

RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

ATENEIO VENETO

ESTRATTO

anno CCIII, terza serie, 15/II (2016)



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

Martina Frank

VENEZIA-VIENNA E RITORNO. ATTORNO ALLE RESTITUZIONI
DI DIPINTI DOPO LA PRIMA GUERRA MONDIALE

Per molti storici dell'arte e conservatori austriaci gli anni della Prima guerra mondiale e l'immediato dopoguerra costituiscono una sorta di parentesi durante la quale la disciplina è spesso letta attraverso la politica e non di rado opera al servizio della propaganda. Gli storici dell'arte condivisero in quegli anni la sorte di molti intellettuali sospendendo temporaneamente come questi ultimi la propria vocazione cosmopolita, attenuando il proprio atteggiamento critico, se non decisamente avverso, al governo, per giungere a volte sino a una vera e propria integrazione nell'apparato della propaganda. Il *Kriegspressequartier* e la *Literarische Gruppe*, organi ufficiali di propaganda, vantano tra i propri collaboratori numerosi scrittori e artisti, Robert Musil, che in precedenza era stato invece assegnato al gruppo degli storici dell'arte attivi sull'Isonzo, Egon Erwin Kisch, il fondatore del giornalismo moderno, Stefan Zweig, Franz Werfel, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke o Oskar Kokoschka, sono solo alcuni tra i nomi più importanti¹. Anche se molti di essi svilupparono nel corso del conflitto un progressivo e diversificato atteggiamento di distacco da una guerra che si combatteva per un ideale politico spesso non condiviso fin dall'inizio, resta il fatto che questa mobilitazione, direi appunto in forma di parentesi, rappresenta un *unicum*.

Nell'ambito della storia dell'arte e della conservazione l'istituzione del *Kunstschutz* costituisce una sorta di raffinato parallelo o complemento alla propaganda letteraria e ricordarlo almeno sinteticamente è un utile presupposto per inquadrare correttamente i fatti e i protagonisti della fase postbellica. Si attribuisce a Paul Clemen, professore di storia dell'arte dell'università di Bonn e primo direttore del consiglio per la tutela dei monumenti della provincia renana, la fondazione della *Kriegsdenkmalpflege*, la tutela dei monumenti in tempo di guerra. In effetti, in risposta alle rea-

¹ Cfr. la pagina dello Staatsarchiv austriaco allestita in occasione del centenario del conflitto: <http://wk1.staatsarchiv.at/propaganda-kuenstler-und-kpq/einleitung/>.

zioni internazionali e alle accuse di barbarie generate dalla distruzione della biblioteca universitaria di Lovanio nell'agosto 1914 e dal bombardamento della cattedrale di Reims nel settembre dello stesso anno, fu proprio Clemen a promuovere nell'ottobre 1914 la costituzione di quei corpi speciali di storici dell'arte, i cosiddetti *Kunststoffiziere* (ufficiali dell'arte) che da quel momento in poi avrebbero accompagnato le truppe. La *Kunstschutztruppe* dell'Austria-Ungheria è modellata su questo esempio e come esso denuncia una forte componente nazionalistica e l'intenzione di mettere al servizio della politica le istanze di tutela. D'altronde, le mansioni di queste commissioni consistevano non soltanto nella messa in salvo e nella protezione del patrimonio dei territori occupati ma soprattutto nella sua documentazione fotografica e nell'archiviazione e studio delle opere d'arte e d'architettura. Una prassi di indubbio valore scientifico ma non esente da ampi intenti propagandistici e che qualifica la storia dell'arte come uno strumento di conquista simbolica². In effetti, durante il conflitto e immediatamente dopo si registra un impressionante numero di pubblicazioni scientifiche dedicate all'arte e all'architettura dei territori occupati o rivendicati³.

² L'espressione è stata coniata di Maximilian Hartmuth in occasione di un convegno su Josef Strzygowski (Vienna 2011). Per l'interpretazione delle azioni del *Kunstschutz* tedesco nel Belgio e nella Francia settentrionale occupati cfr. MARNIX BEYEN, *Art and Architectural History as Substitutes for Preservation. German Heritage Policy in Belgium during and after the First World War*, in *Living with History 1914-1964*, a cura di Nicholas Bullock e Luc Verpoert, Leuven, Leuven University Press, 2011, pp. 32-43; CHRISTINA KOTT, *Préserver l'art de l'ennemi? Le patrimoine artistique en Belgique et en France occupées 1914-1918*, Bruxelles, Peter Lang, 2006. Per indagini sui fronti orientali e sud-orientali si veda ora: *Apologeten der Vernichtung oder "Kunstschützer"*, atti del convegno di Lipsia (2015) a cura di Robert Born e Beate Störckuhl, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 2017.

³ Per quanto attiene al fronte meridionale basti segnalare gli studi di Hans Tietze condotti quando egli fu a capo del *Kunstschutz* in Friuli. HANS TIETZE, *Die Familienpapiere des Giovanni da Udine*, «Kunstchronik» XXIX (1918), pp. 273-277; ID., *Udine im achtzehnten Jahrhundert I. Architektur und Skulptur*, «Zeitschrift für Bildende Kunst» 53 (1918), N.F. 29, pp. 243-254. Alla stessa categoria appartengono inoltre: LEO PLANISCIIG, *Denkmale der Kunst in den südlichen Kriegsgebieten: Isonzo-Ebene, Istrien, Dalmatien, Südtirol*, Wien, Schroll, 1915, così come i numerosi saggi di Anton Gnirs su monumenti dell'Istria e di Aquileia e gli articoli di Antonio Morassi, giovane laureato di Max Dvořák, sull'arte nel Goriziano. Su Tietze, che rappresenta, anche in virtù del suo operato dopo la guerra, la personalità di spicco, resta fondamentale la ricerca, basata sulla sua tesi di laurea, di FABIOLA BERETTA, *Hans Tietze e la nascita della Kunstschutztruppe nei territori occupati dopo Caporetto*, in «Udine: bollettino della Biblioteca e dei Musei civici e delle Biennali d'arte antica», s. 3, n. 9 (2003/2004), pp. 199-210. Si veda anche: GIUSEPPINA PERUSINI, *L'attività della commissione austro-tedesca per la tutela dei monumenti nel Friuli occupato (1917-1918)*, in *Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra di frontiera: il Friuli Venezia Giulia fra Regno*

Paul Clemen raccoglie le esperienze del *Kunstschutz* tedesco e austriaco in due volumi pubblicati, probabilmente anche in vista dei negoziati di Saint-Germain, nel 1919. I portavoce della posizione della giovane repubblica austriaca sono Max Dvořák, al quale spetta il saggio introduttivo, e Hans Tietze, che riferisce sul *Kunstschutz* in Friuli, ai quali si aggiungono Anton Gnirs per l'Isonzo, Franz von Wieser per il Tirolo, Fortunat Schubert-Soldern per la Galizia e per la questione della requisizione di metalli, e Paul Buberl per la Serbia. Questi contributi, oltre a tracciare un bilancio oscillante tra giustificazione e disincanto, sono fortemente contaminati dalla questione delle requisizioni italiane di opere d'arte a Vienna avviate all'inizio del 1919 e sulle quali si sofferma un postscriptum di Tietze intitolato *Italienischer Kunstschutz in Wien. Ein Satyrspiel als Nachwort*. È soprattutto l'apparato fotografico a giustificare una lettura complessiva della pubblicazione come atto conclusivo di propaganda. Tanto è vero che, le immagini non documentano le azioni di protezione operate dagli austriaci ma mostrano i danni e le distruzioni causati dai bombardamenti italiani, per esempio a Gorizia, Cividale, Latisana, Conegliano o Susegana⁴.

d'Italia e Impero Asburgico (1850-1918), atti del convegno di Udine, a cura di Giuseppina Perusini e Rosella Fabiani, Vicenza, Terra Ferma, 2008, pp. 209-226; EAD., *Schutz und Zerstörung von Kunstwerken im Friaul während des Ersten Weltkriegs*, in *Apologeten der Vernichtung*, pp. 195-214. Per una valutazione positiva dei "prodotti" del *Kunstschutz*: *Le arti a Udine nel Settecento nell'interpretazione di Hans Tietze*, a cura di Francesca Venuto, Udine, Lithostampa, 2010; FRANCESCA VENUTO, *Udine nel Settecento: la scoperta dell'arte barocca negli scritti di due studiosi austriaci*, in *La Festa delle Arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, a cura di Vincenzo Cazzato, Sebastiano Roberto, Mario Bevilacqua, Roma, Gangemi, 2014, II, pp. 612-617.

⁴ *Kunstschutz im Kriege. Berichte über den Zustand der Kunstdenkmäler auf den verschiedenen Kriegsschauplätzen und über die deutschen und österreichischen Maßnahmen zu ihrer Erhaltung, Rettung, Erforschung*, a cura di Paul Clemen, 2 vol., Leipzig, E.A. Seemann, 1919. Per un bilancio delle distruzioni causate anche dagli italiani e le politiche postbelliche italiane di ricostruzione: GIAN PAOLO TRECCANI, *Tracce della Grande Guerra. Architetture e restauri nella ricorrenza del centenario*, «ArcHistoR», I (2014), n. 1, pp. 135-179; ID., *Monumenti e centri storici nella stagione della grande guerra*, Milano, Franco Angeli, 2015. Per considerazioni sul *Kunstschutz* in relazione al bombardamento di Venezia che causò la perdita dell'affresco di Giambattista Tiepolo nella chiesa degli Scalzi mi permetto di indicare: MARTINA FRANK, *Difendere e colpire l'arte in tempi di guerra: voci austriache attorno alla distruzione dell'affresco di Giambattista Tiepolo e Gerolamo Mengozzi Colonna nella chiesa dei Carmelitani scalzi di Venezia*, in *Tiepolo e la Prima Guerra Mondiale: dagli Scalzi alle Gallerie dell'Accademia*, a cura di Giulio Manieri Elia e Chiara Piva, Firenze, Edifir, (in corso di stampa).

Nel febbraio 1919, tre mesi dopo la firma dell'armistizio tra l'Italia e l'Austria siglato a villa Giusti e ben prima dei trattati di Versailles e di Saint Germain, il generale Alberto Segre, capo della commissione per l'armistizio, assistito da Gino Fogolari, Giulio Coggiola e Paolo D'Ancona, requisì a Vienna un gran numero di opere d'arte, codici e materiali d'archivio. Si trattava, oltre ai beni asportati dagli austriaci durante la guerra, di oggetti già parzialmente contemplati dagli accordi siglati dal 1866 al 1868, quando dopo lunghe trattative le rispettive commissioni bilaterali raggiunsero un compromesso che portò, per citare un esempio di alto valore simbolico, alla restituzione della corona di ferro. Nella storia delle restituzioni per causa di successione di stati questi accordi rappresentano un'importante tappa perché in essi per la prima volta si tenne conto delle istanze di provenienza degli oggetti e inchieste e trattative furono condotte da commissioni formate dai rappresentanti dei due stati⁵.

L'articolo XVIII dell'accordo di Vienna del 3 ottobre 1866 obbligava l'Austria a restituire

les archives des territoires cédés contenant les titres de propriété et documents administratifs et de justice civile [...] les documents politiques et historiques de l'ancienne République de Venise [...] les objets d'art et de science spécialement affectés au territoire cédé.

Se l'individuazione dei materiali storici e amministrativi non sembra aver causato insuperabili difficoltà, assai più dibattuta fu quella delle opere d'arte. In effetti, soltanto dopo due anni di trattative si giunse, il 14 luglio 1868, alla firma della relativa convenzione di Firenze⁶. In una lettera ufficiale del 3 settembre 1869 Tommaso Gar espresse piena soddisfazione del governo italiano per le restituzioni di oggetti d'arte e di scienza. Sarà questo uno degli argomenti utilizzati nel 1919 dalla delegazione austriaca durante la preparazione del trattato di Saint Germain⁷.

⁵ ANDREJ JAKUBOVSKI, *State Succession in Cultural Property*, Oxford, Oxford University Press, 2015, pp. 49-53.

⁶ YVES HUGUENIN-BERGENAT, *Kulturgüter bei Staatensukzession: Die internationalen Verträge Österreichs nach dem Zerfall der österreichisch-ungarischen Monarchie im Spiegel des aktuellen Völkerrechtes*, Berlin-New York, De Gruyter, 2010, pp. 111-114.

⁷ Cfr. *Bericht über die Tätigkeit der deutschösterreichischen Friedensdelegation in St. Germain*, II, Wien, Deutschösterreichische Staatsdruckerei, 1919, pp. 155 ss.

In realtà, non tutte le rivendicazioni italiane, e mi limito al contesto veneziano, furono accolte. In un articolo del 1870 Bartolomeo Cecchetti tracciò un profilo delle restituzioni, mettendo in risalto le differenze tra i risultati raggiunti nell'ambito degli archivi e in quello del patrimonio artistico⁸. In effetti, se l'Austria aveva consegnato all'Italia i dipinti asportati dalla Zecca, dalla Libreria e da Palazzo reale al momento dell'abbandono della città nel 1866⁹, la questione dei molti altri dipinti trasportati in diversi momenti a Vienna rimase irrisolta. Il nucleo più importante individuato da Cecchetti riguarda un elenco del 1837 di 690 quadri di cui 135 furono destinati alle gallerie del Belvedere e all'Accademia di belle arti di Vienna. Nella sua rivendicazione Cecchetti difende con veemenza le ragioni dello Stato contro quelle della Chiesa. Ad esempio egli critica a posteriori la decisione del viceré di assegnare alcuni dipinti a chiese rimaste spoglie dopo le secolarizzazioni e auspica che le opere il cui recupero ora si rivendica «risplendano, mercé le cure di zelanti cittadini, nei Musei o nelle Accademie»¹⁰. È risaputo che questa contrapposizione e reciproca diffidenza fu uno dei principali ostacoli durante le operazioni di messa in salvo del patrimonio veneziano durante la prima guerra. Cecchetti parla sommariamente anche di spedizioni a Vienna, effettuate prima del 1822, segnalando tuttavia la mancanza di una relativa documentazione¹¹. Senza successo, l'Italia richiese la restituzione di quel nucleo di dipinti ancora nel 1893.

Bisogna aspettare il 1901 per vedere pubblicato un articolo di Gustav Ludwig che ripercorre, sulla base di un'indagine condotta presso l'Archivio di stato di Venezia, oltre alle vicende del 1838 anche quelle relative a

⁸ BARTOLOMEO CECCHETTI, *Le restituzioni scientifiche ed artistiche fatte dal governo austriaco nell'anno 1868*, Venezia, Reale tipografia di Gio. Cecchini, 1870.

⁹ Cfr. VICTOR CÉRÉSOLE, *La vérité sur les déprédations autrichiennes à Venise*, Padova, Tipografia del Seminario, 1866.

¹⁰ CECCHETTI, *Le restituzioni scientifiche ed artistiche*, p. 17.

¹¹ Ivi, p. 15: «Comunque si voglia riguardare la cosa, il Governo Austriaco fu erede del ricco deposito di oggetti demaniali [...]. Le vicende delle principali pitture, raccolte dai conventi soppressi, sono narrate, pel periodo dal 1797 al 1827, in una relazione manoscritta [...] assai circostanziata, del fu *Conservatore degli oggetti d'arti belle*, Bernardino Corniani d'Algarotti, scrittura interessante, ch'io crederei meritevole della stampa. Dall'esame dei carteggi assai voluminosi, riguardanti la formazione dei depositi di quelle pitture, la cessione di alcune di esse alle Chiese e a varii Istituti di Belle Arti e a Gallerie del Lombardo-Veneto o di Vienna, risulta chiaramente che i Magistrati di Venezia non avevano per quelle copiose e preziosissime collezioni, quell'amore intelligente che sa trovar modo di conservarle al proprio paese».

una prima spedizione di dipinti effettuata nel 1816¹². Si tratta di un gruppo di quattordici opere prelevate dai depositi della Commenda di Malta e dall'accademia, tutte destinate alla galleria imperiale e per le quali Leopoldo Cicognara aveva sperato, invano, di ricevere in cambio alcuni dipinti di scuole assenti nell'istituzione veneziana. Questo nucleo sarà incluso nelle requisizioni del 1919. Ludwig muore a Venezia nel 1906 e le celebrazioni in suo onore sono l'espressione di un'unità del mondo della cultura che con la guerra subirà un arresto se non una inversione¹³.

Le requisizioni italiane dell'inverno 1919 coincidono con un momento delicato della giovane repubblica, che allora si definì ancora austro-tedesca, e che si stava interrogando sulle possibilità della sua *Lebensfähigkeit* (capacità di sopravvivenza). Con la firma dell'armistizio nel novembre 1918 e l'accordo di Berna l'Italia si era impegnata a fornire aiuti alimentari a una Vienna che ormai da anni era alle prese con drastiche riduzioni di derrate e in effetti, a gennaio arrivarono in città le prime tonnellate di grano italiano. La stampa austriaca interpretò le requisizioni di opere d'arte in stretta relazione a questa situazione, sostenendo che Segre avesse minacciato l'arresto dei rifornimenti in caso di rifiuto delle consegne¹⁴. Queste accuse erano probabilmente prive di fondamento ma la drammatica specularità tra carestia e arte è stata recepita anche dalla stampa estera¹⁵ e ha lasciato segni profondi nell'interpretazione, anche recente, della vicenda¹⁶.

¹² GUSTAV LUDWIG, *Documente über die Bildersendungen von Venedig nach Wien in den Jahren 1816 und 1838 aus dem Archivio di Stato zu Venedig*, «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses in Wien», XXIII (1901), n. 2, pp. I-XL. Ludwig, che considera la relazione di Corniani Algarotti assai generica, corregge inoltre il numero di dipinti elencati nel 1837 dai 690 indicati da Cecchetti in 1400, suddivisi in «Quadri da conservarsi», e «Quadri da alienarsi».

¹³ *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Kunst. Aus dem Nachlass Gustav Ludwigs*, a cura di Wilhelm Bode, Georg Gronau, Detlev Freiherr von Hadeln, Berlin, Verlag Bruno Cassirer, 1911. La pubblicazione è stata resa possibile grazie alla collaborazione di ministeri italiani e tedeschi, nonché dai contributi scientifici e finanziari di un'ampia schiera di esponenti del mondo della cultura italiana, tedesca, austriaca e inglese, lo stesso gruppo che aveva finanziato anche il monumento funebre a Ludwig a San Michele disegnato da Michelangelo Guggenheim. Tra essi ricordo ad esempio Aby Warburg, Paul Kristeller, Roberto Cessi, il conte Balbo, Heinrich Thode, Max Dvořák, Franz Wickhoff, Wilhelm Bode, Giuseppe Dalla Santa o Luigi Ferro.

¹⁴ Cfr. i molti articoli usciti tra il 12 e il 16 febbraio sulla «Neue Freie Presse» e la «Reichspost». Un titolo tipico per queste notizie è *Hungerkrieg für Kunstwerke. Ein italienisches Ultimatum an Deutschösterreich*, utilizzato dalla «Neue Freie Presse» del 12 febbraio 1919.

¹⁵ Cfr. gli articoli sul «New York Times» del 13, 14, 16 e 17 febbraio 1919.

¹⁶ EVA FRODL-KRAFT, *Gefährdetes Erbe. Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918-*

Mentre l'Italia si affrettava a organizzare una esposizione degli oggetti requisiti a Vienna, l'Austria era impegnata a preparare la documentazione per affrontare le trattative di pace e le due operazioni non sono prive di sfumature di propaganda postbellica¹⁷. Nel maggio 1919, quasi come momento di rifondazione, l'accademia di Venezia metteva in mostra i dipinti che avevano lasciato la città nel 1816 e nel 1838, affiancati da oggetti asportati dai territori occupati dagli austriaci durante la guerra e soprattutto dai lacerti dell'affresco di Tiepolo provenienti dalla chiesa dei carmelitani scalzi distrutto da un ordigno austriaco nel 1915¹⁸.

Nel frattempo, al di là delle Alpi, furono pubblicati i volumi di Paul Clemen, di cui già si è detto, e il volumetto di Hans Tietze che, in vista del trattato di pace, cercava di dimostrare le ragioni dell'Austria su una parte degli oggetti prelevati da Segre¹⁹. Come è noto i punti di arrivo di questa intera vicenda furono il trattato di Saint Germain e la firma della *Convention spéciale* del 4 maggio 1920 che pose le basi per una normalizzazione dei rapporti italo-austriaci. Il testo di Tietze è accompagnato da

1945 im Prisma der Zeitgeschichte, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 1997, p. 23. Durante la fase preparatoria della mostra sulla pittura italiana del Seicento e del Settecento a Palazzo Pitti Ogetti aveva cercato di coinvolgere Gino Fogolari per l'individuazione dei prestiti da richiedere in Austria. La risposta di Fogolari del 19 agosto 1921 testimonia delle cicatrici lasciate dalle requisizioni del 1919: «Carissimo Ogetti rispondo subito alla tua tanto più che è in massima negativa perché non in Austria non in Ungheria, ma io sono stato solo a Vienna, e mi son fatto subito tal fama di ladro che nessuno mi ha più aperto una sua raccolta». Cfr.: ELENA MIRAGLIO, *Seicento, Settecento, Ottocento e via dicendo: Ogetti e l'arte figurativa italiana*, «Studi di Memofonte», 6 (2011), n. 33, p. 68. Si veda inoltre: LUKAS CLADDERS, *1919 und die Folgen. Europäische Museumsbeziehungen nach dem Ersten Weltkrieg*, in *Mars & Museum. Europäische Museen im Ersten Weltkrieg*, a cura di Christina Kott e Bénédicte Savoy, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 2016, pp. 253-266; CHANTAL GASTINEL-COURAL, *Vienna 1918-1922. Des oeuvres d'art en échange de pain. A propos de l'inventaire estimatif des collections des Habsbourg établi par les conservateurs français*, «Bulletin de la société de l'histoire de l'art français», Année 2011 (2014), pp. 231-279.

¹⁷ Per l'Italia cfr. le indagini di: MARTA NEZZO, *Critica d'arte in guerra. Ogetti 1914-1920*, Crocetta del Montello, Terra Ferma, 2003; EAD., *Accenti nazionalistici negli scritti d'arte su periodico: 1914-1920: una campionatura*, «Temi di critica», 1 (2010), in part. pp. 97-102 per gli articoli di Eva Tea sulla mostra veneziana.

¹⁸ Cfr. le prime pubblicazioni sulle opere recuperate: GINO FOGOLARI, *Opere d'arte che ritornano da Vienna*, «Emporium», XLIX (1919), n. 292, pp. 181-197, e GIULIO COCCIOLA, *Il recupero a Vienna dei cimeli bibliografici italiani*, pp. 198-217 dello stesso numero della rivista. Per il catalogo delle opere: GIUSEPPE FIOCCO, *Catalogo delle opere d'arte tolte a Venezia nel 1808 - 1816 - 1838 restituite dopo la vittoria*, Venezia, Officine Grafiche C. Ferrari, 1919.

¹⁹ HANS TIETZE, *Die Entführung von Wiener Kunstwerken nach Italien, eine Darlegung unseres Rechtsanspruches*, Wien, Anton Schroll, 1919.

una postfazione di Max Dvořák, intitolata *Lettera aperta ai colleghi italiani* (*Offener Brief an die italienischen Fachgenossen*), che è una sorta di condensato di tutte le reciproche asprezze accumulate nonché prova evidente di una posizione patriottica e italoFOBICA. Non stupisce dunque che Dvořák, che ricordo essere stato il direttore della Zentralkommission e dunque responsabile del *Kunstschutz*, nonché professore all'ateneo di Vienna, abbia dedicato proprio nel 1919 un suo corso universitario alle pitture requisite nell'inverno del 1919. Di recente tuttavia le sue parole sono state anche lette alla luce delle sue più generali e accreditate posizioni intellettuali e disciplinari, riconoscendo in esse la dimostrazione ultima di quell'impostazione rieglariana che si identifica, a partire dalla *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, nella supremazia dei valori spirituali su quelli materiali. Nel dibattito sulle requisizioni la conclusione di una siffatta impostazione poteva essere soltanto una, e qui torniamo alle accuse di "arte in cambio di grano", vale a dire il riconoscimento da parte di Dvořák nell'operato degli italiani di una "bassezza" materiale che si opponeva alla difesa dei valori spirituali esercitata da parte degli austriaci vinti²⁰.

In realtà, Dvořák aveva scritto questa lettera già tempo prima e precisamente nel 1915, alla vigilia dell'entrata in guerra dell'Italia. Ne dà conto il viennese Fritz Saxl, giovane laureato di Dvořák, collaboratore di Aby Warburg e dal 1915 soldato al fronte italiano²¹. Warburg, convinto amico dell'Italia, era fin dal 1914 impegnato attraverso contatti personali e attività pubblicitaria a dissuadere l'Italia dall'entrare in guerra. I due numeri della «Rivista Illustrata» di cui Saxl fu redattore e traduttore ne sono una tangibile testimonianza. La ricca corrispondenza dal fronte di Saxl

²⁰ JONATHAN BLOWER, *Max Dvořák and Austrian Denkmalpflege at War*, «Journal of Art Historiography», I (2009): https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_139127_en.pdf. Non a caso l'autore sceglie come incipit del saggio una citazione da *L'uomo senza qualità* di Robert Musil: «E poi qualcuno chiese con efficace aggressività che cosa davvero ritenessimo più importante: diecimila uomini ridotti alla fame o un'opera d'arte?» («Dann stellte jemand streitbar und wirkungsvoll die Frage, was man denn nun eigentlich glaube: ob zehntausend hungernde Menschen wichtiger seien oder ein Kunstwerk?»). Cfr. anche: HANS AURENHAMMER, *Max Dvořák (1874-1921)*, in *Österreichische Historiker. Lebensläufe und Karrieren 1900-1945*, II, a cura di Karel Hruza, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 2012, in part. pp. 182-183, e più generalmente sulla Scuola Viennese di storia dell'arte e la Grande guerra GEORG VASOLD, «Im Chaos wandeln»: *The Vienna School of Art History and the First World War*, in *Cultures at War: Austria-Hungary 1914-1918*, a cura di Judith Beniston e Deborah Holmes, «Austrian Studies», 21 (2014), pp. 163-181.

²¹ DOROTHEA MCEWAN, *Fritz Saxl. Eine Biografie. Aby Warburgs Bibliothekar und erster Direktor des Londoner Warburg Institutes*, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 2012, in part. pp. 36-46.

riferisce dettagliatamente non soltanto fatti ma soprattutto pensieri, convinzioni e prese di posizione di molti intellettuali che a noi oggi potrebbero sembrare contraddittori. Il comportamento dello stesso Saxl esprime questa complessità. Egli è un convinto cosmopolita, socialista e pacifista ma accetta l'arruolamento nell'esercito austro-ungarico con spirito patriottico. Critica i soldati austriaci fino a chiamarli «Scheisserkerle» (pezzi di...), ma non diversamente da Warburg si felicita per le vittorie austriache. Quando è promosso ufficiale Warburg si congratula con lui perché ora sarà in grado di educare le sue truppe al «fanatismo per l'ordine» e a «pestare duro gli italiani» («den Italienern blutige Köpfe schlagen»), ma quando Saxl sente un soldato nemico parlare con accento toscano scoppia in lacrime. Entrambi sperano in una rivoluzione italiana all'insegna della socialdemocrazia che spazzi via Salandra e Sonnino e liberi l'Italia dai «mercanti di schiavi» («Sklaventreiber») Francia e Inghilterra.

Nell'epistolario il nome di Dvořák ricorre molte volte, come ad esempio in una missiva di fine febbraio 1915 sul futuro dell'istituto germanico di Firenze quando Warburg chiede notizie sulle decisioni prese circa quello austriaco di Roma. Da Saxl veniamo a sapere che, per arginare il pericolo di una chiusura dell'istituto a seguito delle dimissioni del direttore che temeva per la propria incolumità, Dvořák aveva proposto di assumerne l'incarico. Il 12 marzo Saxl narra che dopo il suo fallito tentativo di fondare una rivista dedicata alle relazioni tra l'Austria e l'Italia, quasi in alternativa a essa Dvořák ebbe l'incarico di redigere un articolo su quell'argomento. Quella stessa notte Saxl era impegnato a trascriverlo e si suppone che il saggio fosse destinato alla pubblicazione in lingua italiana. Il testo è allegato alla lettera a Warburg e si tratta all'evidenza di una versione che, in forma sensibilmente modificata non tanto nei contenuti quanto nella forma sarà utilizzata a corredo del volume di Hans Tietze del 1919²². Rimangono invariate alcune costanti come i riferimenti a Burckhardt e alle *affinità elettive* di Goethe, ma nella sua prima versione Dvořák insiste proprio sul primato italiano dei valori spirituali, secondo lui riconosciuti e difesi dagli intellettuali tedeschi. Ben diverse sono infine l'introduzione e la conclusione dove «Alla terra madre Italia» si sostituisce l'accusa agli storici dell'arte italiani di essere complici delle requisizioni, mentre alla citazione da Petrarca «l'vo gridando: Pace, pace, pace», Dvořák oppone

²² McEWAN, *Fritz Saxl. Eine Biografie*, appendice II/2, pp. 228-233.

ora l'argomento della perdita dei valori spirituali da parte dell'Italia. Rispetto a Hans Tietze ad esempio il cui patriottismo e le cui prese di posizione sono veicolati essenzialmente dal progetto, peraltro riuscito, di salvaguardare il patrimonio museale austriaco, l'impostazione del pensiero di Dvořák è eccentrica per la sua applicazione e strumentalizzazione delle proprie convinzioni disciplinari e teorie sulla conservazione come principio etico ad argomenti che con quella disciplina condividono, quasi accidentalmente, soltanto gli oggetti. Le argomentazioni espresse in questa Lettera hanno un antecedente in alcune riflessioni di Dvořák sul bombardamento italiano del castello di Duino nell'estate 1917²³.

ABSTRACT

Ancora prima delle trattative di Versailles e di Saint-Germain, nei primi giorni del febbraio 1919, l'esercito italiano requisisce dai musei di Vienna una serie di opere che in varie occasioni avevano lasciato l'Italia. Le celebrazioni per i duecento anni delle Gallerie dell'Accademia e quelle attorno al centenario della Prima guerra mondiale danno l'occasione, non tanto per ripercorrere la cronistoria di quelle vicende, quanto per contestualizzare le rivendicazioni italiane e le posizioni dell'Austria. In effetti, il nucleo più importante di queste opere è costituito da dipinti che furono spediti in due occasioni, la prima nel 1816 e la seconda nel 1838, da Venezia a Vienna. Il contributo inserisce le vicende del 1919 nel più ampio dibattito sul ruolo e sulla funzione attribuite dalle logiche della guerra all'arte e agli storici dell'arte durante e dopo il grande conflitto.

Even before the negotiations of Versailles and Saint-Germain, in the early days of February 1919, the Italian army under general Segre removed from the museums of Vienna a series of artworks which on several occasions had left Venice. The celebrations for the two hundred years of the Gallerie dell'Accademia and those around the First World War give the opportunity not only to retrace the history of those

²³ MAX DVOŘÁK, *Duino*, «Mitteilungen der k.k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege», XV (1916-1917), pp. 53-58, ora in: ID., *Schriften zur Denkmalpflege*, a cura di Sandro Scarrocchia, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 2012, pp. 245-249; nello stesso volume vedi anche *Österreichs und Italiens Beziehungen in der Kunstwissenschaft (undatiert)*, pp. 783-787. Inoltre: SANDRO SCARROCCIA, *Max Dvořák. Conservazione e moderno in Austria (1905-1921)*, Milano, Franco Angeli, 2009 in part. il capitolo *Guerra e difesa dei monumenti: l'orizzonte etico della tutela*, pp. 148-151.

events, but to contextualize the Italian claims and the positions of the young republic of German Austria. Indeed, the most important core of these objects consists of paintings that were shipped on two occasions, the first in 1816 and the second in 1838, from Venice to Vienna. The article includes the events of 1919 in the broader debate on the role and function attributed by the logic of war to art and art historians during and after the great conflict.