

a cura di Giulio Manieri Elia e Chiara Piva



© 2017 Edifir-Edizioni Firenze
via Fiume, 8 - 50123 Firenze
Tel. 055/289639 - Fax
055/289478
<http://www.edifir.it>
edizioni-firenze@edifir.it

ISBN 978-88-7970-846-3

Responsabile del progetto editoriale
Simone Gismondi

Responsabile editoriale
Elena Mariotti

Stampa
Industrie Grafiche Pacini
Ospedaletto (Pisa)

Progetto grafico
Heartfelt - Graphic Design
Studio, Milano

Curatore editoriale
Giorgia Pivato

La pubblicazione di questo volume è stata possibile grazie al contributo del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo nell'ambito del bando per l'assegnazione di contributi a progetti ed iniziative relativi al patrimonio storico della prima guerra mondiale

Foto di copertina:

Tomaso Filippi, *La chiesa di Santa Maria di Nazareth dopo il bombardamento*, ottobre 1915, Fondo fotografico Tomaso Filippi, I.R.E. Venezia (Per gentile concessione dell' I.R.E. Venezia copyright © Fondo Fotografico Tomaso Filippi)

Referenze fotografiche:

New York, The Pierpont Morgan Library; figg. 1-2 pp. 12-13; Venezia, Museo Nazionale Gallerie dell'Accademia, Archivio Fotografico (su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo), figg. 2-8 pp. 56-65.

STORIA E TEORIA DEL RESTAURO

COLLANA DI STUDI E DOCUMENTI

Comitato scientifico

Cristina Acidini, Donatella Biagi Maino,
Giorgio Bonsanti, Simona Rinaldi

Coordinamento scientifico

Marco Ciatti

Segreteria scientifica

Francesca Martusciello

Atti della giornata di studi (2 dicembre 2015)
Venezia, Gallerie dell'Accademia

a cura di

Giulio Manieri Elia e Chiara Piva

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, ConfArtigianato, CASA, CLAAI, ConfCommercio, ConfEsercenti il 18 dicembre 2000. Le riproduzioni per uso differente da quello personale sopracitato potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dagli aventi diritto/dall'editore.

Photocopies for reader's personal use are limited to 15% of every book/issue of periodical and with payment to SIAE of the compensation foreseen in art. 68, codicil 4, of Law 22 April 1941 no. 633 and by the agreement of December 18, 2000 between SIAE, AIE, SNS and CNA, ConfArtigianato, CASA, CLAAI, ConfCommercio, ConfEsercenti. Reproductions for purposes different from the previously mentioned one may be made only after specific authorization by those holding copyright/the Publisher.

SOMMARIO

Introduzione	9
<i>Paola Marini, Direttrice delle Gallerie dell'Accademia</i>	
Giambattista Tiepolo nel cielo degli Scalzi	13
<i>Sergio Marinelli</i>	
“Un riflesso della gran luce tiepolesca”. Mariano Fortuny e la copia del soffitto degli Scalzi	17
<i>Vittorio Pajusco</i>	
La salvaguardia delle opere d'arte a Venezia	29
<i>Giulio Manieri Elia</i>	
“Un'occasione di effimero compiacimento”. La risposta della politica e delle istituzioni alla distruzione dell'affresco di Tiepolo	37
<i>Valeria Finocchi</i>	
«Stanno tanto bene e sono veramente di pubblico godimento»: i pennacchi di Tiepolo tra critica d'arte e vicende conservative	53
<i>Chiara Piva</i>	
Franco Steffanoni per Giambattista Tiepolo. Frammenti di lettere familiari	71
<i>Cristina Giannini</i>	
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	81
<i>Martina Frank</i>	
«Il nostro grido per Venezia». La reazione della stampa nazionale alla distruzione dell'affresco di Tiepolo	89
<i>Irene Tortolato</i>	

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

Martina Frank

Kriegsdenkmalpflege e Kunstschutz (tutela dei monumenti e protezione dell'arte durante la guerra)

Nella sua edizione del 23 novembre 1915 il quotidiano viennese «Reichspost» pubblica il corposo riassunto di una conferenza tenuta da Paul Clemen a Vienna in un giorno non precisato, verosimilmente nello stesso mese¹. Clemen era stato invitato a parlare dalla Zentralkommission für Denkmalpflege e dal Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz su un tema di drammatica attualità, *La guerra e la tutela dei monumenti*, appunto. Professore di storia dell'arte dell'università di Bonn e primo direttore del consiglio per la tutela dei monumenti della provincia renana, Clemen è considerato il fondatore della *Kriegsdenkmalpflege*, della tutela dei monumenti in tempo di guerra. In effetti, in risposta alle reazioni 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 *Kunstoffiziere* (ufficiali dell'arte) che da quel momento in poi avrebbero accompagnato le truppe.

Nello spirito di Clemen si esprime anche Max Dvořák, dal 1905 successore di Alois Riegl alla direzione della imperial-regia Zentralkommission e dal 1909 direttore dell'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Vienna: «Nei primi mesi della guerra abbiamo ancora creduto nell'efficienza degli accordi della conferenza dell'Aia [...] nel corso del primo anno di guerra ci siamo però resi conto che nessuno rispettava i dettami della convenzione ...»². Certo, la situazione descritta da Dvořák si doveva alla circostanza che gli accordi di L'Aia del 18 ottobre 1907 non avevano in alcun modo considerato gli attacchi aerei che furono tra le principali cause di distruzione di opere d'arte, ma non è difficile leggere in filigrana la forte componente nazionalistica di quella considerazione e l'intenzione di mettere al servizio della politica le istanze di tutela. In effetti, le mansioni di queste commissioni consistevano non soltanto nella messa in salvo e nella protezione del patrimonio ma soprattutto nella sua documentazione fotografica, nell'archiviazione e nello studio di opere d'arte e d'architettura, prassi questa di indubbio valore scientifico ma non esente da ampi intenti propagandistici³.

Clemen e Dvořák si erano incontrati nell'agosto 1915 al Congresso tedesco per la tutela dei monumenti (*Kriegstagung für Denkmalpflege*) al quale furono invitati appunto anche rappresentanti austriaci e svizzeri. Il congresso si tenne non casualmente il giorno dell'anniversario del bombardamento di Lovanio, il 28 agosto, così come non fu casuale la scelta di una città occupata, Bruxelles. In quell'occasione il consigliere ministeriale e giurista austro-ungarico Rudolf Foerster-Streffleur illustrò le misure e le attività di protezione nelle zone di guerra meridionali e sud-orientali e Dvořák propose la costituzione di una commissione austro-tedesca per elaborare un piano e per coordinare gli interventi sul fronte orientale⁴. Che anche

il *Kunstschutz* austro-ungarico fosse fortemente venato dalla premura di affiancare alla conservazione la ricerca scientifica e utilizzarne i risultati anche a fini politici è evidente se si considera ad esempio che il goriziano Leo Planiscig pubblicò proprio nel 1915 il suo volume sui monumenti nelle zone di guerra meridionali⁵. È tuttavia opportuno ricordare che l'impero austriaco operò in condizioni ben diverse da quelle della Germania. In effetti, a differenza della Germania, i territori toccati dalla guerra non furono prevalentemente 'stranieri', ma ampie porzioni di essi si trovavano all'interno dello stato e rispecchiavano artisticamente e culturalmente la composizione eterogenea e multi-nazionale dello stesso⁶.

Per quanto concerne l'Italia, la necessità di applicare il *Kunstschutz* ai territori occupati si verificò soltanto dopo Caporetto. Il periodo che vide Hans Tietze coordinare le misure di tutela in Friuli ne rappresenta il momento senz'altro più conosciuto⁷. Anche in Tietze si riscontra la programmatica combinazione di studio e protezione e il primo aspetto è quello che ha suscitato l'attenzione della critica contemporanea. L'Associazione Udinese Amici dei Musei e dell'Arte e la provincia di Udine hanno recentemente reso un vero omaggio allo studioso e al suo collaboratore Oswald Kutschera Woborsky, ripubblicando e traducendo due saggi sul barocco a Udine⁸, originariamente apparsi nel 1918 e nel 1919 nella «Zeitschrift für Bildende Kunst», una rivista che raccolse moltissimi contributi di storici dell'arte delle truppe del *Kunstschutz* tedesco e austriaco. Al periodo udinese risale anche un articolo di Tietze sulle carte di Giovanni da Udine, già conosciute, come sottolinea lo stesso autore, da Fabio di Maniago e Vincenzo Joppi. Nell'introduzione e nella conclusione del saggio affiora con evidenza la componente politico-propagandistica perché vi si afferma che l'incartamento è stato ritrovato a palazzo Lovaria, già sede del comando italiano che, lo possiamo leggere tra le righe, non se ne prese cura e che ora è stato messo in salvo nella biblioteca comunale⁹.

Venezia e il modello Italia

Il bombardamento di Venezia che causò la perdita dell'affresco di Tiepolo e Mengozzi Colonna si situa tra il congresso di Bruxelles e la conferenza di Clemen a Vienna. L'incontro di Bruxelles si era concluso con le relazioni di Cornelius Gurlitt e del giurista Ernst Zitelmann sulla necessità di sottoscrivere in tempi di pace accordi per la protezione del patrimonio a livello internazionale al fine di garantire la tutela di quei monumenti che i singoli paesi avessero preventivamente dichiarato come "intoccabili"¹⁰. La discussione fu accesa, si concordava però sul principio che non potesse bastare una semplice individuazione e segnalazione, ma che per l'accettazione del vincolo il richiedente dovesse impegnarsi alla totale rinuncia a una funzione militare, anche solo difensiva di quel luogo. Per far capire come questa tematica non potesse ridursi a un singolo oggetto molti relatori ricorsero proprio all'esempio di Venezia. Riconoscere a uno o più monumenti, o ancora all'intera città, lo status di protezione implicava l'impegno di allontanare dalla città ogni infrastruttura militare. La mozione fu adottata dall'assemblea assieme all'auspicio dell'istituzione di un ufficio internazionale per la protezione del patrimonio con sede nella capitale svizzera.

Nel suo discorso viennese anche Clemen evoca l'esempio di Venezia per illustrare come uno stato in guerra abbia l'obbligo di proteggere preventivamente i suoi monumenti e le sue opere d'arte. Egli descrive dunque l'evacuazione di pitture e sculture e le misure che sono state prese

per mitigare l'impatto di un eventuale attacco su San Marco, palazzo ducale, il monumento a Colleoni, per estendere poi gli esempi a Bologna e Milano. Questo elogio dell'Italia è contemporaneamente una critica alla Francia «che inspiegabilmente non ha affatto, oppure con molto, anzi troppo ritardo, adottato misure per mettere in salvo le sculture dei suoi grandi monumenti [...]»¹¹.

Clemen riconosce nell'«instancabile conservatore generale Corrado Ricci» l'artefice del programma e il garante per il suo successo¹².

Nelle sue conclusioni Clemen torna a un tono decisamente propagandistico, sostenendo che le autorità militari sono chiamate a riflettere sull'opportunità di «sacrificare un grande monumento che appartiene all'intero mondo della cultura [...] e che è destinato a durare in eterno» in cambio di un modesto successo militare al servizio della politica. Egli riconosce «nella distruzione dell'infelice Gorizia» un esempio di questa «folle rincorsa a facili successi parlamentari, dai quali dipende naturalmente la sopravvivenza di questo vergognoso ministero italiano»¹³. Pur senza menzionare concretamente l'ordigno caduto sulla chiesa carmelitana di Venezia, è ovvio che Clemen si allinea qui a quanto già ampiamente espresso sulla stampa e nei comunicati ufficiali, ovvero che l'attacco della militarizzata Venezia deve essere inteso come una risposta inevitabile ai bombardamenti di Trieste e Gorizia.

Le voci della stampa austriaca

Sarebbe inutile e ingenuo pensare che, nelle pur disomogenee correnti dell'opinione pubblica austriaca, ci siano voci pure che condannano senza «ma» e senza «se» il bombardamento della chiesa degli scalzi, così come sarebbe altrettanto inutile cercare voci che approvinò quell'opera di distruzione. Ogni informazione e ogni presa di posizione sono state mediate da una buona dose di filtri politici, ideologici o più ancora propagandistici. Nell'evolversi della situazione si possono distinguere diverse fasi, determinate dalla progressiva conoscenza dei danni causati dal bombardamento del 25 ottobre e dalle reazioni ad essi da parte italiana e internazionale.

I primi articoli apparsi sulla stampa non potevano che dare informazioni alquanto sommarie. In effetti, nei primi giorni successivi all'attacco, direi fino al 28-29 ottobre, regnava una grande confusione e incertezza e le notizie a disposizione dei giornalisti erano tutte di seconda mano. Molti quotidiani riservavano alla notizia un trafiletto in prima pagina, ma il contenuto rispecchiava quello che organi di stampa estera avevano messo a disposizione. Tipico in tal senso è il «Grazer Tagblatt» del 27 ottobre che riferisce come in risposta a un'incursione aerea italiana a Trieste (che causò la morte di tre persone) fossero stati bombardati l'Arsenale, la centrale elettrica, la stazione e altri luoghi di importanza militare. Soltanto in un trafiletto successivo si riportano notizie ricavate dalla stampa milanese secondo le quali una bomba sarebbe caduta su Piazza San Marco, mentre una seconda avrebbe colpito il tetto di una chiesa rinascimentale (sic!) con un prezioso affresco di Tiepolo. La conclusione è più un augurio che un'informazione: «non sembra che ci sia stato un grande danno». Ma ben presto il tono cambia. Si tratta ora di servizi giornalistici propagandistici (e che di vera propaganda si tratti si evince dal fatto che articoli letteralmente identici, si direbbe quindi dei comunicati, appaiono su diversi quotidiani). Con variazioni più o meno marcate, oltre a precisare l'entità del danno e le misure di riparazione, tutti i contributi ricordano la maledizione di Corrado Ricci,

che augura agli austriaci «di perdere la vista perché non degni di vedere le bellezze dell'arte», gli attacchi italiani su Trieste, la funzione militare di Venezia che impedisce la sua esclusione dallo scenario di guerra, il fatto che il bombardamento fosse destinato alla centrale elettrica e non alla chiesa, alcuni riportano anche le reazioni del papa. Non darebbe gran frutto ripercorrere in dettaglio questa sequenza di reazioni alle reazioni. Più interessanti sono articoli di stampa che integrano la perdita dell'affresco tiepolesco in una più ampia descrizione della Venezia «città proibita» durante la guerra. Il 20 dicembre 1916 il «Neues Wiener Journal» pubblica, ad esempio, il lungo resoconto di un corrispondente della «Neue Züricher Zeitung» intitolato *Visita a Venezia in tempo di guerra da parte di un giornalista di un paese neutrale*¹⁴.

Le voci degli storici dell'arte e degli intellettuali

Nel 1916, l'anno in cui esce il suo *Katechismus der Denkmalpflege*, la «Marseillaise» della conservazione¹⁵, Max Dvořák è coinvolto in un volume edito dal Ministero austriaco degli interni. Si tratta dell'almanacco di guerra 1914-1916 intitolato *Eine illustrierte Kriegschronik vor hundert Jahren oder der Krieg und die Kunst*. In questo testo Dvořák non affronta affatto la questione della salvaguardia dei monumenti e delle opere d'arte durante la guerra, ma egli analizza i *Desastres de la guerra* di Francisco Goya. Secondo Dvořák le impietose incisioni di Goya non sono l'apoteosi di guerre vinte, bensì «un'immagine della guerra, che non potrebbe essere più nera [...] una parafrasi dello sconvolgimento [...], che le ombre della guerra possono avere suscitato in un'anima sensibile e alla quale si sono uniti in appassionate proteste gli auguri per una nuova e migliore umanità». Aver partecipato a questa campagna editoriale semi-ufficiale certifica la vicinanza di Dvořák alle istituzioni e probabilmente alle posizioni dello stato. Ma soprattutto, la conclusione del saggio (che significativamente è stata omessa nell'edizione del 1928 delle opere complete dello studioso), dimostra un chiaro e militante orientamento ideologico filo-austriaco che Dvořák associa in maniera forzata alle sue convinzioni intellettuali e storico-artistiche¹⁶. Nel suo atteggiamento patriottico e filo-asburgico durante la guerra Dvořák rispecchia una caratteristica che si riscontra in molti altri intellettuali e artisti, questa sospensione temporanea di una sensibilità culturale cosmopolita e tendenzialmente anti-nazionale fa parte di una prassi diffusa¹⁷. La propaganda esercitata tramite le azioni della conservazione e tutela, che ha trovato nel *Kunstschutz* il suo mezzo di espressione, va di pari passo con quella degli scrittori, raccolti nel *Kriegspressesquartier* e nella *Literarische Gruppe*. Ne furono membri personalità come Robert Musil, che peraltro in precedenza era stato 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, per citare soltanto i nomi più importanti. Anche se molti di loro svilupparono nel corso del conflitto un progressivo e diversificato atteggiamento di distacco nei confronti dell'adesione a una guerra combattuta in nome di un ideale politico spesso non condiviso fin dall'inizio, resta il fatto che questa mobilitazione, direi in forma di parentesi, rappresenta un *unicum*¹⁸. A questo momentaneo coro non partecipa una figura come Karl Kraus, antimilitarista e pacifista ma, prima di avvicinarsi alla socialdemocrazia nel 1917, un sostenitore degli Asburgo. Su «Die Fackel» appare un suo contributo satirico sul *Kunstschutz* in Friuli¹⁹ e in *Gli ultimi giorni dell'umanità*, pubblicati in vari numeri della rivista a partire dall'estate 1915 e diffusi anche

tramite letture in pubblico, egli evoca il bombardamento di Venezia. Kraus non inventa niente, ma i suoi testi sono dei montaggi di articoli giornalistici apparsi sulla stampa quotidiana. Di Venezia egli fa parlare, nella scena 30, Alice Schalek, famosa giornalista, alpinista, fotografa e corrispondente di guerra, i cui servizi sui campi di battaglia del Carso sono conosciuti anche in Italia²⁰.

La Schalek: Lei è un combattente e io vorrei capire che tipo di esperienza sia. E soprattutto: come ci si sente dopo?

Il tenente di fregata: Beh! È così strano - come un re che si trasformi all'improvviso in un mendicante. Perché a librarsi così, alti e irraggiungibili sopra una città nemica, è quasi come un re che ci si sente. Quelli stanno lì sotto abbandonati, inermi. Nessuno può scappare, nessuno può mettersi in salvo o nascondersi. Si ha potere su tutto. È un qualcosa di regale, tutto il resto finisce in secondo piano, Nerone deve aver provato una cosa simile.

La Schalek: In questo la capisco perfettamente. Ha mai bombardato Venezia? Che cosa c'è, ha scrupoli? Allora le dirò una cosa. Venezia è un problema che merita un bel po' di ragionamenti. In questa guerra siamo entrati pieni di idee sentimentali-

Il tenente di fregata: Chi?

La Schalek: Noi. Volevamo farla secondo i dettami della cavalleria. A poco a poco e con le dolorose lezioni dell'esperienza ne abbiamo perso la voglia. Chi di noi, ancora alla fine dell'anno, non sarebbe rabbrivito anche solo all'idea che si potessero lanciare bombe su Venezia! Ma adesso? Tutto il contrario! Se da Venezia sparano sui nostri soldati, allora anche i nostri debbono sparare su Venezia, serenamente, apertamente e senza tanti problemi. La cosa comincerà a diventare davvero scottante quando l'Inghilterra -

Il tenente di fregata: Ma a chi crede di parlare? Non si preoccupi, io ho bombardato Venezia.

La Schalek: Bravo!

Il tenente di fregata: In tempo di pace approfittavo di ogni momento per andare a Venezia, mi piaceva moltissimo. Ma quando la stavo bombardando - no, non provavo nemmeno una briciola di falso sentimentalismo. E poi siamo tornati a casa tutti contenti. Era il nostro giorno di gloria - il nostro giorno!

La Schalek: Tanto mi basta. Il suo commilitone nel sottomarina mi sta già aspettando. Speriamo che sia valoroso come lei!

Epilogo

Paul Clemen raccoglie le esperienze del *Kunstschutz* tedesco e austriaco in due volumi pubblicati, probabilmente anche in vista delle negoziazioni di Saint-Germain, nel 1919. I portavoce della posizione della giovane repubblica austro-tedesca 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. Non è questa l'occasione per analizzare in maniera sistematica i contenuti di questi contributi, che, oltre a tracciare un bilancio che oscilla tra la giustificazione e il disincanto, sono fortemente contaminati dalla questione delle requisizioni italiane di opere d'arte a Vienna avviate all'inizio del 1919²¹. È soprattutto l'apparato fotografico del volume a sostenere una lettura complessiva della pubblicazione come un atto conclusivo di propaganda. In effetti, 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 Susegana.

NOTE

¹ «Reichspost», 555, 23 novembre 1915, p. 7. L'articolo non è firmato.

² «In den ersten Kriegsmonaten glaubten wir noch an die Wirksamkeit der Vereinbarungen der Haager Konvention [...]. Der Verlauf des ersten Kriegsjahres hat uns allerdings belehrt, dass die Haager Bestimmungen von keiner Seite respektiert wurden, in vielen Fällen tatsächlich auch technisch und militärisch im modernen Kriege kaum anwendbar waren, und so versuchten wir zu Beginn des italienischen Feldzuges, sie zugunsten des eigenen und feindlichen Kunstbesitzes durch Verfügungen zu ersetzen, von denen eher ein Erfolg zu erwarten war [...] und wenn diese Maßregel nicht überall den erwünschten Erfolg hatte, so beruhte dies auf Gewalten, die durch keine Schutzmaßregeln zu beseitigen waren [...]. Zu solchen durch keine Verordnungen abwendbaren Gewalten gehörten unter anderem die Fliegerbomben». M. DVOŘÁK, *Einrichtungen des Kunstschutzes in Österreich*, in *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 P. CLEMEN, Leipzig, 1919, vol. 2, p. 3.

³ Per la situazione nel Belgio e nella Francia settentrionale occupati cfr. M. 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 N. BULLOCK-L. VERFOERT, Leuven, 2011, pp. 32-43; C. KOTT, *Préservier l'art de l'ennemi? Le patrimoine artistique en Belgique et en France occupées 1914-1918*, Bruxelles, 2006.

⁴ *Kriegstagung für Denkmalpflege, Stenographischer Bericht*, Berlin, 1915.

⁵ L. PLANISICIG, *Denkmale der Kunst in den südlichen Kriegsgebieten: Isonzo-Ebene, Istrien, Dalmatien, Südtirol*, Wien, 1915.

⁶ M. POPOVIC, *Forgotten Scholarly Expeditions of the Central Powers in*

South-East Europe during World War I, in «Thetis. Mannheimer Beiträge zur klassischen Archäologie und Geschichte Griechenlands und Zyperns», 20 (2013), pp. 287-292; F. ČORIĆ, *Die Aktivitäten der k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege in den Kronländern Österreichisches Küstenland und Dalmatien im Ersten Weltkrieg, in Apologeten der Vernichtung oder "Kunstschützer"*, atti del convegno di Lipsia (Lipsia, 2015), a cura di R. BORN-B. STÖRTKUHL, Wien-Köln-Weimar, pp. 181-194.

⁷ F. 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», 9, 3 (2003-2004), pp. 199-210; G. 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 d'Italia e Impero Asburgico (1850-1918)*, atti del convegno (Udine, 2006), a cura di G. PERUSINI-R. FABIANI, Vicenza, 2008, pp. 209-226; G. PERUSINI, *Schutz und Zerstörung von Kunstwerken im Friaul während des Ersten Weltkriegs*, in *Apologeten der Vernichtung ... cit.*, pp. 195-214.

⁸ *Le arti a Udine nel Settecento nell'interpretazione di Hans Tietze*, a cura di F. VENUTO, Udine, 2010. Nell'anno seguente fu pubblicato anche *La pittura del Settecento a Udine e in Friuli secondo Oswald Kutschera Woborsky*, a cura di F. VENUTO, Udine, 2011. Retrospettivamente l'attività pubblicistica risulta quindi del tutto decontestualizzata, tanto che si è giunti ad affermare che «Tietze e Kutschera furono dei pionieri che, giunti da territori geograficamente lontani, seppero individuare le peculiarità di un momento storico e culturale largamente sottostimato», cfr. F. 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 V. CAZZATO-S. ROBER-

TO-M. BEVILACQUA, Roma, 2014, vol. 2, pp. 612-617.

⁹ H. TIETZE, *Die Familienpapiere des Giovanni da Udine*, in «Kunstchronik», XXIX (1918), pp. 273-277.

¹⁰ *Kriegstagung für Denkmalpflege ... cit.*, pp. 59-86.

¹¹ La formazione di una *Commission interministerielle de protection et d'évacuation des oeuvres d'art et des monuments*, guidata da Paul Léon, risale in effetti soltanto al maggio 1917.

¹² Le misure di protezione prese in Italia, e più specificatamente a Venezia, e l'operare di Corrado Ricci e Ugo Ojetto, sono elogiate anche nel polemico saggio di O. GRAUOFF, *Die Denkmalpflege im Urteil des Auslands*, in *Kunstschutz im Kriege ... cit.*, vol. 1, pp. 126-127.

¹³ «Als sinnloses wüten um eines billigen parlamentarischen Effektes willen, von dem freilich das Bestehen dieses Ministeriums der Schande in Italien abhängt, empfinden wir die Zerstörung des unglücklichen Gorizia».

¹⁴ La chiesa degli scalzi è descritta in questi termini: «La nostra prima visita portò alla chiesa dei carmelitani scalzi [...] Ora si entra nella chiesa dal monastero, già famoso per l'acqua di melissa. Da tempo sono state eliminate le macerie ed è stato riparato il tetto. Ma lì dove una volta lo sguardo si perdeva nelle lontananze della gloria celeste dipinta da Tiepolo, si fissa ora la nuda ossatura del tetto [...]».

¹⁵ S. SCAROCCHIA, *Tutela e moderno in Max Dvořák*, Milano, 2009.

¹⁶ H. AURENHAMMER, *Max Dvořák (1874-1921)*, in *Österreichische Historiker*, Wien-Köln-Weimar, in part. pp. 182-183. Un profilo molto, forse troppo, critico e basato soprattutto sulle posizioni di Dvořák nella questione delle restituzioni nel dopoguerra, è disegnato da J. BLOWER, *Max Dvořák and Austrian Denkmalpflege at War*, in «Journal of Art Historiography», I (2009): https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_139127_en.pdf.

¹⁸ Lo stesso Paul Clemen appartiene a questa categoria se si considera il fatto che prima della guerra egli fu molto attivo internazionalmente. Si può ad esempio ricordare il suo periodo di insegnamento a Harvard nel 1907-1908.

¹⁹ Cfr. la pagina dello Staatsarchiv austriaco allestita in occasione del centenario del conflitto: <http://wki.staatsarchiv.at/propaganda-kuenstler-und-kpq/einleitung/>.

²⁰ *Alles für die Kunst*, in «Die Fackel», 20 (1918), p. 74.

²¹ A. SCHALEK, *Sull'Isonzo marzo-luglio 1916, Alessandria, 1921 [Isonzofront, Gorizia, 1977 e 2003]*. Il servizio di

Schalek al quale attinge Kraus è l'articolo *Krieg in den Lüften und Gewässern* pubblicato nella «Neue Freie Presse» del 19 gennaio 1916. Studi recenti, che tendono a rivalutare la figura di Alice Schalek, hanno messo in evidenza che l'accanimento di Kraus nei suoi confronti è dipendente anche da un atteggiamento misogino. Cfr. C. MORSCHER-R. GALVIN, *Alice Schalek's War. Austria-Hungary's only woman war correspondent in First World War*, Cambridge 2006; M. MILADINOVIC ZALAZNIK, *Die Reporterin Alice Schalek an der Adria*, in «Acta Neophilologica», XLIX (2016), 1-2, pp. 127-138.

²² Il contributo di Tietze contiene, in effetti, un postscriptum intitolato *Italienischer Kunstschutz in Wien. Ein Satyrspiel als Nachwort*, in *Kunstschutz im Krieg ... cit.*, vol. 2, pp. 63-70, che riprende il suo precedente *Die Entführung von Wiener Kunstwerken nach Italien, eine Darlegung unseres Rechtsanspruches*, Wien, 1919. Il volumetto include inoltre di MAX DVOŘÁK, *Ein offener Brief an die italienischen Fachgenossen*; cfr. AURENHAMMER, *Max Dvořák ... cit.*, p. 183; BLOWER, *Max Dvořák ... cit.* Vedi inoltre: M. Frank, *Venezia-Vienna e ritorno. Attorno alle restituzioni di dipinti dopo la Prima guerra mondiale*, in «Ateneo Veneto», II (2017), 15, pp. 57-67.