

Dvořák y la tendencia en la conservación de los monumentos

SANDRO SCARROCCHIA

En memoria de Vittorio Savi

Traducción de Valerie Magar

Resumen

La actualidad del pensamiento de Max Dvořák reside en haber acentuado, con relación a la lección de Alois Riegl, la extensión del valor espiritual, pedagógico y formativo de aquello que los italianos comprendemos por bienes culturales, por un lado; en haber establecido la imprescindibilidad de un nexo fuerte entre cultura de la tutela y cultura de la arquitectura y del urbanismo, conservación y proyecto por otro lado. El primer ámbito lo vio como un activo e inteligente promotor de la topografía artística austriaca, junto a estudiosos memorables como Hans Tietze y Erica Tietze-Conrat; el segundo entre los protagonistas de la Tendencia, la corriente arquitectónica teorizada por Aldo Rossi y asumida aquí en su potencial hermenéutico.

Palabras clave: Contexto (del monumento), relación antiguo-nuevo, relación conservación-arquitectura contemporánea, Tendencia.

El punto de vista

Wilhelm Koehler y Dagobert Frey fueron quienes, en los obituarios en honor de Max Dvořák, pusieron en evidencia que la característica más destacada de la lección de su maestro fue haber identificado de manera clara en el arte contemporáneo, a pesar de las pocas intervenciones dedicadas específicamente a éste, el poder cultural que motiva la valoración y la reconsideración crítica del arte del pasado y, por lo tanto, de su protección.¹ Entre los pocos historiadores del arte que han tomado en su conjunto la obra de Dvořák, Jeromir Nauman, en la reconstrucción del significado que aún tenía al inicio de la década de los sesenta, señaló que en la teoría sobre protección se vuelve a vincular con Riegl, pero al mismo tiempo corrigió y amplió el concepto de manera significativa: según su opinión, lo que nos induce y autoriza a proteger no es sólo el *valor de lo antiguo*, sino el *valor contemporáneo*, que reside en la capacidad de las obras de arte del pasado para actuar en la contemporaneidad de una manera animada e intensa (Neumann, 1962: 177-213).

¹ La traducción al inglés del presente texto, realizada por Susan Jane Kingshott, se publicó en *Ars*, revista del Instituto de historia del arte de la Academia Eslovaca de Ciencias, en el número 44, fascículo 1, de 2011. Agradezco a Giuseppe Arcidiacono y Alberto Giorgio Cassani por la revisión, Bernhard Kohlenbach, Fausto Savoretti e Irene Scarcella por las ilustraciones del texto. Excepto cuando se especifique en las notas, las traducciones de los pasajes citados son mías.

² Como recuerda Tilmann Buddensieg en las conclusiones de *Die Karolingischen Maler in Tours und die Bauhausmaler in Weimar. Wilhelm Koehler und Paul Klee*, manuscrito de la conferencia realizada en diciembre de 2006 en el *Zentralinstitut für Kunstgeschichte* de Múnich y en noviembre de 2007 en el *Institut für Kunstgeschichte* de la Universidad de Viena, con referencia a Wilhelm Koehler, "Max Dvořák", en *Mitteilungen des österreichischen Institut für Geschichtsforschung*, 39, 1923, pp. 314-320. Buddensieg reconstruye la influencia de Klee y de Kandinsky en la reevaluación de la miniatura de Tour realizada por Koehler a partir de la enseñanza de Dvořák. Véase también Dagobert Frey, "Max Dvořáks Stellung in der Kunstgeschichte", en *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1, 1921-1922, pp. 1-21.

Neumann se refiere a la revisión de los valores realizada por Dvořák en su ensayo *Culto de los monumentos y desarrollo de los valores*, y continúa del siguiente modo:

Precisamente esta tesis, que no encontró un análisis y consideración adecuados, parece contener un importante estímulo para el cuidado contemporáneo: Dvořák enfatiza en este contexto la importancia del valor artístico, e incluso sin llegar a una solución teórica definitiva del problema completo, su concepción y la dirección de su desarrollo científico indican el camino hacia una nueva teoría del cuidado. Dvořák indicó que los monumentos no deben considerarse únicamente desde un lado formal, como lo hace Riegl, quien aprecia especialmente las huellas del tiempo, sino a la vez, y particularmente desde el lado de su contenido, de la comprensión de todos los momentos históricos y del rango ideal complejo, con la que el mensaje de la obra logra expresar su relación con el entorno y su significado para lo contemporáneo² (Neumann, 1962: 192).

De este modo se reconoce que Dvořák destacó la importancia del valor artístico y el papel de la aceptación contemporánea, no como la adquisición acorde a una sensibilidad moderna de valores consolidados dogmáticamente, sino como la posibilidad y experiencia de transformar los datos mismos, comenzando con un adecuado respeto a su moderna adquisición. Hay que tener en cuenta que todo esto no es una novedad en el marco de los valores de Riegl: en el valor contemporáneo de Riegl, este horizonte ya está por completo presentado y reconocido como la base conflictiva de la restauración como poder cultural (Scarrocchia, 2004: 19-28; Scarrocchia, 2006a). El hecho es que este perfil destacado por Dvořák se reflejará en la teoría de los monumentos de Cesare Brandi, que se publicó en los años en que escribe Neumann (Scarrocchia, 2006b).

El nuevo paradigma de la conservación y la comparación de Dvořák con Riegl

No en el ámbito general de la historia del arte, sino en aquel específico de su operatividad, es decir, dentro de la conservación de los monumentos, ¿se puede concebir a Dvořák sin Riegl? La respuesta es no: sin el trabajo de un verdadero cimiento de la disciplina realizado por Riegl con su teoría de los valores relativos del monumento y con su práctica de la judicatura del cuidado, todo el arco de las vastas reflexiones de Dvořák, así como la relevancia que le atribuía a la dimensión espiritual, ética, pedagógica y formativa del cuidado, simplemente no podría haber sido (Scarrocchia, 2011b). Era necesario reconocer el conflicto entre el *valor de novedad* y el *valor de lo antiguo*, conflicto que también actúa dentro del *valor histórico* y la restauración como su hija legítima, como lo hizo Alois Riegl, ya que al regresar al *valor artístico* al puesto de mando en la protección, como lo hizo Dvořák, adquiere un sentido positivo de crítica ante la práctica de la restauración de reconstrucción y más allá del simple restablecimiento de la continuidad histórica interrumpida. También se requería extender el *valor monumental* a obras no sólo artísticas y no sólo intencionales, como lo hizo el fundador, porque el fiscal podría extender el reconocimiento de este valor al contexto, al entorno, a la unidad ambiental superior que expresa el concepto de *conjunto*.³

² Cita original: *Proprio questa tesi, che non ha trovato adeguato approfondimento e considerazione, sembra contenere un notevole stimolo per la tutela contemporanea: Dvořák accentua in questo contesto il significato del valore artistico, e anche senza giungere a una qualche definitiva soluzione teorica dell'intera problematica, la sua concezione e la direzione del suo sviluppo scientifico indicano la via verso una nuova teoria della tutela. Dvořák ha indicato che i monumenti non debbono essere considerati dal solo lato formale, come fa Riegl, che apprezza particolarmente le tracce del tempo, bensì contemporaneamente e soprattutto dal lato del loro contenuto, della comprensione di tutti i momenti storici e della complessa portata ideale, con la quale giunge a espressione il messaggio dell'opera, il suo rapporto con l'ambiente e il suo significato per la contemporaneità.*

³ Como lo sintetizó muy bien Bentmann (1976).

Por supuesto, entre las dos grandes figuras de conservadores hay continuidades y cesuras igualmente importantes. Como podemos aprenderlo de sus lecciones de 1906 y de 1910, Dvořák critica la escala de valores de Riegl, en esencia con el fin de devolver la labor de protección bajo el amparo de la valoración artística.⁴ Pero no se trata de un único valor, tanto aristocrático como esotérico, sino que se basa en el reconocimiento de la relatividad, es decir, en la pluralidad (de puntos de vista) y en el cambio (naturaleza no estática de la posición del sujeto) de los juicios, y por lo tanto sobre una base riegliana. Rechaza el valor de lo antiguo como principio organicista y naturalista de la vida de los monumentos, para sustituirlo por un valor visual (artístico, asequible, estético) que, de hecho, desempolva la recreación el *Kunstwollen* de Riegl, exaltando su contenido cultural y espiritual, así como el concepto igualmente riegliano de *Stimmung*, que es la relación sentimental y el hecho emocional de la visión. Reconoce la necesidad de proteger el patrimonio, definiéndolo como una etapa histórica de los inicios de la disciplina, y basa el *valor contemporáneo*, que debe impulsar la acción, sobre el *valor artístico*.

De esto depende la función formativa, didáctica y pedagógica del cuidado, del mismo modo que su tarea de flanquear el *arte* y la *arquitectura contemporánea*. Y aquí se encuentra una diferencia fundamental relacionada con la lección de Riegl, que reviste la importancia para los desarrollos disciplinarios. Ambos reconocen en la contemporaneidad el motor del cuidado, de acuerdo con el principio de la matriz hegeliana que indica que un monumento por sí mismo no es aún monumento, pero para Riegl, ello coincide con el *valor de antigüedad* como quintaesencia del conflicto entre *novedad* e *historia* en la contemporaneidad; para Dvořák, eso coincide en cambio con el *valor artístico*. ¿Por qué? Se puede ver la lección de esto último como un paso atrás en relación con Riegl. En este sentido, se podrían interpretar las abjuraciones esquemáticas de las restauraciones de los ochocientos que aparecen en el *Catecismo*, que hoy han alcanzado el reconocimiento de valor monumental.⁵ Pero también como un paso hacia adelante, dado que la mirada de Dvořák se dirige a interpretar el otro polo del conflicto entre *novedad* e *historia* en la contemporaneidad, es decir, a medirse con el papel del arte en la *crisis* de la cultura y con las implicaciones de esta comparación para el destino del patrimonio. De acuerdo con esta interpretación, la militancia de Dvořák en las filas del cuidado registra el cambio en un periodo crucial y ayuda también a comprender cómo el arte se va cargando de un *valor comunicativo* superior o potenciado. A esto se refieren otros autores y colegas, como Paul Clemen con su definición de *valor simbólico*; Hans Tietze y Julius von Schlosser con la teoría de los *altos valores* de la obra del genio y del aislamiento del artista.⁶ Sin estos conceptos sería difícil pensar la hermenéutica de la monumentalización del arte y de la arquitectura en los totalitarismos de los años treinta.

No sólo eso. Reconociendo el valor de *conjunto* como unidad monumental superior, concepto tematizado en el *Catecismo* y en muchos otros escritos, Dvořák ha vinculado la suerte de la tutela al destino de la *planificación* y del *urbanismo*, es decir, a las técnicas de los novecientos en cuanto a las modificaciones del territorio y la gestión del ambiente.⁷

⁴ Véase *Denkmalpflege Vorlesungensmanuskript* (1906) y *Denkmalpflege Vorlesungensmanuskript* (1910) (Scarrocchia, 2011a: 747-776). Véase también Scarrocchia (2004: 359-368).

⁵ Abjuraciones que contrastan con la valoración pionera riegliana de la contribución de Friedrich von Schmidt, por ejemplo. Cfr. Riegl (2004: 223-224), y mis comentarios y los de Margaret Olin (Riegl, 2004: 70, 100 y 477-479).

⁶ Véase Clemen (1933; 2003: 373-384). Sobre Schlosser, Tietze y el neidealismo vienés, véase Scarrocchia (2006a: 97-121; 2009: 23-27).

⁷ Véase Dvořák (2011a; 2011c; 2011d; 2011e; 2011f; 2011g; 2011h; 2011i; 2011j; 2011p); Scarrocchia (2009: 69-138 y 48-68). Sobre las *liaisons dangereuses* entre urbanismo y conservación, véanse Traeger (1996) y Fischer (1996).

Riegl colocó el monumento más allá del arte, anteponiendo la conservación al *Entsagung*, es decir, a la renuncia estilística, abriendo el cuidado a una antropología de la *Mischkultur*, de la disonancia temporal y cultural, además de equiparlo con la gestión del conflicto entre los intereses que producen la crisis y los valores inconciliables que la crisis libera. Dvořák volvió a colocar al arte al centro de la tutela, pero en una primera acepción tan amplia, que incluye el marco urbano, territorial y ambiental; y en segundo lugar, como una fuerza impulsora detrás de la tendencia del arte y la arquitectura contemporáneos.

Tutela, arte y arquitectura contemporánea: Dvořák, Kokoschka, Loos y el Clásico como tendencia

*¿Podríamos preguntarnos porqué la antigua cultura debía interrumpirse y la relación con ésta encontrarse nuevamente?*⁸

Max Dvořák (1912)

Determinado por el crecimiento del movimiento para la consecuente protección a la interpretación extensiva y territorialmente definida de valores monumentales, o por las demandas de lo Moderno establecido con la revolución industrial y con los nuevos materiales disponibles, la novedad en el discurso disciplinario de Dvořák es tomar partido en asuntos artísticos y para reconocer el entrelazamiento de la misión pedagógica de la tutela y de la actividad crítica. Si un conservador ya no puede ser un “asesor del gusto”, como ya había proclamado Riegl de una vez por todas, para ejercer su magisterio no podrá evitar intervenir críticamente en la tendencia del arte y de la arquitectura contemporáneos.

El tema que Dvořák pone al centro de la reflexión y que guía su pensamiento incluso en la actividad práctica de tutela, es aquél de la *continuidad* del clásico, o bien de la investigación artística que estudia y conoce la tradición, pero la revive e interpreta subjetivamente; es decir, es capaz de hacerla existir en la contemporaneidad.⁹ Es la tendencia artística de Kokoschka y de Loos.

En uno de sus últimos escritos, Dvořák comenta la serie de los retratos de Kamilla Swoboda, esposa de Karl Maria, su asistente, realizados por Kokoschka. El artista logra conferirle una objetividad clásica y espiritual a la expresión de movimientos y de sensibilidad fuertemente subjetivas. Dvořák ve en él la personalidad al grado de traducir el neoidealismo vienés en la pintura: un arte nuevo y clásico, es decir, dotado de una unidad propia, y por lo tanto innovador, pero al mismo tiempo oportuno, y por lo tanto clásico (Dvořák, 1921; Aurenhammer, 1998: 34-40).

Con Loos Dvořák comparte la toma de distancia tanto de la *Heimatschutzbewegung* como del Werkbund. En 1911 publica un manifiesto por la reforma de las escuelas de arquitectura que remonta a 1801. Dvořák hace suya la guía que circulaba dentro de la Academia de Bellas Artes de Viena: “Lo que está mal es creer que cada constructor puede construir lo que le plazca, sólo el interior le pertenece, y puede arreglarlo como lo crea conveniente. Pero lo exterior pertenece a la esfera pública”¹⁰ (Dvořák, 2011k: 434). También Loos había defendido el papel civil que depende de la arquitectura con el mismo espíritu y con palabras similares: “La casa

⁸ Cita original: *Ci si potrebbe domandare perché l'antica cultura dovette essere interrotta e la relazione con essa nuovamente trovata?*

⁹ Acerca de este tema en general, pero también con algunas referencias, aunque sean genéricas, sobre la lección del maestro vienés, Settis (2004) ofrece despuntes y sugerencias.

¹⁰ Cita original: *Quantomai errato è ritenere che ogni costruttore possa edificare a suo piacimento, soltanto l'interno gli pertiene, che può far allestire come meglio crede. Ma l'esterno appartiene alla sfera pubblica.*

debe gustar a todos, a diferencia de la obra de arte, que no debe gustarle a nadie. La obra de arte es una cuestión privada del artista. La casa no"¹¹ (Loos, 1962: 314).¹² Ambos, Dvořák y Loos, comparten el juicio de que el último Moderno fue el clasicismo de inicios de los ochocientos, y sobre este credo basan la crítica ante el último Modernismo de inicio de los novecientos.¹³ El texto-manifiesto de esta tendencia es la conferencia de Dvořák de 1912, intitulada *Die letzte Renaissance*, es decir, el último Renacimiento, que toma distancias del funcionalismo wagneriano, juzgado aún como estoricista en el plano compositivo. Los pioneros de la nueva tendencia son Karl Friedrich Schinkel, Alfred Messel, Ludwig Hoffman (Figuras 1-3). En la línea, otros actores secundarios como Joseph Maria Olbrich, Hermann Billing, Martin Dülfer y algunas presencias discutibles, como Bruno Schmitz, fuertemente criticado por Marcello Piacentini como portador de una idea tosca de lo monumental.¹⁴ Pero Loos es el exponente por excelencia, como lo especificó Hans Tietze, ya que considera la casa en Michaelerplatz nuevísima por el temperamento y la adherencia formal a la función, pero igualmente receptivo a las necesidades de la arquitectura de la ciudad, a su tradición y a las particularidades del sitio, por lo tanto con una argumentación incomprensible sin la academia de Dvořák y fuera del plano de juicio impuesto por éste (Tietze, 1910: 33-62).¹⁵



FIGURA 1. KARL FRIEDRICH SCHINKEL, ALTES MUSEUM, 1825-1830, Berlin, Bodestraße 10. Imagen: ©Wolfgang Bittner, Landesdenkmalamt Berlin.

¹¹ Cita original: *La casa deve piacere a tutti, a differenza dell'opera d'arte, che non deve piacere a nessuno. L'opera d'arte è una questione privata dell'artista. La casa no.*

¹² Aldo Rossi retomará el credo de Dvořák y de Loos en sus escritos, en su obra y en la película *Ornamento e Delitto* (con Gianni Braghieri y Franco Raggi, dirigida por Luigi Durissi, Contemporafilm, 1973).

¹³ Siguiendo los pasos de Dvořák, Loos adopta los caracteres de una escuela de tipografía vienesa del siglo XVII para la publicación de su revista *Das Andere*: "Allora gli uomini del 1783 volevano produrre caratteri, i nostri artisti di oggi vogliono creare caratteri moderni!" (Loos, 1903: 4; 1981: 83), pero también una gran parte de sus intervenciones recogidas en *Ins Leere gesprochen* y en *Trotzdem* (Loos, 1972; 1982).

¹⁴ Piacentini consideraba como una expresión "vacua e indigesta" de la arquitectura monumental al Monumento de la Batalla de Lipsia de 1913, obra de Bruno Schmitz (Piacentini, 1914: 9-20; Piacentini, 1996: 84-89).

¹⁵ Además de la nueva construcción de Loos en Michaelerplatz, Tietze llama la atención también sobre una villa de Josef Hoffmann en Steinfeldgasse en el Hohe Warte.



FIGURA 2. LUDWIG HOFFMANN, PERGAMONMUSEUM, 1910-1930, desarrollo del proyecto de Alfred Messel, 1907-1909, Berlin, Am Kupfergraben. Imagen: ©Wolfgang Bittner, Landesdenkmalamt Berlin.



FIGURA 3. LUDWIG HOFFMANN, NEUES STADTHAUS, 1902-1911, Berlin. Imagen: ©Wolfgang Bittner, Landesdenkmalamt Berlin.

Loos y Kokoschka representan la luz de la teoría de la conservación de Dvořák. Una síntesis de tal grado entre cuestiones de arte, de la pintura en lo específico, de la arquitectura, en toda la dimensión crítica y civil con la que la carga el maestro vienés, y la cultura de tutela no puede no considerarse extraordinaria. Hans Aurenhammer ha reconstruido desde el punto de vista histórico-artístico el sello de las relaciones entre las tres personalidades de una manera impecable, destacando el vínculo que se establece, ciertamente no por primera vez, pero aquí en un modo verdaderamente relevante, entre las instancias de lo Moderno y la cultura de protección, el compromiso crítico militante y la orientación conservadora (Aurenhammer, 1998; 1996: Aurenhammer, 9-39, 289-294; Aurenhammer, 1997: 23-39). Todo lo que resta es intentar desarrollar la originalidad de este enfoque desde el punto de vista de la protección de los monumentos, con el fin de delinear su importancia histórico-disciplinaria, pero también para probar su actualidad.

“Borromini como restaurador” y sobre la relación entre Manierismo y Moderno (y postmoderno)

El manifiesto de la tutela de Max Dvořák no es, tengamos cuidado, el *Katechismus*, sino *Francesco Borromini als Restaurator*. Se trata de un breve ensayo, para nada menor, publicado en el *Jahrbuch* de la Comisión Central, en 1907. Insólito, por la escasa atención dada por los historiadores del arte a la materia de la restauración hasta aquel momento y por mucho tiempo más, resulta aún más importante porque está dotado de un marcado perfil teórico (Dvořák, 2011: 217-222; Dvořák, 1996: 235-250).¹⁶ El autor sostiene, desde un punto histórico-crítico, la aplicabilidad de los caracteres de la composición espacial y de la relación innovadora con lo antiguo, que después identifica como específico del Manierismo, a la arquitectura de la cual la obra de Borromini, después de Miguel Ángel, sería la expresión más alta. Identifica en éste, y en particular en la reconstrucción de la Basílica de San Juan de Letrán requerida por el Papa Inocencio X para el Año Santo de 1650, el inicio de una concepción moderna del monumento y una nueva relación con la reliquia monumental. Por lo tanto, el Manierismo no es sólo la piedra angular de la crítica de arte, sino también la base de la cultura moderna de tutela. El Manierismo, para Dvořák en sus estudios sobre el desarrollo de la pintura de Tintoretto y El Greco a Kokoschka, indica un horizonte de investigación artística y lingüística posclásica, fuertemente basado en y por el *Geistiges*. El Manierismo aquí expresa una armonía contemporánea con la *Krisis* de la segunda década del siglo XVI. El Manierismo es un puente entre dos crisis: ésta del siglo XVI y aquella posimpresionista que invierte la escena cultural y artística vienesa. Dvořák es, por lo tanto, reconocido unánimemente como un pionero de la (re)evaluación de esta era, o de estas dos épocas de crisis.¹⁷

Con el ensayo sobre Borromini como restaurador, el intento de encontrar una categoría interpretativa idónea para comprender la crisis artística, la respuesta a esta crisis y la tentativa de desvincularse de ella se extiende a la conservación. La crisis del lenguaje clásico del Renacimiento, que expresa la actitud manierista, también representa la búsqueda de una nueva relación con el pasado y con los monumentos heredados. La tesis que sostiene es que, en ausencia de esta (nueva) relación, el concepto de monumento, tal como lo definieron Ruskin y Riegl, simplemente no habría sido posible. Borromini y el origen de la cultura de la

¹⁶ Borromini le había ofrecido a Riegl algunos apuntes importantes en sus lecciones sobre el Barocco. Cfr. Riegl (1908; 1977). Véase ahora al muy circunstanciado Renzulli (1998-1999: 203-220). Sobre el *Catecismo* véase Scarrocchia (2009: 48-68) y Brückler (2009), Blower (2010: 433-444).

¹⁷ Como en la reconstrucción puntual de Weise (1962) y en aquella incontenible de Raimondi (1962). Y por lo tanto no es coincidencia que hayan sido justamente los alumnos reconocidos de Dvořák, como Dagobert Frey, Fredrich Antal, Hans Sedlmayr y Arnold Hauser, quienes aportaran algunos de los más grandes estudios críticos a este propósito. En particular Frey (1924: 5 y ss.; 1928), Antal (1928-1929: 207-256), Sedlmayr (1930; 1939) y la versión italiana editada por Marco Pogařnik, con un apéndice histórico estilístico (Sedlmayr, 1996); Hauser (1964, 1965). Cfr. sobre el tema Oechsli (2000: 107-115).

protección contemporánea: éste es el subtítulo implícito del ensayo. Omitiendo el análisis técnico de la intervención de restauración en San Juan de Letrán,¹⁸ Dvořák enfatiza tres aspectos fundamentales: 1) el respeto por la planta original en la transformación del interior; 2) el nuevo arreglo para la presentación de monumentos artísticos; 3) la unidad compositiva espacial.

El primer aspecto ya había llamado la atención de Passeri, quien en su *Vite de' pittori, scultori ed architetti* de 1772 había subrayado cómo la intervención se llevó a cabo "sin alterar la planta, sin mover paredes y sin la descomposición del todo":¹⁹ una novedad histórica, captada de inmediato por los contemporáneos.

El segundo señala una novedad absoluta con respecto a la restauración de obras antiguas realizada en las iglesias de Santa Croce en Florencia, de los Santos Juan y Pablo en Venecia y San Pedro en Roma, en donde el valor intencional como memoria, aristocrática, patriótica y devocional, se expresa en la forma del "Mausoleum der kommunalen Vergangenheit", es decir, el "mausoleo del pasado cívico" y la historia de la Iglesia. Borromini, en cambio, presenta paneles y esculturas medievales en altares de concepción nueva, haciendo del contraste temporal el tema del proyecto de redecoración: "por un lado, por lo tanto, la mayor falta de respeto ante cada testimonio recibido; y por otro, una atención extraordinaria por lo que nos ha sido transmitido; ¿no es ésta una dificultad inigualable? (Dvořák, 2011a: 220).²⁰ Este perfil específico de recuperación, y no de restauración, de los monumentos antiguos heredados también es enfatizado por Arnaldo Bruschi como uno de los elementos característicos de la nueva arquitectura borromiana desplegada en San Giovanni:

Más tarde, en la extraordinaria serie de cenotafios comisionados por Alejandro VII, la voluntad programática de recuperar las reliquias de los monumentos funerarios de la antigua basílica ofrece a Borromini la estimulante oportunidad de invenciones inéditas e irrepetibles animadas por la combinación de elementos expuestos como diferentes y opuestos.²¹

De acuerdo con Bruschi, el enfoque crítico de Dvořák sobre el Manierismo espacial de Borromini sitúa su lectura en la misma longitud de onda en la que incluso los arquitectos que le eran contemporáneos discurrían sus reflexiones sobre la teoría y el método del proyecto. De hecho, el énfasis crítico de Dvořák en el *freie Behandlung der Räume* en el tratamiento libre de los espacios específico de Borromini como restaurador, es decir, sustancialmente la "composición espacial" como superación de la composición de masas y formas, está en consonancia con la reflexión sobre el *Raumplan* de Adolf Loos, y sobre la composición constructiva como *Raumgestaltung* de Fritz Schumacher.²²

La lectura que Dvořák nos ofrece de las innovaciones composicionales y lingüísticas de Borromini, por un lado exalta su subjetivismo, identificando en el maestro de Lugano "der wahre Erbe Michelangelos", "el verdadero heredero" y genial seguidor de Miguel Ángel; por el otro lado, las sitúa en una horizonte posclásico de modernidad extraordinaria:

¹⁸ Para el cual Dvořák remite al estudio de Eggers (1903: 154-162). Véase ahora Roca De Amicis (1995; 1996: 51-74).

¹⁹ Passeri (1772: 386).

²⁰ El mismo pasaje se reporta en el manuscrito de las conferencias universitarias (Dvořák, 1911o: 774).

²¹ Arnaldo Bruschi (1978), comentario a las figuras 79-80 (casi sin cambios en la nueva edición [1999: 68]).

²² Sobre el *Raumplan* de Loos, véase Frampton (1980) y Frampton (1982), en el capítulo 21, con alusiones a la relación con *De Stijl*; Krut (1985, 1991: 422) que, en cambio, tiende a acentuar el carácter *lógico* siguiendo los pasos de las reflexiones arquitectónicas de Ludwig Wittgenstein; para Fritz Schumacher se remite a su *Das bauliche Gestalten* (1926; 1991).

dado que los elementos tectónicos han perdido su significado artístico, incluso su forma se ha vuelto irrelevante y, por lo tanto, las normas milenarias se abandonan, a veces se envuelven casi como si fueran de pasta, las columnas no soportan nada, las paredes se hinchan como telas elásticas y la escultura se considera completamente indiferente, nada más que un componente en el efecto decorativo general y por lo tanto su realización en detalle es totalmente irrelevante (Dvořák, 2011a: 221).

Esta interpretación refuerza aún más la imagen de Bruschi, quien coloca a Borromini *más allá del Barroco*, y evoca el paisaje posmoderno o, si se desea, deconstructivista de las arquitecturas de Aldo Rossi, Robert Venturi, Frank O. Gehry, Daniel Libeskind, Peter Eisenman...

Se puede intentar obtener una doble lección para la protección.

En primer lugar, Borromini restituye en auge una modalidad de *valorización* de lo antiguo, de las esculturas antiguas en el caso específico de los cenotafios, propios del arte tardorromano y bizantino.²³

Por último, pero no por ello menos importante, la forma en que Borromini ha tematizado la *contemporaneidad* y, por lo tanto, la *temporalidad* de su relación con los monumentos del pasado: una relación viva, que Dvořák juzga diferente y antitética a la de los "anticuarios de ciencia y de arte", y que nos permite "evaluar el efecto de un monumento antiguo con base en la relación con un principio arquitectónico más elevado" (Dvořák, 2011a: 222).²⁴ En resumen, sin esta contribución artística, según Dvořák, nosotros, comenzando con los pioneros de Ruskin y Riegl, no habríamos podido concebir la especificación decisiva y sin precedentes del valor monumental en sus relaciones contextuales y ambientales, o en un marco unitario superior, más allá del monumento entendido en su inmutabilidad física e inmovilidad temporal.

Esto deja en claro la relación entre la historia del arte y la protección, corrobora a la conservación como una historia del arte activa, pone el reflejo de Dvořák en un horizonte posriegliano.

El último Renacimiento y la tendencia del Clásico moderno: el poshistoricismo de Dvořák

Edificios viejos y nuevos. Los últimos fueron los enemigos acérrimos de los primeros, durante todo el tiempo en que dependían de ellos.

Max Dvořák (1910)

El manierismo sintetiza la relación establecida entre clasicismo y modernismo en el pensamiento de Dvořák. Su Borromini es posclásico, en el sentido en que Francesco Arcangeli ha aclarado el espíritu manierista anticlasicista: "una revuelta brillante, pero interna al espíritu mismo del clasicismo" (Briganti, 1946: 159).

El tema de la crisis y del caos del arte contemporáneo se enfocó en la importante conferencia con el título programático *Die letzte Renaissance*, mismo que Dvořák sostuvo el 22 de febrero de 1912 en el *Österreichischen Museum für Kunst und Industrie*, el actual MAK.

²³ Cfr. Dvořák (2011a). Sobre la conservación en la época bizantina, es fundamental Mango (1991), ahora también en Gregotti *et al.* (Pedretti, 1997: 71-83).

²⁴ Incluso si este principio arquitectónico superior debe considerarse, de acuerdo con Arata Isozaki, como antisistemático. Cfr. Portoghesi (2000), con referencia específica a la importancia del ensayo dvořákiano.

La fecha tiene aquí relevancia, porque en la misma tarde Otto Wagner dio su conferencia sobre el tema *Die Qualität des Baukünstlers* en el salón de fiestas del *Niederösterreichisches Gewerbeverein*. Y la importancia de la coincidencia es doble: en primer lugar, porque ambos grandes conferencistas se confrontan con la tendencia de la arquitectura contemporánea; también porque Dvořák expone públicamente su posición crítica, que considera a la lección de Wagner como superada desde un punto de vista histórico-artístico, y su arquitectura no es más que un preludio de la nueva tendencia moderna, aunque orientada de manera diferente.²⁵

Palabras duras, francas, que aún se escucharán a lo largo de los años veinte y principios de los treinta, hasta el momento en que los totalitarismos lleguen a cancelar la contribución de la crítica y a transformar el arte y la arquitectura en política hecha por otros medios; y luego, en temporadas menos sangrientas, sólo en raras ocasiones, hasta que desapareció por completo hasta nuestros días, en que el crítico se convirtió en un agente de prensa de la estrella y un prolongamiento de su persona.

Si bien la contribución de Wagner se publicó varias veces en ese momento, de inmediato recibió atención y fue publicada otra vez de manera reciente, el texto de la conferencia Dvořák permaneció desconocido hasta 1995, cuando fue publicado por primera vez y comentado por Aurenhammer (Dvořák, 1997). Por otro lado, el texto de la conferencia Dvořák y, no en menor medida, el comentario de Aurenhammer, son valiosos para aclarar aun mejor la importancia de que el máximo responsable de la tutela austriaca reconocía la relación entre la cultura de conservación y las instancias del arte y, en este caso, de la arquitectura contemporánea.

Las consideraciones de Dvořák parten de la situación artística que el profano percibe como un caos y el crítico como una crisis. Comienza y coincide con la decadencia del eclecticismo decimonónico. La condena sin apelaciones del eclecticismo expresa la sensibilidad aristocrática del historiador y el rechazo del *Protzertum*, del mal gusto que caracteriza al *Gründerzeit*, la era de la revolución industrial y la súbita acumulación de grandes fortunas económicas.

Reconoce la relatividad del juicio histórico, es decir, siguiendo los pasos de Riegl y Tietze, que no todo el siglo XIX ni el historicismo decimonónico son basura. Sin embargo, en su interior creció una hierba mala que ha llevado a la sustitución de preexistencias modestas pero dignas y, un aspecto de la mayor importancia, dotadas de una temporalidad que no había sido tomada en cuenta con edificios pretenciosos y cargados de una historicidad alterada, tanto como lo había tomado él muy a pecho (muy en serio) en la *Haus zur goldenen Kugel*, construida para reemplazar el antiguo tejido inmobiliario en la céntrica plaza vienesa de Am Hof, o bien en la construcción de obras tan grandiosas como anacrónicas, como la catedral de Berlín (1894-1904) de Julius Carl Raschdorf.

Este historicismo representa el último capítulo de un evento iniciado con un Miguel Ángel maduro y que puede definirse como Barroco, como lo demostraría el proyecto de Semper para el "Kaiser-Forum", que preveía la conexión de la plaza de los museos con el Hofburg, siguiendo los pasos del arreglo de la Piazza del Campidoglio. Pero mientras la explosión compositiva barroca alcanza una unidad superior, el historicismo ecléctico carece de este objetivo y la diferenciación de los caracteres compositivos se convierte en trivialización, en un fin en sí mismo.

No todo el siglo XIX es trivial. Dvořák enfatiza la originalidad absoluta representada por las construcciones de hierro, descubriendo, tal vez uno de los primeros y siguiendo los pasos de la estética de los nuevos materiales de Cornelius Gurlitt, los rasgos de "una nueva objetividad, sinceridad técnica, pureza" (Gurlitt, 1889), que se puede considerar como "una adquisición

²⁵ Como los reconstruyó magistralmente Aurenhammer (1997).

duradera" (Dvořák, 1997: 13).²⁶ Y, sobre todo, reconoce la influencia ejercida por el Werkbund y por la nueva cultura industrial, en especial en la versión crítica de ésta por Adolf Loos (1921),²⁷ sobre el concepto de monumento, ya no visto como un repositorio de estilos que se deben restaurar, perfeccionar, integrar, distorsionando su significado y su esencia. De la *Kunstindustrie* e *Industriekultur* contemporáneas surge la conservación, su horizonte más allá de la restauración.

Ciertamente, Wagner y su escuela también han jugado un papel innovador en este sentido. Pero la nueva arquitectura ya no está representada por él. Dvořák ve en la nueva academia de Wagner la traducción del credo decorativo de Van de Velde: una crítica loosiana del líder vienés, extraordinaria y estratégica para la *tendencia* arquitectónica contemporánea. Esta última, de hecho, se puede rastrear en las obras de Joseph Olbrich para la colonia de artistas en la Mathildenhöhe en Darmstadt, en la sala de exposiciones de Hermann Billing en Mannheim, y en el proyecto de teatro para Hagen en Westfalia de Martin Dülfer. Como inserción del nuevo contexto histórico, Dvořák muestra dos casos más: el proyecto para la nueva fachada occidental de la catedral de Freiberg, en Sajonia de Bruno Schmitz y el proyecto de Alfred Messel para el museo para las antigüedades alemanas y del Cercano Oriente en la isla de museos en Berlín. Éstos son dos ejemplos muy heterogéneos: a pesar de que el primero es honesto, y más bien trivial, es totalmente carente de cualidades especiales, de hecho es de una modernidad simplificada tan genérica que no se distingue de la fachada de un centro comercial, como el Kaufhoff de Wilhelm Kreis en Colonia, por ejemplo; el segundo, en cambio, es importantísimo debido a su capacidad de establecer una estrecha relación con los complejos anteriores del museo, como la *Alte Pinakotek* de Schinkel (Figura 1) y el *Neues Museum* de su alumno August Stüler en particular (Figura 4), así como un término de comparación para toda la historia posterior de la isla de los museos, desde el proyecto de expansión gigantesca de Wilhelm Kreis en el marco de los planes de Hitler-Speer para la Berlín-"Alemania", hasta el concurso para la reparación de los daños de guerra en años recientes.²⁸



FIGURA 4. FRIEDRICH AUGUST STÜLER, NEUES MUSEUM, 1843-46, Berlín, Jüdenstraße 34-42, después de la restauración de David Chipperfield, 1997-2009. Imagen: ©Wolfgang Bittner, Landesdenkmalamt Berlin.

²⁶ Sobre las construcciones en hierro se había detenido, con gran inteligencia y en un horizonte postsemperiano, Alfred Gotthold Meyer (1907). Walter Benjamin lo considera como profeta de la *Neue Sachlichkeit* (Benjamin, 1980: 170).

²⁷ Cfr. Loos (1921; *Sämtliche Schriften...*, *Parole nel vuoto*, cit., que contiene también escritos recopilados en *Trotzdem, Das Andere*, etc.).

²⁸ Cfr. Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (1994). Para las reservas de Piacentini sobre Schmitz, véase aquí la nota 20.

El retorno al Clásico ocurre cada vez que el evento tectónico se pierde y se cae en lo decorativo: así fue para el Románico a principios del siglo IX, lo mismo para el Renacimiento a principios del XV y para el Moderno a inicios del XX. Pero ya en el siglo XIX hubo una reacción al Rococó,²⁹ particularmente fuerte con Karl Friedrich Schinkel, el (neo)clasicismo que Dvořák interpreta como Manierismo (en el sentido de Arcangeli mencionado anteriormente, pero también de su Borromini), discerniendo un arreglo Barroco que usa palabras antiguas. También indica la analogía de esta reacción con los retornos clasicistas de los siglos XII y XIII, así como la función del puente con las corrientes clasicistas de los siglos XVII y XVIII ejercidas en la pintura por pintores como Feuerbach y von Marées.

La tendencia identificada por Dvořák es aquella del renacimiento de un clasicismo moderno o, si se quiere, de un Clásico moderno, que en las coordenadas culturales y socio-históricas modificadas será retomada en los años veinte por la revista *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* de Werner Hegemann y Leo Adler; en los años treinta por Marcello Piacentini y la revista *Architettura*, dirigida por él;³⁰ en un horizonte posmoderno, incluso de la dimensión poética y figurativa, por Aldo Rossi (Figura 5).³¹ El plan de este clasicismo moderno y humanista carece de implicaciones nacionalistas; prueba de ello es la admiración de Dvořák por Plečnik, considerado como representante de una tendencia paneslava, una admiración aun más importante si se toma en cuenta la favorita tendencia pantedesca predilecta de Dvořák.³² La conferencia, de hecho, concluye con un discurso a favor de la cultura y de la formación humanística, como la más adecuada para asumir los valores espirituales de la tendencia antes esbozada, como conclusión de aquella técnica, y en contraste con una especialización que conduce al alejamiento de las dos culturas. Es fácil descubrir las implicaciones anticapitalistas de esta posición; es más difícil considerarla simplemente como una vuelta atrás, o, de manera diferente y más probable, clásico-moderna.



FIGURA 5. ALDO ROSSI,
MONUMENTO EN HONOR
DE SANDRO PERTINI, 1988,
Via Croce Rossa, Milán.
Imagen: ©Irene Scarcella, Milán.

²⁹ Para la definición, véase Hans Sedlmayer (1962).

³⁰ Para la arquitectura de Piacentini que conserva un rasgo humanista incluso en los primeros años terribles del Eje, así como para las referencias al clasicismo weimariano, remito a Scarrocchia (2013a). Es curioso y sintomático el hecho de que justamente un alumno de Dvořák, Franz Stelè, cuando visitaba con motivo del Jubileo de 1950 la *via della Conciliazione*, es decir, una de las intervenciones de Piacentini más discutidas, escribió a su amigo y estimado arquitecto Jože Plečnik, con la atención centrada en la inserción moderna en el contexto monumental y en la (in)capacidad de lo moderno por relacionarse con el tejido histórico en estos términos: "la impresión general es muy buena". Tarjeta postal de Stelè a Plečnik del 25.?.1950, Archivo del Museo de arquitectura de Lubiana, información cortesía de Tomáš Valena.

³¹ Para el elevado valor humanístico de lo monumental en Aldo Rossi siguen siendo aclaradoras las consideraciones de Savi (1975). Sobre historia y crítica de la tendencia tradicionalista, son importantes los estudios de Pigafetta y Abbondandolo (1997), Pigafetta (1993; 1996), Blomfield (1934). Sobre la falta de fundamento de la tradición, sigue siendo válido Hobsbawm y Ranger (1983; 1987). Ignoro si Vittorio Savi haya publicado su ensayo *La tendenza*, que estaba escribiendo a mitad de los años setenta.

³² Véase Scarrocchia (*Max Dvořák...*: 133-138) (véanse también las investigaciones de Cimprichová (2010)).

Teniendo en cuenta las implicaciones para la protección de los monumentos, se puede ver que con *Die letzte Renaissance*, Dvořák describe un horizonte poshistoricista que conlleva el cuidado de los monumentos en una práctica necesaria colocada más allá de la restauración. Su crítica al historicismo es radical, sumaria, sin apelación, de manera que resulta, si no hasta incoherente (admitiendo la relatividad del juicio de valor) al menos burda, si se le considera como una alternativa a la de Tietze (y de Riegl) pero en cambio, sustancialmente complementaria a ésta. Tietze, de hecho, con base en un análisis de la situación de crisis del arte contemporáneo concordante con aquella de Dvořák, se inclinó hacia un juicio más abierto y menos drástico sobre el pluralismo de las tendencias emergentes de la explosión estilística fomentada por el historicismo. Tietze da una vuelta al radicalismo dvořákiano, encontrando incluso en aquel pluralismo caótico y aún incomprensible, la fuente de la multiplicación de los valores artísticos modernos y contemporáneos que permite a la cultura de la conservación colocarse en un horizonte que va más allá de la restauración y, por lo tanto, es poshistoricista.³³

La crítica del historicismo de Dvořák estigmatiza y rechaza la temporada de restauración agresiva, relacionada con la corrupción del gusto y la decadencia artística, arquitectónica y urbana.³⁴ Establece un vínculo entre la reproductibilidad técnica de la obra de arte y la restauración, en una especie de equiparación de esta última con la falsificación y la copia.³⁵ Afirma, radicalmente, que la restauración del siglo XIX representó un gigantesco proceso de falsificación del patrimonio y, de hecho, con esto establece una especie de ley de correspondencia entre esto y la corrupción artística del *Gründerzeit*. Por más limitado e incluso erróneo que sea el juicio de partida, sirve a Dvořák, en resumen, para sentir la dificultad y la necesidad de elevar la protección de esta partida en falso o, en cualquier caso, para darle otra dirección u orientación diferente, haciéndolo para todos los efectos complementarios a la tendencia.

¿Cuáles son las vías? No es el arte “nuevo”, como también lo invocó Dehio, porque de inmediato se transforma y se corrompe en “novedad”. De ahí la elección del adjetivo *letzte* para indicar la tendencia, en lugar de *neue*: “último” renacimiento del Clásico en la era contemporánea. Ni el arte reivindicado por el *Heimatschutzbewegung*, ya que se basa en conceptos y no en experiencias artísticas y que tienden a apoyar las *alte Rezepte*, recetas antiguas con sabores locales. Son dos las vías: primero, trabajar con (y sobre) la opinión pública; es decir, la difusión más amplia posible del conocimiento del patrimonio, de modo que permita extender la conciencia social; segundo, cultivar el pensamiento crítico y radical en apoyo de la cultura artística.

Aunque aparentemente parezca discordante con el juicio de Tietze, y sea más viable ver una relación positiva entre *Heimatschutzbewegung* y Moderno (Tietze, 1909), de la cual la obra de un maestro como Heinrich Tessenow demostrará ampliamente la plausibilidad, los juicios de los dos grandes exponentes de la protección austriaca convergen en el reconocimiento de la relación entre el arte, la arquitectura contemporánea y la protección, con la especificación de que cuando el primero, Tietze, ve un pluralismo, el segundo, Dvořák, ve una tendencia.³⁶ El hecho de que una de sus últimas intervenciones se haya proclamado en una asamblea conjunta de *Denkmalpflege* y *Heimatschutz*, es decir, el tercer congreso unitario de Eisenach de septiembre de 1920 demuestra, por lo tanto, una cierta instrumentalidad del acoso de Dvořák y no un mayor radicalismo loosiano (con respecto a la posición de Tietze): ¿por qué tomar parte en éste si en verdad se cultivaran únicamente *alte Rezepte*?

³³ Más allá de la convergencia sobre la *tendencia* del Clásico moderno, aquí referida en el párrafo II, es fundamental Tietze (1909).

³⁴ En particular Dvořák (2011m).

³⁵ De modo diferente a Riegl, quien en el *Denkmalkults* había expresado una “apertura en relación con la reproductibilidad”.

³⁶ Para un marco sobre el historicismo y la salida del historicismo vienés, son fundamentales Wagner-Rieger (1970), Haiko (1985: 297-304; 1980: 40-49) y el comentario de Aurenhammer (1997: 33 y ss.). En general, véase también Scharabi (1993).

En esta ocasión, Dvořák aborda el tema de la conservación y el reuso de los grandes complejos monárquicos, como castillos y jardines, en el nuevo contexto republicano; subraya la necesidad de establecer la compatibilidad entre el carácter y los valores de estos monumentos y el nuevo uso, por lo que critica el falso espíritu revolucionario de la hipótesis de asignar escuelas, hospitales y otras estructuras sociales similares por ser incompatibles con esos valores y, por lo tanto, antieconómicas (Dvořák, 2011). Reafirma que la labor de protección consiste básicamente en una escuela de resistencia,³⁷ que privilegia los valores ideales sobre aquellos materiales, defiende las diferentes partes e intereses, así como las diversas tendencias. Por lo tanto, una protección liberada de los defectos de origen del siglo XIX también puede abrirse a la pluralidad de valores que eran importantes para Tietze. Y la conclusión de Dvořák es lo más utópico que pudiera pensarse en ese momento. Los colegas alemanes habían trabajado para ofrecerle la cátedra de Historia del Arte en la Universidad de Colonia, lo que le habría asegurado un poco de holgura, en comparación con las difíciles condiciones económicas en que se encontraba Austria.³⁸ Decidió quedarse en Viena y al pie de las ruinas del Imperio tiene una visión llena de esperanza: en el siglo XIX la protección tuvo escaso éxito contra el materialismo, pero hoy es posible ver un nuevo comienzo, cuando los valores ideales están por encima de los materiales. El nuevo contenido espiritual, además de las grandes síntesis culturales del Renacimiento, de la Reforma y del cristianismo, sostendrá una nueva *pietà* como el principio inspirador de la protección de los monumentos. Nada podría expresar más profundamente la relación entre las instancias de lo Moderno y la cultura de la conservación en el pensamiento y en la obra de Dvořák que su visión, expresionista como las utopías concretas³⁹ de Adolf Loos, comprometido con su oficio por el arte y, aún más, con sus *Siedlungen* en la construcción de la “Viena roja”, y de Bruno Taut, a la cabeza del plan socialdemócrata para Magdeburgo. Confiar a la conservación un mandato tan amplio sólo podía suceder en la tierra del universalismo cultural: Austria.⁴⁰

En la tumba de Dvořák

La sepultura de Dvořák, adosada al muro del cementerio Grußbach cerca de Znaim (Hrušovany), donada y elegida personalmente por el conde Franz Liechtenstein, está marcada por una preciosa cruz neobarroca en hierro forjado con Cristo y el ojo de Dios en el ápice, finamente trabajada: una señal de gratitud para el gran intérprete del Manierismo, expresada en una forma tradicional aristocrática y, al mismo tiempo, familiar.

De un temple totalmente diferente es el cenotafio diseñado por Adolf Loos, pero no realizado, para guardar su memoria en el *Zentralfriedhof* de Viena: un cubo con cúspide de zigurat, hecho en granito, despojado de cualquier ornamento, con la excepción de los frescos que habría tenido que realizar Oskar Kokoschka; una sacralización de valores arquitectónicos y artísticos en homenaje a uno de los mayores críticos contemporáneos.

Ambos contemporáneos de 1921, representan, como lo sugirió enfáticamente Eva Frodl-Kraft (1974: 144), dos momentos precisos de la *Denkmalsgeschichte als Geistesgeschichte*, la historia de los monumentos como historia del espíritu: el primero dirigido directamente a las

³⁷ De la escuela de resistencia habla Canetti (1972; 1974) para describir la liberación de la fascinación ejercida sobre él por Karl Kraus. Escuela de Resistencia es sinónimo de liberación.

³⁸ Eva Frodl-Kraft reconstruye la deuda de la tutela austriaca ante aquella alemana en su *Gefährdetes Erbe. Österreichis Denkmalschutz und Denkmalspflege 1918-1945 im Prisma der Zeitgeschichte* (1997).

³⁹ El término, de acuerdo con la acepción de Italo Calvino, es decir de adhesión a proyectos sociales concretos, y, por lo tanto, diferente de la tradición expresionista visionaria de la *Glassarchitektur* scheerbartiana. Cfr. Kuon (2003: 24-41).

⁴⁰ Robert Musil ridiculiza este universalismo en su novela *L'uomo senza qualità*, en particular con la “Acción paralela”, y también Wittgenstein juzgará la infatuación de Loos por un “Oficio por el arte” igualmente bizarra. Cfr. Amanshauser (1985: 129).

emociones del espectador en sentido evocador y alusivo, utilizando las formas de la tradición barroca; el segundo elimina cualquier alusión reducida al mínimo, pero también recurre a palabras antiguas (el *zigurat*), para recordar que la tumba es lugar de la arquitectura, arca de sus valores,⁴¹ y lo moderno no es una alternativa a la tradición, o mejor, al clásico.⁴²

La recepción de la lección de Dvořák: Hans Sedlmayr, el centro histórico de Boloña, Aldo Rossi y la tendencia actual

En los años veinte, después de una valoración de la obra de Le Corbusier como arquitectura absoluta, diferente pero también en sincronía con aquella del otro alumno de Dvořák, Emil Kaufmann, que reconoce el éxito de una arquitectura autónoma que comienza con Ledoux y con los arquitectos revolucionarios franceses, Hans Sedlmayr se plantea como defensor del centro histórico de Viena siguiendo los pasos del maestro, abogando para construir por fuera el nuevo centro moderno, en la línea de la propuesta que después contendría la *Carta de Atenas*. El carácter arquitectónico del nuevo centro moderno perderá, sin embargo, durante la anexión nazi, su carácter autónomo, para adquirir aquel de la arquitectura parlante, orgánica de la síntesis social totalitaria.⁴³ Y ésa es la trama, reconstruida con lujo de detalle por Hans Aurenhammer, que arroja sombra sobre la figura del historiador del arte, auto-acreditándose como heredero de la Escuela de Viena y de su tradición, pero desautorizado por la escuela misma una vez que terminó la guerra, en el ámbito de la desnazificación. Después de haber sido rehabilitado y de haber asumido la cátedra de Historia del Arte en la Universidad de Salzburgo, Sedlmayr retomará el tema de la protección con motivo de una declaración-manifiesto a favor de la salvaguardia del centro histórico de la ciudad. Se trata de un texto importante, ya que establece, de hecho, un puente entre la tradición de la Escuela de Viena, entre la lección Dvořák sobre el tema, y la problemática de la conservación de los centros históricos, que entonces se estaba configurando y que arrastraba con sí la gran cuestión de la relación entre la nueva arquitectura y el tejido histórico. Aun más: Sedlmayr hizo propios en esta ocasión algunos pensamientos que estaba desarrollando Roberto Pane acerca de estos temas y que confluían en la *Carta de Venecia*, estableciendo así por primera vez una verdadera esfera de confrontación entre la cultura de protección austriaca y la italiana. Si de hecho hasta ese momento ningún estudioso italiano se había confrontado verdaderamente con la lección de la tradición austriaca, ahora un investigador austriaco llamaba la atención sobre la actualidad de esta tradición y la colocaba en continuidad con una de las expresiones más avanzadas del debate en curso en Italia.

El texto *Die demolierte Schönheit. Ein Aufruf zur Rettung der Altstadt Salzburgs* data de 1965 y consta de ocho párrafos (Sedlmayr, 1965). Inicia con el problema de la conservación del centro histórico, sometido a presiones de construcción, en parte originadas por la reconstrucción de la posguerra, pero sobre todo ejercidas por el desarrollo económico y urbano neocapitalista. *Das alte Lied*, "la vieja canción", considera la reconstrucción e integración del tejido histórico en las formas y estructuras de la cultura arquitectónica contemporánea: son *Illusionen* tanto las manifestaciones del modernismo provincial como las remodelaciones estilísticas.

Para la denuncia de la falsificación banal inherente en los procesos de remodelación y modernización del material edilicio del tejido histórico, llama la atención hacia la actualidad de todo el sistema del célebre *Catecismo* de Dvořák, retomando los pasajes completos de las amenazas que se ciernen sobre el patrimonio histórico (ignorancia, especulación, falsas ideas de progreso, decadencia artística), así como las acciones positivas que deben tomarse en defensa del interés público y nacional por parte del Estado, del valor espiritual a cargo de la Iglesia y, en general, del valor artístico. En este contexto, recuerda la poderosa labor

⁴¹ De acuerdo con Cacciari en Loos (1981b) sobre todo el párrafo *Sulla tomba di Loos*.

⁴² De acuerdo con Aldo Rossi, en su ensayo introductorio a Loos (1981b: 7-16).

⁴³ Para el marco de la posición de Hans Sedlmayr en el episodio de la Escuela de Viena durante el periodo nazi se remite al reciente texto ilustrativo de Aurenhammer (2004: 11-54).

realizada por el maestro para dotar a la protección austriaca de una organización profesional, y se lamenta del retraso acumulado por Austria en este ámbito en relación con otros países, como Francia, por ejemplo, que con la ley de 1930 había ampliado la definición de "sitio", que databa de 1913, y con la *Loi Malraux* de 1962 se estaban preparando para proceder con el saneamiento de los barrios históricos con un enfoque muy avanzado; o bien como Holanda, que contaba con una ciudad como Maastricht, que había puesto bajo protección alrededor de 1 400 habitaciones históricas.

En este punto, se plantea la cuestión crucial de la relación de lo nuevo con lo antiguo: ¿quién debería llevar a cabo la intervención? ¿Los arquitectos modernos poseen las habilidades históricas, técnicas y estéticas que Dvořák ya demandaba? Y aquí el discurso de Sedlmayr va en una dirección muy personal, que debe evaluarse cuidadosamente. Sostiene que la continuidad de la tradición de la construcción fue interrumpida por el *Neues Bauen* de los años 1910-1925 (Oechslin, 1989: 7-9; Scarrocchia, 1991). Debemos recuperar esta continuidad como lo evocaba el joven Norberg-Schultz, y poner en práctica la nueva arquitectura defendida por el joven Frei Otto, *en otro lugar*, es decir, en las nuevas áreas de expansión. La alternativa que augura consiste en el respeto de la tradición edilicia de Salzburgo, en la "fidelidad" de las copias, de acuerdo con lo que ya esperaba Loos, y en especial en el desplazamiento de la intervención nueva en las zonas de expansión externas al centro histórico, que podían llevarse a cabo con las formas radicales de la arquitectura contemporánea. En resumen, neotradicionalismo en el centro histórico, de acuerdo con lo solicitado por un Dvořák aplanado sobre Norberg-Schultz, y arquitectura moderna según Frei Otto en la ciudad nueva, fuera del centro histórico (Norberg-Schulz, 1965; 1967; Otto, 1954).

Para la denuncia de los peligros que enfrenta la sustancia edilicia histórica que ha sobrevivido hasta hoy, Sedlmayr adopta, en el párrafo 5, y que está en el centro de su argumentación, las consideraciones que Roberto Pane había expuesto con motivo del Congreso de la Trienal de Milán de 1957 sobre la "Actualidad urbanística del monumento y del ambiente antiguo", con el que tenía la intención de denunciar de la manera más resuelta tanto las presiones especulativas dirigidas a aumentar la densidad de la construcción, y así destruir la estratificación histórica y el valor de lo antiguo, como las deficiencias de la cultura arquitectónica contemporánea al hacerse cargo de la conservación real de aquella estratificación, con operaciones adecuadas de recuperación, restauración e integración, dictadas por necesidades funcionales (Pane, 1958: 7-18). En este sentido, Pane había propuesto en esa ocasión ya fuera delimitar el área del centro histórico por salvaguardar y sobre la cual imponer un respeto absoluto de los volúmenes y del tejido histórico, así como definir una lista de arquitectos especializados y adecuados para colaborar con las autoridades de tutela.

De la intervención de Pane, Sedlmayr en especial también retoma la denuncia de la incapacidad de la cultura arquitectónica contemporánea para llevar a cabo el desarrollo de la ciudad con valores similares y cualidades análogas a las del pasado, así como para oponerse a las presiones especulativas que circundaban tanto al tejido histórico como a las nuevas áreas de expansión. Pero en Roberto Pane, esta denuncia de hecho no coincide con la condena en bloque de la arquitectura contemporánea, ni de su plausibilidad en un tejido histórico: ¡él había sostenido, junto con Ernesto Nathan Rogers y Bruno Zevi, el proyecto de Frank Lloyd Wright para la Fundación Masieri en Venecia! Además, del pleno reconocimiento del potencial incremental, por así decirlo, de la arquitectura contemporánea y de la necesidad de su integración con el patrimonio histórico, surgirá su contribución para definir el "principio aditivo" que toma forma en la *Carta de Venecia* de 1965 y que consagra una doble instancia del proyecto de restauración: por un lado, la de no eliminar nada de la estratificación que llegó hasta nosotros tal como llegó; por otro lado, la visibilidad más absoluta, aunque no sea autorreferencial, del carácter contemporáneo de las obras inclusivas necesarias.⁴⁴

⁴⁴ Cfr. Scarrocchia (2008); la reseña monográfica *Viaggio nell'Italia dei restauri. Dalla didattica ai cantieri: 1964-2006* (Anon, 2007) y Dezzi Bardeschi (2010: 106-114).

Sedlmayr, en cambio, en el párrafo 6, reconoce el “principio aditivo”, pero lo desplaza urbanísticamente en la expansión de la ciudad; es decir, reconoce con Frei Otto la necesidad de la arquitectura contemporánea y el potencial que tiene para aumentar el valor urbano, pero ésta debe desplazarse fuera, lejos del centro histórico: “la consideración de que siempre se puede agregar una arquitectura moderna de calidad a la antigua es una leyenda” (Sedlmayr, 1965: 30). A partir de una denuncia de la incapacidad del *Neues Bauen* para representar una nueva estratificación histórica, Sedlmayr termina por llevar su crítica a la arquitectura moderna al campo de la tutela, delineando, de hecho, una teoría de la conservación antihistórica. Como sabemos, algo muy similar le sucede a su maestro con la condena en bloque de *Historismus*, es decir, de muchas de las intervenciones de salvaguardia, de Schmidt, por ejemplo, que en el transcurso del siglo adquirieron un valor monumental. Y éste es el resultado de la suspensión del postulado riegliano de la relatividad de los valores, que une, por lo tanto, a Dvořák y Sedlmayr. No es coincidencia que este último no le preste ninguna atención al *Denkmalkultus* en su introducción a la colección de los escritos de Riegl de 1929, ni mencione la lección del fundador de la tutela como una disciplina autónoma en su manifiesto de Salzburgo.

Por otro lado, la condena del *Neues Bauen* de Sedlmayr no puede ser reconducida a la lección de Dvořák de ninguna manera, porque forma un todo con la condena de la *arquitectura autónoma*, de la cual Emil Kaufmann desarrollará la investigación con base en la revaloración de la arquitectura de la Ilustración y de la Revolución, desarrollando de este modo las posiciones del maestro común a favor de la tendencia clásica de lo moderno.

Sin embargo, lo que resulta significativo con el fin de retrasar el desarrollo de la cultura de tutela austriaca, es el hecho de que, a través de Sedlmayr, el pensamiento de Dvořák entra en contacto con los planteamientos italianos de Roberto Pane, que confluirán en la *Carta de Venecia*. Para aquello que les concierne, Sedlmayr permanecerá ajeno a las indicaciones de la *Carta*, que requieren una comparación entre la cultura de la restauración y la cultura arquitectónica en la etapa de diseño y dentro del tejido histórico. En su manifiesto para la defensa de Salzburgo reitera que la arquitectura contemporánea es *Verlust der Mitte*, la pérdida del centro y de la continuidad. El centro permanece vinculado a la *Entstehung der Kathedrale*, es decir, a la formación de una arquitectura de los valores simbólicos y morales unitarios e irreproducibles, pero especialmente inalcanzables (Sedlmayr, 1948a; 1948b; 1950).⁴⁵ Por poco que este pesimismo adoptado por la tutela italiana en los años setenta a pesar de las declaraciones de la *Carta de Venecia* y desconocido para los maestros Riegl y Dvořák haya beneficiado a la cultura de conservación, queda demostrado por una tutela de los centros y tejidos históricos, en muchos casos aún detenida en la práctica de la renovación y en el enfoque a lo moderno, que no logra superar la fase “pionera”.

Los criterios expuestos por Sedlmayr fueron codificados por el plan pormenorizado para el centro histórico de Boloña de principios de los setenta, primero de una larga serie de planes para los núcleos históricos de muchas ciudades italianas, hasta aquel de Palermo de finales de los años ochenta e inicios de los noventa. Pero en estos programas no existe el más mínimo reconocimiento del principio de la conservación integral sostenido por Dvořák, siguiendo los pasos de Ruskin y Riegl, que prevé la conservación, ésta sí integral, “de lo que ha llegado hasta nosotros en el estado que nos llegó” y la “desvinculación” de la integración necesaria de la cultura de la restauración como *restitutio in integrum*.⁴⁶ Se basan en una

⁴⁵ Ambos textos fueron concebidos en la mitad de los años treinta.

⁴⁶ Restitución integral. Nota de la traductora.

recuperación y restauración de renovación acompañada de una total falta de confianza o, si se desea, una renuncia ante la *arquitectura contemporánea*, apartando de hecho a esta última de la historia. Mientras que por el contrario, la *arquitectura contemporánea* es, según Dvořák, el único componente que puede constituir (¡no reconstituir, cuidado!) la unidad superior de la reparación. Aquí, en este lugar, en este pasaje donde Riegl ve una misión de arbitraje y de interferencia no directa, Dvořák, debido al contexto cultural cambiado y a la aparición de diversas corrientes artísticas de posruptura, identifica el terreno de una batalla cultural: una *tendencia*, la necesidad de una tendencia y de alinearse de acuerdo con una tendencia.

Para apreciar la naturaleza radical y actual de esta posición de Dvořák, se deben realizar al menos dos distinciones.

En primer lugar: hasta el momento su propuesta ha sido forzada a casarse con aquellas posiciones de "conservación integral" que han apoyado, siguiendo los pasos de Sedlmayr, la expulsión de la arquitectura moderna del centro histórico (Dezzi Bardeschi, 1995: 2-3; Cruciani Fabozzi, 1995: 28-42). Pippo Ciorra expresó bien la ambivalencia de este matrimonio no consensual:

Bolonia, para los arquitectos de mi generación, siempre ha representado un tabú y un ícono ambivalente. Por un lado, la "corrección urbana" intocable de Cervellati y de la recuperación del centro histórico, la eficiencia administrativa, la planificación que sirve el programa de "conservación" de la medida y de las características tradicionales de la ciudad. Por otro lado, cierta sensación irreprimible de extrañeza, las ocasiones extremadamente raras para abrirse al debate arquitectónico internacional, la sensación de una ciudad no particularmente abierta a las contribuciones externas y a la renovación arquitectónica (Ciorra, 2004: 8-11).⁴⁷

En segundo lugar: la *tendencia* identificada por Dvořák del *clasicismo moderno* se retomará en varias ocasiones en el curso del siglo XX, como se recordó antes en el ámbito urbanístico alemán durante la edad weimariana, en aquella arquitectura del periodo fascista, incluso con todas las distinciones necesarias, hasta la recuperación de Aldo Rossi, que le da cuerpo al magisterio de la "continuidad" de Ernesto Nathan Rogers con el cual se había formado (Figura 6) (Rogers, 1981; López Reus, 2002; 2009).

Que esa tendencia de continuidad no haya prestado la más mínima atención a las lecciones de los maestros vieneses de la conservación debe enmarcarse, como sugiere incluso Ciorra, en una autonomía de la arquitectura que se encierra en sí misma, poco dispuesta a la comparación y a la contaminación interdisciplinaria. Y es significativo que en este terreno del diálogo de lo antiguo con lo contemporáneo, la tendencia italiana de continuidad, aquella de la línea Rogers-Rossi-Grassi, pero también la de Muratori-Caniggia (Figura 7), a la cual se añade alargando los eslabones interpretativos Cervellati, hayan sido superadas por una tendencia posterior, proveniente de otras coordenadas: la del minimalismo, la más conveniente para el respeto de lo que nos ha llegado tal como nos ha llegado y para enriquecerlo con un diálogo, de hecho, contenido, modesto, sabio y moderado. Una tendencia de tradición ruskiniana, cultivada por la mejor y más radical cultura de conservación alemana.⁴⁸

⁴⁷ Sobre la Boloña roja cfr. Scarrocchia (2013b) y, más extensamente, Scarrocchia (2015).

⁴⁸ El manifiesto de esta tendencia es la restauración como *reparación* del Nuevo Museo Egipcio de Berlín, de David Chipperfield y Julian Harrap, y la matriz de restauración de la *Alte Pinakothek* de Múnich, de Hans Döllgast. Cfr. Arrap (2009), Will (2010).



FIGURA 6. ESTUDIO BBPR
(Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers), Torre Velasca, 1950-1957. *Imagen: @Irene Scarcella, Milán.*



FIGURA 7. SAVERIO MURATORI,
SEDE ENPAS (ORA INPDAP), 1956-57,
Boloña, Via dei Mille, 9.
Imagen: @Fausto Savoretti, Boloña.

Aquello que cuenta en la actualidad de la perspectiva y de la contribución del maestro vienés de origen bohemio, no es aquello que escribió acerca de la tendencia, sino que haya reconocido su necesidad para la conservación de los monumentos. Es decir: la integración de la conservación con el destino del proyecto, y la imposibilidad de suprimir la arquitectura contemporánea de la tutela. Una nación, una civilización *sin arquitectura*, no conoce la conservación de los monumentos. Al máximo, únicamente —en palabras de Dvořák— *alte Rezepte*, viejas recetas.

*

Referencias

- Amanshauser, Hans (1985) *Untersuchungen zu den Schriften von Adolf Loos*, Dissertation der Universität Salzburg (21), Verband der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs, Wien.
- Antal, Friedrich (1928-1929) "Zum Problem des niederländischen Manierismus", in: *Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur*, Heft 2, Verlag Poeschel & Treppe, Leipzig, pp. 207-256.
- Arcangeli, Francesco (1946) recensione a Giuliano Briganti, "Il manierismo e Pellegrino Tibaldi, Cosmopolita, Roma 1945", *Leonardo. Rassegna Bibliografica*, XV (n.s., giugno 1946): 156-160.
- Arrap, Julian (2009) "Das Neue Museum. Denkmalpflegerisches Restaurierungskonzept", in: *Das Neue Museum Berlin. Konservieren, Restaurieren, Weiterbauen im Welterbe*, Berlin, E.A. Seemann, pp. 59-64.
- Aurenhammer, Hans (1996) "Max Dvořák, Tintoretto und die Moderne: Kunstgeschichte 'vom Standpunkt unserer Kunstentwicklung' betrachtet", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* (IL): 9-39, 289-294.
- Aurenhammer, Hans (1997) "Max Dvořák und die moderne Architektur. Bemerkungen zum Vortrag 'Die letzte Renaissance' (1912)", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* (L): 23-39, 325-330.
- Aurenhammer, Hans (1998) "Max Dvořák über Oskar Kokoschka: eine handschriftliche Fassung des Vorworts zu 'Variationen über ein Thema' (1920/21)", in: Patrick Werkner (Hg.), *Oskar Kokoschka: Aktuelle Perspektiven*, Herausgegeben von der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien, Archiv und Sammlung, Oskar-Kokoschka-Zentrum, Konzept und Redaktion: Patrick Werkner, Oskar Kokoschka Zentrum, Wien, pp. 34-40.
- Aurenhammer, Hans (2004) "Zäsur oder Kontinuität. Das Wiener Kunsthistorische Institut im Ständestaat und im Nationalsozialismus", in: *Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven*, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, LIII, Böhlau, Wien-Köln-Graz, pp. 11-54.
- Benjamin, Walter (1980) *Bücher, die lebendig geblieben sind*, in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band III: *Kritiken und Rezensionen, Werkausgabe*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., pp. 169-170.
- Bentmann, Reinhard (1976) "Der Kampf um die Erinnerung. Ideologische und methodische Konzepte des modernen Denkmalkultus", in: Ina Maria Greverus (ed.) *Denkmalräume, Lebensräume*, Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung, 2/3), Martin Schmitz, Gießen, pp. 213-246.
- Blomfield, Sir Reginald (1934) *Modernismus*, Macmillan and Co. Limited, London.
- Blower, Jonathan (2010) "Max Dvořák, Franz Ferdinand and the Kathedonismus der Denkmalpflege", *Umění/Art* (5-6): 433-444.

- Brückler, Theodor (2009) *Thronfolger Franz Ferdinand als Denkmalpfleger. Die 'Kunstakten' der Militärkanzlei im Österreichischen Staatsarchiv (Kriegsarchiv)*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar.
- Bruschi, Arnaldo (1978) *Borromini: manierismo spaziale oltre il Barocco*, Dedalo, Bari.
- Bruschi, Arnaldo (1999) *Francesco Borromini. Manierismo spaziale oltre il Barocco*, Testo & Immagine, Torino.
- Buddensieg, Tilmann (2010) "Die Karolingischen Maler in Tours und die Bauhausmaler in Weimar. Wilhelm Koehler und Paul Klee", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (73): 1-18.
- Cacciari, Massimo (1992) "Adolf Loos e il suo Angelo", in: Adolf Loos, "Das Andere" e altri scritti, Electa, Milano, pp. 37-53, 65-80.
- Canetti, Elias (1972) *Macht und Überleben. Drei Essays*, Literarisches Colloquium, Berlin.
- Canetti, Elias (1974) *Potere e sopravvivenza*, trad. di Furio Jesi, Adelphi, Milano.
- Cimprichová, Zuzana (2010) *Der Architekt Josip Plečnik und seine Unternehmungen in Prag und Laibach im Spannungsfeld zwischen denkmalpflegerischen Prinzipien und politischer Indienstnahme*, Univ. Dissertation, Bamberg.
- Ciorra, Pippo (2004) "Avevi un giardino là terrei un'architettura moderna...", *Gomorra* (7): 8-11.
- Clemen, Paul (1933) *Der Denkmalbegriff und seine Symbolik. Eine Rede zum 18. Januar 1933*, Bonner Universitäts-Buchdruckerei Gebr. Scheur, Bonn.
- Clemen, Paul (2003) "Il concetto di monumento e il suo significato simbolico", in: Alois Riegl, *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti: Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*, a cura di Sandro Scarrocchia, Gedit, Bologna, pp. 373-384.
- Cruciani Fabozzi, Giuseppe (1995) "'Le delizie dell'imitazione': restauro urbano e utopie regressive", *Ananke* III (11): 28-42.
- Dezzi Bardeschi, Marco (1995) "Fine secolo: l'internazionale dei gamberi", *Ananke* III (11): 2-3.
- Dezzi Bardeschi, Marco (2019) "Roberto Pane: la vita della città e il respiro delle cose", *Ananke* XVIII (60): 106-114.
- Dvořák, Max (1910) *Gedanken über Denkmalpflege*, Böhlau, Wien.
- Dvořák, Max (1912) *Die letzte Renaissance*, Böhlau, Wien.
- Dvořák, Max (1921) "Vorwort", in: Oskar Kokoschka, *Variationen über ein Thema*, Lanyi, Wien.
- Dvořák, Max (1997) "Die letzte Renaissance. Vortrag, gehalten am 22. Februar 1912 im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie. Nach dem Originalmanuskript herausgegeben von Hans H. Aurenhammer", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* (L): 9-21.
- Dvořák, Max (2004) "Culto dei monumenti e sviluppo artistico", in: Alois Riegl, *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*, a cura di Sandro Scarrocchia, Gedit, Bologna, pp. 359-368.
- Dvořák, Max (2011a) "Borromini als Restaurator, 1907", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 217-222.
- Dvořák, Max (2011b) "Restaurierungsfrage: I. die Prager Königsburg (1908)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 336-346.
- Dvořák, Max (2011c) "Restaurierungsfrage: II. Das Königsschloß am Wawel (1908)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 361-374.
- Dvořák, Max (2011d) "Die Verbauung des Karlsplatzes in Wien (1907)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 412-413.
- Dvořák, Max (2011e) "Restaurierungsfrage: III. Spalato (1909)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 361-374.
- Dvořák, Max (2011f) "Wiener Verkehrsrücksichten (1908)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 414-415.
- Dvořák, Max (2011g) "Die Karlsplatzfrage (1909)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 416-420.
- Dvořák, Max (2011h) "Der Museumbau auf dem Karlsplatze (1910)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 421-426.

- Dvořák, Max (2011i) "Vorwort (Zur Rettung Alt-Wiens) (1910)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 427-429.
- Dvořák, Max (2011j) "Verbauung des Ausblickes auf das Emmauskloster in Prag (1910)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 432-433.
- Dvořák, Max (2011k) "Vorschläge zur Reform der Architekturschulen in Wien aus dem Jahre 1801 (1911)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 434-435.
- Dvořák, Max (2011l) "Erhaltung und Verwendung ehemals fürstlicher Schlösser und Gärten in Bezug auf die Denkmalpflege und Heimatschutz (1920)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 436-440.
- Dvořák, Max (2011m) "Denkmalpflege und Kunst", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 485-488.
- Dvořák, Max (2011n) "Denkmalpflege Vorlesungsmanuskript (1906)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 747-758.
- Dvořák, Max (2011o) "Denkmalpflege Vorlesungsmanuskript (1910)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 759-776.
- Dvořák, Max (2011p) "Kathechismus der Denkmalpflege (1916/18)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 521-720.
- Eggers, Hermann (1903) "Francesco Borrominis Umbau von S. Giovanni in Laterano", in: *Beiträgen zur Kunstgeschichte. Franz Wichoff gewidmet von einem Kreise von Freunden und Schülern*, Shroll, Wien, pp. 154-162.
- Fischer, Ludwig (1996) "Undici tesi contro la distruzione dei monumenti propugnata dagli storici dell'arte", *Ananke IV* (13): 56-58.
- Frampton, Kenneth (1980) *Modern architecture: a critical history*, Oxford University Press, New York-Toronto and Thames and Hudson, London.
- Frampton, Kenneth (1982) *Storia dell'architettura moderna*, trad. Mara De Benedetti e Raffaella Poletti, Zanichelli, Bologna.
- Frey, Dagobert (1921-1922) "Max Dvořáks Stellung in der Kunstgeschichte", *Jahrbuch für Kunstgeschichte* (I): 1-21.
- Frey, Dagobert (1924) "Beiträge zur römischen Barockarchitektur", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* (III): 5-5gg.
- Frey, Dagobert (1928) *Architettura Barocca*, Società Editrice d'arte illustrata, Roma-Milano.
- Frodl-Kraft, Eva (1974) "Das Grabmal Max Dvořáks", in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* (XXVIII): 144.
- Frodl-Kraft, Eva (1997) *Gefährdetes Erbe. Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918-1945 im Prisma der Zeitgeschichte*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 16, Böhlau, Wien-Köln-Weimar.
- Gotthold Meyer, Alfred und Wilhelm Freiherr von Tettau (1907) *Eisenbauten. Ihre Geschichte und Ästhetik*, Paul Neff Verlag, Esslingen a.N.
- Gurlitt, Cornelius (1889) "Die deutsche Kunst im neunzehnten Jahrhundert. Ihre Ziele und Thaten", *Das Neunzehnte Jahrhundert in Deutschlands Entwicklung Bd. 2*, Bondi, Berlin.
- Haiko, Peter (1980) "Otto Wagner, Adolf Loos und die Tradition. Architektur als Ausdruck des politischen Machtanspruches", *Das Pult XII* (57): 40-49.
- Haiko, Peter (1985) "Otto Wagner, Adolf Loos und der Wiener Historismus. 'Die Potemkinsche Stadt' und die 'Moderne Architektur'", in: Maria Aubock und Maria Marchetti (Hrsgs.), *Wien um 1900. Kunst und Kultur*, Christian Brandstaetter, Wien, pp. 297-304.
- Hauser, Arnold (1964) *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, Beck, München.
- Hauser, Arnold (1965) *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, trad. it. di Clara e Anna Bovero, Einaudi, Torino.
- Hobsbawm, Eric J. and Terence Ranger (eds.) (1983) *The invention of tradition*, Cambridge University press, Cambridge.
- Hobsbawm, Eric J. e Terence Ranger (a cura di) (1987) *L'invenzione della tradizione*, trad. di Enrico Basaglia, Einaudi, Torino.
- Koehler, Wilhelm (1923) "Max Dvořák", *Mitteilungen des Institut für österreichische Geschichtsforschung* (39): 314-320.
- Kruft, Hanno-Walter (1991) [1985] *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Beck, München

- Kuon, Peter (2003) Critica e progetto dell'utopia: 'Le città invisibili' di Italo Calvino", in: Mario Barenghi, Gianni Canova e Bruno Falchetto (a cura di), *La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su Le città invisibili di Italo Calvino*, Mondadori, Milano, pp. 24-41.
- Loos, Adolf (1903) "Was man druckt", *Das Andere* (2): 4.
- Loos, Adolf (1921) *Ins Leere gesprochen 1897-1900*, Éditions Georges Cres & Cie., Paris, Zürich.
- Loos, Adolf (1962) [1910] "Architektur", in: Adolf Loos, *Sämtliche Schriften*, Herausgegeben von Franz Glück, 1: *Ins Leere gesprochen 1897-1900; Trotzdem 1900-1930*, Herold, Wien-München, pp. 302-318.
- Loos, Adolf (1972a) *Parole nel vuoto*, trad. Sonia Gessner, Biblioteca Adelphi, Milano.
- Loos, Adolf (1972b) *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano.
- Loos, Adolf (1981a) [1903] *Cosa si stampa*, trad. di Silvia Bartoli, in: Adolf Loos, *Das Andere/L'altro*, Electa, Milano, p. 83.
- Loos, Adolf (1981b) *La civiltà occidentale. «Das Andere» e altri scritti*, trad. Giacomo Bernabei e Greta Schödl, Zanichelli, Bologna, pp. 7-16.
- Loos, Adolf (1982) *Trotzdem, Das Andere*, Prachner, Wien.
- López Reus, Eugenia (2002a) *Ernesto Rogers y la arquitectura de la Continuidad*, Ediciones Universidad de Navarra, SA, Pamplona.
- López Reus, Eugenia (2002b) *Ernesto Nathan Rogers, continuità e contemporaneità*, trad. di Marco Lecis, Christian Marinotti, Milano.
- Mango, Cyril (1991) "I bizantini e la conservazione dei monumenti", *Casabella* LV (581): 38-40.
- Musil, Robert (2005) *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino.
- Neumann, Jaromir (1962) "Das Werk Max Dvořáks und die Gegenwart", in: *Acta Historiæ Artium. Academiae Scientiarum Hungaricæ*, VIII, pp. 177-213.
- Norberg-Schulz, Christian (1965) *Intentions in architecture*, The MIT Press, Cambridge.
- Norberg-Schulz, Christian (1967) *Intenzioni in architettura*, trad. di Graziella Nicese e Leda Sartini Mussio, Lericci, Milano.
- Oechslin, Werner (1989) "Neues Bauen in der Welt: messa al bando delle nazioni", *Rassegna* (38): 7-9;
- Oechslin, Werner (2000) "Borromini e l'incompresa 'intelligenza' della sua architettura: 350 anni di interpretazioni e ricerche", in: Richard Bösel e Christoph L. Frommel (a cura di), *Borromini e l'universo barocco, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 dicembre 1999-28 febbraio 2000)*, Electa, Milano, pp. 107-115.
- Otto, Frei (1954) *Das hängende Dach: Gestalt und Struktur*, Bauwelt, Berlin.
- Pane, Roberto (1958) "Restauro dei monumenti e conservazione dell'ambiente antico", in: *Attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico, Atti del Congresso internazionale, Milano, XI Triennale, 28-30 settembre 1957*, Centro studi della Triennale di Milano-Görlich, Milano, pp. 7-18.
- Passeri, Gian Battista (1772) *Vite de' pittori scultori ed architetti che anno lavorato in Roma morti dal 1641 fino al 1673 di Giambattista Passeri pittore e poeta*, Gregorio Settari librajo al Corso all'insegna d'Omero, Roma.
- Pedretti, Bruno (a cura di) (1997) *Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura/Gregotti et al.*, Bruno Mondadori, Milano.
- Piacentini, Marcello (1996) "L'esposizione d'architettura a Lipsia", in: Mario Pisani (a cura di), *Architettura moderna*, Marsilio, Venezia, pp. 84-89.
- Pigafetta, Giorgio (1993) *Architettura moderna e ragione storica. La storiografia italiana sull'architettura moderna, 1928-1976*, Guerini studio, Milano.
- Pigafetta, Giorgio (a cura di) (1996) *Modernismus: storia come tradizione*, trad. di Ilaria Abbondandolo, Alinea, Firenze.
- Pigafetta, Giorgio e Ilaria Abbondandolo (1997) *Le teorie tradizionaliste nell'architettura contemporanea*, Laterza, Roma-Bari.
- Portoghesi, Paolo (2000) "Borromini e l'architettura moderna", in: *Borromini e l'universo barocco, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 dicembre 1999-28 febbraio 2000)*, Electa, Milano, pp. 129-137.
- Raimondi, Ezio (1962) "Per la nozione di manierismo letterario (Il problema del manierismo nelle letterature europee)", in: *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini. Relazioni e discussioni, Atti del convegno internazionale, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 21-24 aprile 1960*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, pp. 57-80.

- Renzulli, Eva (1998-1999) "Borromini restauratore: S. Giovanni in Oleo e S. Salvatore a Ponte Rotto", *Annali di architettura. Rivista del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza* (10-11): 203-220.
- Riegl, Alois (1908) *Die Entstehung der Barockkunst in Rom, Akademische Vorlesungen gehalten von Alois Riegl aus seinen hinterlassenen Papieren*, Herausgegeben von Arthur Burda und Max Dvořák, Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.
- Riegl, Alois (1977) [1908] *Die Entstehung der Barockkunst in Rom, Akademische Vorlesungen gehalten von Alois Riegl aus seinen hinterlassenen Papieren*, Maander Kunstverlag, München-Mittenwald.
- Riegl, Alois (2004) [1995] *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*, Sandro Scarrocchia (a cura di), Gedit, Bologna.
- Roca de Amicis, Augusto (1995) *L'opera di Borromini in S. Giovanni in Laterano: gli anni della fabbrica (1646-1650)*, Dedalo, Roma.
- Roca de Amicis, Augusto (1996) "Borromini in Laterano sotto Alessandro VII. Il completamento della basilica", *Palladio* (18): 51-74.
- Rogers, Ernesto Nathan (1981) *Gli elementi del fenomeno architettonico*, a cura di Cesare De Seta, Napoli, Guida.
- Savi, Vittorio (1975) *L'architettura di Aldo Rossi*, Franco Angeli, Milano.
- Scarrocchia, Sandro (1991) *Cultura tecnico materiale e conservazione dei beni architettonici*, Quaderni e dispense dell'Istituto di storia dell'Università degli studi di Udine, 23, Udine.
- Scarrocchia, Sandro (2004) "Le concept moderne de monument et la valeur de l'ancien. Pour une anthropologie de la conservation du patrimoine", *Revue de l'art* (145): 19-28.
- Scarrocchia, Sandro (2006a) *Oltre la storia dell'arte. Alois Riegl vita e opere di un protagonista della cultura viennese*, Christian Marinotti, Milano.
- Scarrocchia, Sandro (2006b) "Il culto moderno dei monumenti di Riegl fino all'apparizione della Teoria di Brandi", in: Maria Andaloro (a cura di), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi, Atti del Convegno internazionale di studi "La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi", Viterbo, 12-15 novembre 2003*, Nardini, Firenze, pp. 35-50.
- Scarrocchia, Sandro (2008) "La ricezione di Riegl in Italia dalla Carte di Venezia ad oggi", in: *Alois Riegl (1858-1905) un secolo dopo, Convegno internazionale*, Istituto Archeologico Germanico, Istituto Storico Austriaco, Scuola Normale Superiore di Pisa, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Roma, 30 novembre-2 dicembre 2005, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, pp. 305-332.
- Scarrocchia, Sandro (2009) *Max Dvořák. Conservazione e moderno in Austria (1905-1921)*, Franco Angeli, Milano.
- Scarrocchia, Sandro (2011a) *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Böhlau, Wien-Köln-Weimar.
- Scarrocchia, Sandro (2011b) "La teoria dei valori confliggenti dei monumenti di Alois Riegl", in: *Alois Riegl, Il culto moderno dei monumenti*, Abscondita, Milano, pp. 75-104.
- Scarrocchia, Sandro (2013a) [1999] *Albert Speer e Marcello Piacentini. L'architettura del totalitarismo negli anni Trenta*, Skira, Milano.
- Scarrocchia, Sandro (2013b) "Bologna rossa e la civiltà dell'arte", in: Gisella Vismara (a cura di), *Un pensiero plurale. Raccolta di scritti in ricordo di Giovanni Maria Accame*, Silvana, Milano, pp. 79-88.
- Scarrocchia, Sandro (2015) "Denkmalpflege und Avantgarde: Das Rote Bologna und der soziale Gesichtspunkt bei der Politik der Altstadtsanierung", in: *Eine Zukunft für unsere Vergangenheit: Zum 40. Jubiläum des Europäischen Denkmalschutzjahres (1975-2015)*, Herausgegeben von Michael Falser, Wilfried Lipp, Bässler, Berlin, pp. 311-332.
- Scharabi, Mohamed (1993) *Architekturgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Wasmuth, Tübingen-Berlin.
- Schumacher, Fritz (1991) [1926] *Das bauliche Gestalten: im Anhang die 'Philosophie der Komposition' von Edgar Allan Poe*, Birkhäuser, Basel-Berlin-Boston.
- Sedlmayr, Hans (1930) *Die Architektur Borrominis*, Frankfurter Verlags-Anstalt, Berlin.
- Sedlmayr, Hans (1939) *Die Architektur Borrominis*, Piper, München.
- Sedlmayr, Hans (1948a) *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1948
- Sedlmayr, Hans (1948b) *Perdita del centro. Le arti figurative del diciannovesimo e ventesimo secolo come sintomo e simbolo di un'epoca*, trad. di Marola Guarducci, Borla, Roma.
- Sedlmayr, Hans (1950) *Die Entstehung der Kathedrale*, Atlantis, Zurich.

- Sedlmayr, Hans (1965) *Die demolierte Schönheit. Ein Aufruf zur Rettung der Altstadt Salzburgs*, Otto Müller Verlag, Salzburg.
- Sedlmayr, Hans (1996) *L'architettura di Borromini. La figura e l'opera*, Marco Pogačnik (a cura di), Electa, Milano.
- Sedlmayer, Hans (1962) *Zur Charakteristik des Rococo*, in *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini. Relazioni e discussioni, Atti del convegno internazionale, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 21-24 aprile 1960*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, pp. 343-351.
- Settis, Salvatore (2004) *Futuro del 'classico'*, Einaudi, Torino.
- Tietze, Hans (1909) "Moderne Kunst und Denkmalpflege", *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Kaiserlich-Königlichen Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale - Beiblatt für Denkmalpflege* (III): 1-8.
- Tietze, Hans (1910) "Die Kampf um alt-Wien. III. Wiener Neubauten", *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Kaiserlich-Königlichen Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale - Beiblatt für Denkmalpflege* (4): 33-62.
- Traeger, Jörg (1996) "Dieci tesi a favore della ricostruzione di architetture distrutte", *Ananke* IV (13): 56.
- Wagner-Rieger, Renate (1970) *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Österreichische Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, Wien.
- "Viaggio nell'Italia dei restauri. Dalla didattica ai cantieri: 1964-2006", *Ananke* XV (50-51, maggio 2007): monografico.
- Weise, Georg (1962) "Storia del termine 'Manierismo'", in: *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini. Relazioni e discussioni, Atti del convegno internazionale, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 21-24 aprile 1960*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, pp. 27-38.
- Will, Tomas (2010) "Reparieren. 'Die Kunst des Notwendigen'", in: *Denkmalwerte. Beiträge zur Theorie und Aktualität der Denkmalpflege (Georg Mörsch zum 70. Geburtstag)*, Hans-Rudolf Meier & Ingrid Scheurmann (Hg.), Deutscher Kunstverlag, Berlin-München, pp. 203-216.
- Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (ed.) (1994) *Berlins Museen. Geschichte und Zukunft*, Deutscher Kunstverlag, München-Berlin.