, dattiloscritto, Vienna 1927.

<sup>83</sup> Cfr. ivi soprattutto il capitolo VII: «Entwicklung (Boden – Macht – Bewegung)».

decorazione di San Marco nell'arco di tutto il XII secolo<sup>84</sup> (cosa che Demus sapeva solo da allusioni presenti nella recensione di Venturi del 1904<sup>85</sup> e da riflessi in lavori di allievi di Dvořák come Paul Buberl<sup>86</sup>). Nella sua monografia su San Marco apparsa nel 1935, Demus ha cancellato ogni reminiscenza di Strzygowski. Ora fa riferimento anche al manoscritto trasmessogli da Swoboda di una conferenza di Dvořák sui mosaici<sup>87</sup>. Demus tornò a consultarlo ancora una volta negli anni settanta del secolo scorso, quando preparava l'opera monumentale su *The Mosaics of San Marco*<sup>88</sup>.

Demus è senza dubbio lo storico dell'arte viennese che ha maggiormente contribuito allo studio concreto della storia dell'arte medievale veneziana. Spero, però, di aver fatto comprendere con questo contributo come le lezioni di Max Dvořák siano – anche nelle loro forzature ermeneutiche – un affascinante esempio di come negli anni intorno al 1900 l'applicazione del modello critico della Scuola di Vienna poté condurre a una rivalutazione sostanziale dell'arte veneziana del Medioevo.

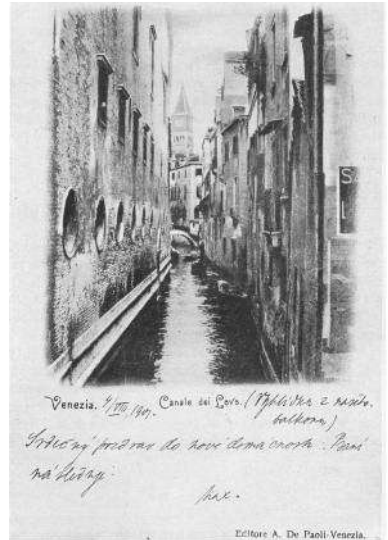
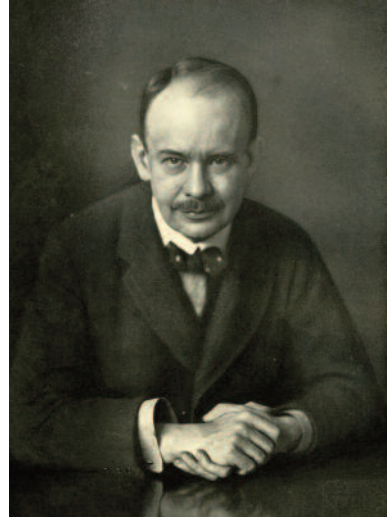
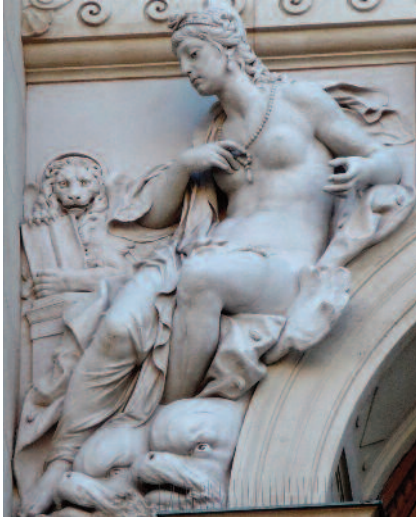
<sup>84</sup> Ivi, p. 108.

<sup>85</sup> DVOŘÁK, *Buchbesprechung*, p. 17.

<sup>86</sup> Cfr. PAUL BUBERL, *Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnberg in Salzburg und ihre Beziehungen zur Salzburger Buchmalerei und zur byzantinischen Kunst*, «Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K.K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale», 3 (1909), pp. 26-98, soprattutto 70 ss.

<sup>87</sup> Cfr. OTTO DEMUS, *Die Mosaiken von San Marco in Venedig 1100-1300*, Baden bei Wien 1935, p. 12, cfr. anche pp. 62, 76, e più tardi anche ID., *The Church of San Marco in Venice. History, Architecture, Sculpture*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1960, p. 84 n. 107.

<sup>88</sup> Cfr. nota manoscritta sulla copertina di DVOŘÁK, *Die mittelalterlichen Mosaiken der Markuskirche in Venedig. Abhandlung* (AIV).



1. Rudolf von Weyr, *Allegoria di Venezia*, Vienna, Kunsthistorisches Museum

2. Max Dvořák (1874-1921)

3. Carl Caufal, Dogenhof, Vienna, Praterstraße, 1896–1898

4. Cartolina postale spedita da Max Dvořák da Venezia (1901)





5. Gustav Klimt,  
*Quattrocento romano  
e Quattrocento veneziano*,  
1890/1891, Vienna,  
Kunsthistorisches  
Museum



6. James McNeill  
Whistler, *The Palaces*,  
acquaforte, 1880



7. Venedig in Wien,  
portale d'ingresso,  
Vienna, Prater, 1895