



Alexander Auf der Heyde
**Il Friuli e il suo patrimonio artistico
negli scritti di Rudolf Eitelberger von
Edelberg: questioni di metodo e
politiche della tutela**

Parole chiave: Rudolf Eitelberger von Edelberg, Tempietto longobardo di Cividale, Pellegrino da San Daniele

Contenuto in: La conservazione dei monumenti e delle opere d'arte in Friuli nell'Ottocento

Curatori: Giuseppina Perusini e Rossella Fabiani

Editore: Forum

Luogo di pubblicazione: Udine

Anno di pubblicazione: 2014

Collana: Fonti e testi

ISBN: 978-88-8420-843-9

ISBN: 978-88-8420-975-7 (versione digitale)

Pagine: 15-26

DOI: 10.4424/978-88-8420-843-9-02

Per citare: Alexander Auf der Heyde, «Il Friuli e il suo patrimonio artistico negli scritti di Rudolf Eitelberger von Edelberg: questioni di metodo e politiche della tutela», in Giuseppina Perusini e Rossella Fabiani (a cura di), *La conservazione dei monumenti e delle opere d'arte in Friuli nell'Ottocento*, Udine, Forum, 2014, pp. 15-26

Url: <http://217.194.13.218:9012/forumeditrice/percorsi/arte/fonti-testi/la-conservazione-dei-monumenti-e-delle-opere-darte-in-friuli-nellottocento/il-friuli-e-il-suo-patrimonio-artistico-negli>

IL FRIULI E IL SUO PATRIMONIO ARTISTICO NEGLI SCRITTI
DI RUDOLF EITELBERGER VON EDELBERG: QUESTIONI
DI METODO E POLITICHE DELLA TUTELA

Alexander Auf der Heyde

Nella fase in cui l'Imperial Regia Commissione Centrale per lo Studio e la Tutela dei Monumenti Architettonici si costituisce e si rende operativa, Rudolf Eitelberger von Edelberg (1817-1885) si profila come anima metodologica di una scienza antiquaria di memoria winckelmanniana interessata a coniugare l'edificio dottrinale all'esposizione storica¹. Nell'intervento *Aufgabe der Altertumskunde in Österreich* (1856), con cui inaugura il primo numero delle «Mitteilungen der Kaiserl. Königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale», Eitelberger sottolinea che il compito della scienza antiquaria è di rilevare e descrivere i monumenti classificandoli secondo le categorie stilistiche note dalla manualistica corrente (Heinrich Otte, Franz Kugler e Karl Otfried Müller), di pubblicarli negli appositi periodici della Commissione senza, però, trascurare l'aspetto divulgativo di un'operazione finalizzata in ultima istanza ad incrementare la sensibilità delle popolazioni locali nei confronti del proprio patrimonio storico-monumentale².

Quest'ultimo aspetto, la missione pedagogica della Commissione, è all'origine della collana *Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates* che Eitelberger e i suoi colleghi Gustav Heider e Joseph Hieser pubblicano a spese proprie presso l'editore Ebner & Seubert di Stoccarda³. In quella

¹ Per la storia della Commissione Centrale e i suoi modelli istituzionali, cfr. W. FRODL, *Idee und Verwirklichung: das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich*, Wien-Köln-Graz 1988, pp. 38-48; e il capitolo relativo alla tutela nel volume di M. RAMPLEY, *The Vienna School of Art History: Empire and the Politics of Scholarship, 1847-1918*, Pennsylvania State University 2013, pp. 186-210.

² R. EITELBERGER VON EDELBERG, *Aufgabe der Altertumskunde in Österreich*, in «Mitteilungen der Kaiserl. Königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale», I, 1 (gennaio 1856), pp. 1-3. Questo saggio fu tradotto dall'avvocato Dario Bertolini, noto cultore di antichità a Portogruaro, che lo inserì nella «Gazzetta di Venezia» come riferisce la «Wiener Zeitung» in data 27 luglio 1856.

³ Vedi la lettera di Eitelberger (s.l., s.d. [1856 ca.]) a Friedrich Eggers, il redattore del «Deutsches Kunstblatt»: «Beiliegend erhalten Sie den Prospektus eines Werks, das ich mit Heider u Hieser herausgebe. Ich rechne sehr auf Ihre Unterstützung, denn wir haben dieß Werk ohne alle Unterstützung von Seite des Staates auf eigene Kosten unternommen» (Kiel, Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek, Nachlass Friedrich Eggers, Cb 60.56:116).

sede, invece di dare una descrizione sistematica della croce processionale di Gemona, Eitelberger mette in evidenza l'utilità sociale di un'opera assai rilevante dal punto di vista estetico e storico-artistico, che non ha mai tradito la sua funzione originaria:

Chiunque abbia assistito ad una grande processione nelle strade di Milano o Venezia, di Firenze o Roma, chiunque abbia osservato con attenzione il significativo dipinto di Gentile Bellini all'Accademia di Venezia in cui è raffigurata la processione del Corpus Domini in Piazza San Marco, si sarà accorto della ricchezza di reliquiari, pastorali, bandiere e croci esibiti in quelle occasioni che, in passato erano ancora di più ricche ed elaborate. Vi sono impiegate tutte le varie tecniche delle arti figurative: la fusione, lo sbalzo, lo smalto, la cesellatura, l'intaglio, la pittura, la plastica figurata ed ornamentale. Il prevalere di un unico indirizzo artistico e il gusto grandioso, che appartiene alla nazione italiana, fanno sì che opere d'arte minori come queste abbiano un valore e un fascino del tutto peculiare. Ciò che alle opere monumentali è spesso impedito a causa di impedimenti esterni – l'armoniosa orchestrazione di tutte le membra, di tutti i rami artistici in un'unità – riesce in questi casi in maniera spesso sorprendente⁴.

Con frasi del genere si entra subito nel pensiero estetico di Eitelberger il cui obiettivo, sin dai tempi della sua militanza critica negli anni Quaranta, è focalizzato sull'idea di riportare l'arte al centro della vita moderna⁵. Lo studio delle fonti manualistiche antiche (con la serie delle *Quellenschriften*)⁶, la conoscenza dei procedimenti tecnici attraverso l'analisi diretta dei manufatti (esposti poi nell'Oesterreichisches Museum für Kunst und Industrie)⁷ e il rinnova-

⁴ R. EITELBERGER VON EDELBERG, *Processionskreuz aus Gemona in Friaul*, in *Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates*. Herausgegeben von Dr. Gustav Heider und Professor Rudolph v. Eitelberger, Stuttgart 1860, p. 91 (la prefazione risale al 25 ottobre 1859).

⁵ Cfr. a questo proposito T. VON BORODAJKEWYCZ, *Aus der Frühzeit der Wiener Schule der Kunstgeschichte: Rudolf Eitelberger und Leo Thun*, in K. OETTINGER, M. RASSEM (a cura di), *Festschrift für Hans Sedlmayr*, München 1962, pp. 321-348; M. ESPAGNE, *Rudolf Eitelberger von Edelberg (1817-1885) et les débuts de l'école viennoise*, in C. TRAUTMANN-WALLER (ed.), *L'école viennoise d'histoire de l'art*, Rouen-Le Havre 2011 (Austria, 72), pp. 17-32.

⁶ Cfr. a questo proposito il libro di A. DOBSLAW, *Die Wiener «Quellenschriften» und ihr Herausgeber Rudolf Eitelberger von Edelberg: Kunstgeschichte und Quellenforschung im 19. Jahrhundert*, Berlin-München 2009; ma vedasi anche M. GAIER, *Heinrich Ludwig und die «ästhetischen Ketzer»: Kunstpolitik, Kulturkritik und Wissenschaftsverständnis bei den Deutsch-Römern*, Köln-Weimar-Wien 2013, pp. 304-333 (relativo all'edizione del trattato di Leonardo apparsa nella serie di Eitelberger).

⁷ W. SPIEGL, *Der Weg aus der Stillosigkeit: Rudolf von Eitelberger und das Österreichische Museum für Kunst und Industrie (angewandte Kunst)*, in «Weltkunst», 52 (1982), pp. 3085-3089.

mento della didattica del disegno⁸: sono questi i tre supporti su cui si regge il programma articolato di rinnovamento artistico concretizzatosi in buona parte grazie allo straordinario talento organizzativo dello storico dell'arte austriaco.

L'auspicio che le attività della Commissione siano anch'esse parte di questa *Kunstabewegung* è all'origine di un altro suo intervento sulle «Mittheilungen», intitolato *Kunst und Altertum in ihrem Wechselverkehr* (1858): prendendo spunto da alcune considerazioni di Franz Kugler, che aveva denunciato il malsano intreccio tra l'interesse per i monumenti patri e il gusto neo-medievistico della reazione in Francia (1846)⁹, Eitelberger invita i lettori ad evitare la trappola delle strumentalizzazioni estetiche. D'altronde, sebbene rifiuti l'idea di una storia dell'arte ridotta a dottrina del gusto, Eitelberger non pensa affatto di escludere gli artisti soprattutto giovani dalle attività di rilevamento, essendo fermamente convinto del valore formativo che assume lo studio dei monumenti. La conoscenza sistematica dei monumenti si colloca dunque nel mezzo tra l'erudizione e la prassi artistica: distaccata dalla scienza, essa «cadrà nelle mani del diletterantismo», separata invece dall'arte vivente, essa diventerà un «gioco vel-



1. Croce processionale, Gemona del Friuli, in *Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates*. Herausgegeben von Dr. Gustav Heider und Professor Rudolph v. Eitelberger, Stuttgart 1860, pp. 91-92.

⁸ Per il pensiero pedagogico di Eitelberger, cfr. E. NEBEL, *Die kunstpädagogischen Ideen, Theorien und Leistungen Rudolf von Eitelbergers*, tesi di dottorato (dattiloscritto), Universität Wien 1980. L'intelligenza di Eitelberger come organizzatore culturale viene sottolineata dal suo collaboratore J. VON FALKE, *Rudolph von Eitelberger. Nekrolog*, in «Wiener Zeitung», 114 (20 maggio 1885), pp. 3-5; 115, 21 maggio 1885, pp. 3-5; 116, 22 maggio 1885, pp. 3-5. La riforma dell'insegnamento del disegno è stata recentemente analizzata da M. RAMPLEY, *Design Reform in the Habsburg Empire: Technology, Aesthetics and Ideology*, in «Journal of Design History», 23, 3 (2010), pp. 247-264.

⁹ F. KUGLER, *Ueber Anstalten und Einrichtungen zur Förderung der bildenden Künste und zur Conservation der Kunstdenkmäler in Frankreich und Belgien nebst Notizen über einige Kunst-Anstalten in Italien und England*, Berlin 1846, p. 78.

leitario», un'attrazione pedantesca per i «ninnoli»¹⁰. Ad unire le diverse prospettive degli eruditi e degli artisti sono gli oggetti d'arti decorative ed applicate, perché la contestualizzazione storica di tali manufatti non può prescindere da un'adeguata considerazione degli aspetti tecnico-materiali:

Il valore e significato degli oggetti minori viene nobilitato proprio dalla messa in relazione con dei principi più grandi: ad esempio un ornamento gotico su una cassa di legno o un ornamento romanico su un pastorale o su un lampadario acquista il suo significato autentico quando si può dimostrare che obbedisce alle stesse leggi, che attinge alle stesse fonti cui dobbiamo le grandi cattedrali romaniche e gotiche. La produzione artistica non si scosterà dalle ricerche archeologiche, non si isolerà più timidamente da esse, come succede talvolta da noi, quando la relazione dell'arte medievale con quella vivente è messa in evidenza e quando, al momento opportuno, ci rendiamo conto che anche durante il medioevo furono i talenti creativi a conferire all'arte il suo significato, ai monumenti la loro origine¹¹.

Comunque la sola classificazione storico-artistica di un manufatto non è sufficiente se l'esegeta non dispone di un punto di vista estetico che gli permette di definire il valore intrinseco di un oggetto, di distinguere l'opera d'arte dal documento storico. Per questa ragione Eitelberger considera la *Geschichte der Baukunst* di Kugler un'opera incompleta: «Una storia dell'arte ha bisogno d'essere integrata da una dottrina artistica»¹². Negli appunti inediti delle sue lezioni di estetica e storia dell'arte risalenti alla seconda metà degli anni Quaranta si trova un tracciato abbastanza completo della sua dottrina¹³, che non vedrà mai la luce, probabilmente perché nel frattempo Gottfried Semper ha pubblicato la sua *Praktische Ästhetik*¹⁴.

Un altro problema considerevole per Eitelberger e i collaboratori della Commissione consiste nella creazione di *standards* uniformi sul piano del lessi-

¹⁰ R. EITELBERGER VON EDELBERG, *Kunst und Altertum in ihrem Wechselverkehr*, in «Mittheilungen der Kaiserl. Königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale», III, 1 (gennaio 1858), pp. 1-4.

¹¹ *Ivi*, p. 4.

¹² ID., *Über Kuglers Geschichte der Baukunst*, in «Mittheilungen der Kaiserl. Königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale», I, 3 (marzo 1856), p. 48.

¹³ Cfr. R. EITELBERGER VON EDELBERG, *Programm der Vorlesungen «über Theorie der bildenden Künste»* (ms.), Wiener Stadtbibliothek, Ms. I.N.23.441. Mi accingo a pubblicare questo manoscritto, perché chiarisce in modo esemplare il debito dello storico dell'arte viennese nei confronti di Carl Friedrich von Rumohr.

¹⁴ G. SEMPER, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*, Frankfurt am Main-München 1860-63.

co e delle periodizzazioni stilistiche. La ragione di quest'insistenza sta in primo luogo nella natura del territorio absburgico che presenta difficoltà obiettive a causa della molteplicità di fermenti culturali al suo interno. Prendendo atto di questa situazione particolare, Karl Schnaase difende i curatori delle *Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates* dall'accusa di essere caotici o «disinvolti» visto che descrivono monumenti molto diversi senza alcuna griglia cronologica o topografica:

Un trattamento così altamente disinvolto potrà sorprenderci; sarebbe infatti stato più affine alla nostra sensibilità vedere separati tra di loro almeno le nazionalità, tedeschi, italiani, magyari e slavi. Eppure, pare che proprio questa sia l'unica via adeguata alla situazione. Con la suddivisione geografica, che potrebbe seguire soltanto i confini politici, sfumerebbe invece la particolarità di questo territorio, le tracce dell'intenso traffico e dell'unione fra le popolazioni; la raccolta perderebbe in questo modo quel suo carattere specificamente austriaco, in cui consiste senza alcun dubbio il suo merito¹⁵.

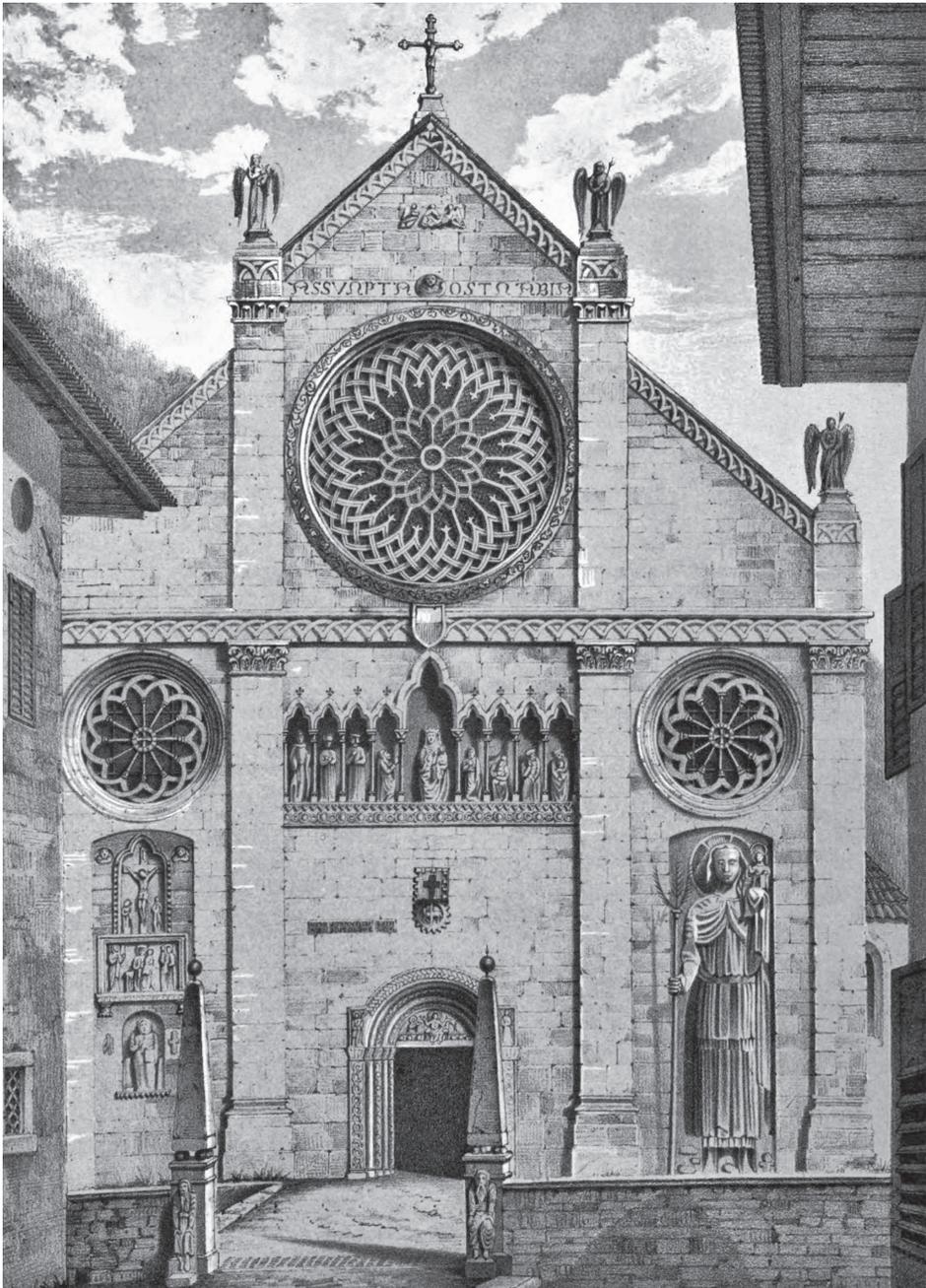
In realtà la necessità di usare terminologie e periodizzazioni stilistiche standardizzate è dovuta anche al fatto che la storia dell'architettura medievale vede negli anni Quaranta e Cinquanta una proliferazione di stili costruiti spesso in base ai discorsi identitari portati avanti dalle rispettive comunità nazionali. Eitelberger respinge al mittente il luogo comune secondo cui «l'architettura medievale sia da considerarsi il solo frutto dello spirito nazionale o individual-artistico, come se non fosse esistito durante il medioevo alcun medium unificante e formativo a carattere universale»¹⁶. In linea con la posizione ultramontana del suo mentore – il ministro Leo Thun von Hohenstein – egli vede nel cristianesimo lo strumento di «emancipazione popolare» e di «superamento» delle barriere nazionali durante il medioevo¹⁷: il Romanico è letto dunque come uno stile europeo ricco sì di varianti dialettali, ma unito da un'unica matrice spirituale che è stata diffusa grazie agli ordini monastici.

È infatti nel contesto storico della restaurazione neo-assolutista e della volontà, da parte delle élites viennesi, di frenare la magiarizzazione del patrimonio architettonico dopo la soppressione della Rivoluzione ungherese (1848/49),

¹⁵ Cit. in A. AUF DER HEYDE, *Gli inizi della Zentral-Commission di Vienna. Un modello di tutela e la sua ricezione in Italia (1850-75)*, in G. PERUSINI, R. FABIANI (a cura di), *Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra di frontiera. Il Friuli Venezia Giulia fra Regno d'Italia e Impero Absburgico (1850-1918)*, Vicenza 2008, p. 24.

¹⁶ R. EITELBERGER VON EDELBERG, *Zur Orientierung auf dem Gebiete der Baukunst und ihrer Terminologie*, in «Mittheilungen der Kaiserl. Königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale», I, 7 (luglio 1856), p. 117.

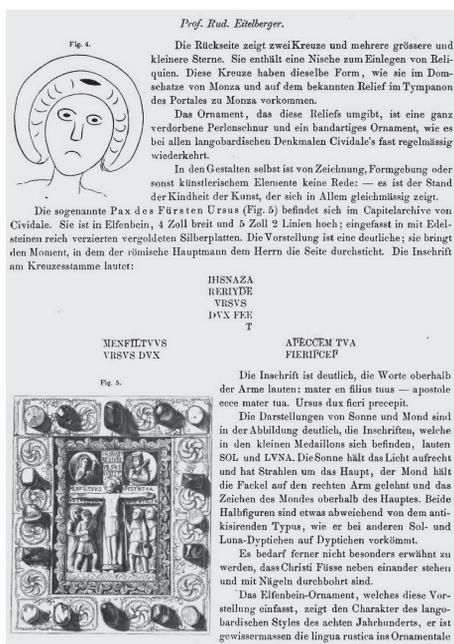
¹⁷ *Ibidem*.



2. Facciata del duomo di Gemona del Friuli, in R. EITELBERGER VON EDELBERG, *Kunstarchäologische Skizzen aus Friaul*, in «Mittheilungen der Kaiserl. Königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale», IV, 11 (novembre 1859), tav. IX.

che bisogna leggere le considerazioni di Eitelberger sul Romanico e, nello specifico, l'esito del rilevamento della basilica di S. Ják condotto insieme a Hieser per conto della Commissione Centrale. Si tratta, secondo lo storico dell'arte viennese, di un esempio notevole di architettura romanica sul territorio ungherese: parlare a questo proposito di stile bizantino o addirittura di «forme nazionali-magiare» è invece del tutto inopportuno. Anzi, conclude Eitelberger: «Il legame dell'Ungheria con l'Europa centrale non è sempre stato adeguatamente considerato. Spesso le passioni politiche impedirono che la sua importanza venisse posta nella giusta luce»¹⁸.

Ai prolungati soggiorni italiani in compagnia della sua prima moglie Pauline (morta nel gennaio 1857) risalgono gli studi sul patrimonio artistico friulano che Eitelberger pubblica nello «Jahrbuch» e nelle «Mittheilungen» della Commissione Centrale: si tratta di «schizzi artistico-archeologici» senza grandi pretese di novità, nati per lo più con l'intenzione di informare i lettori sul patrimonio artistico dei luoghi da lui frequentati come Cividale, Gemona, Venzone, San Daniele e Udine¹⁹. Il primo



3. Particolare dell'Altare del duca Ratchis e Pace del Duca Orso di Ceneda, in R. EITELBERGER VON EDELBERG, *Cividale in Friaul und seine Monumente*, in «Jahrbuch der Kaiserl. Königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale», II (1857), p. 246.

¹⁸ Cfr. ID., *Bericht über einen archäologischen Ausflug nach Ungarn in den Jahren 1854 und 1855*, in «Jahrbuch der Kaiserl. Königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale», I (1856), pp. 95-96. Cfr. anche A. AUF DER HEYDE, *Gli inizi della Zentral-Commission...* cit., p. 26.

¹⁹ Si tratta dei seguenti articoli: R. EITELBERGER VON EDELBERG, *Die Fresken des Martino di Udine, genannt Pellegrino da S. Daniele, in der Kirche des heil. Antonius zu S. Daniele in Friaul*, in «Mittheilungen der Kaiserl. Königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale», I, 11 (novembre 1856), pp. 222-225; ID., *Cividale in Friaul und seine Monumente*, in «Jahrbuch der Kaiserl. Königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale», II (1857), pp. 233-258; ID., *Kunstarchäologische Skizzen aus Friaul*, in «Mittheilungen der Kaiserl. Königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale», IV, 11 (novembre 1859), pp. 285-291; 12 (di-

saggio di questa serie, *Cividale in Friaul und seine Monumente* (1857) si distingue comunque nel tono apologetico dello studioso impegnato a far conoscere, attraverso gli ornamenti d'epoca longobarda, «l'energia di una delle tribù germaniche fra le più vigorose e ricche di spirito», una civiltà giovane e in ascesa, grezza e sincera, più che altro «decisamente cattolica»²⁰. Con l'unica eccezione dei rilievi all'interno del tempietto di Cividale (noti ormai ad un pubblico più ampio grazie alla pubblicazione di Jules Gailhabaud), i manufatti d'epoca longobarda non hanno alcun valore estetico, scrive Eitelberger: «non sono degni d'essere imitati o studiati dagli artisti; si tratta piuttosto di prodromi dell'arte tedesca del medioevo, di memorie culturali risalenti al più importante periodo di transizione che l'umanità abbia conosciuto fino a quel momento [...]»²¹.

È evidente che l'interesse storico dell'arte longobarda, così come viene esaltata da Eitelberger sulle «Mittheilungen», coincide ben poco con la prospettiva dei patrioti italiani trattandosi di manufatti collegabili al periodo della dominazione straniera²²:

[...] ha certe sue opinioni quel buon uomo che non stanno né in cielo né in terra: vuol tutto tedesco, anche in quel tempo in cui gli altri eruditi tedeschi confessano che nei lor poveri paesi si faceano case e chiese di legno, ed il sapere era tutto in Italia. – Specialmente sull'architettura delle epoche longobarde ne ha di particolari: a sentir lui parrebbe che i Longobardi fossero stati tanti Vignola: il cielo glielo perdoni²³.

cembre 1859), pp. 322-327. Questi scritti saranno aggiornati e ripubblicati con il titolo approssimativo *Cividale in Friaul und seine Monumente* nelle *Gesammelte kunsthistorische Schriften von R. Eitelberger von Edelberg*, III, Wien 1884, pp. 323-390.

²⁰ ID., *Cividale in Friaul und seine Monumente*, in «Jahrbuch der Kaiserl. Königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale», II (1857), pp. 233-258.

²¹ *Ivi*, p. 237. Interessante anche la critica alla «fantasia sregolata» dell'artigiano in una scheda di Eitelberger dedicata ad un rilievo altomedievale nel battistero di Aquileia. Come gli analoghi a Venezia, Torcello e Cividale, questo oggetto è privo di tracce sia dell'artigianato che del gusto greco-romano: «Tutto fa pensare ad un imbarbarimento dei costumi, ad una fantasia sregolata capace – soltanto in casi isolati e per ragioni sue del tutto bizzarre – di creare curiose forme ornamentali, mentre per quanto riguarda l'ambito della figurazione e delle opere d'arte elevate, essa rimane improduttiva e grezza» (ID., *Der Patriarchensitz und die Kanzel zu Grado und das Baptisterium zu Aquileia*, in *Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates*. Herausgegeben von Dr. Gustav Heider, Professor Rud. v. Eitelberger und Architecten J. Hieser, Stuttgart 1858, p. 124).

²² Per le precedenti polemiche sull'architettura longobarda, cfr. il saggio di E. CASTELNUOVO, *Una disputa ottocentesca sull'«Architettura Simbolica»*, in *Essays presented to Rudolf Wittkower on his sixtyfifth birthday*, 1, *Essays in the history of architecture*, London 1967, pp. 219-227.

²³ Lettera di P. Selvatico Estense a C. Promis (Padova, 20 marzo 1846) (Torino, Biblioteca Reale, Archivio Promis, 6/VI.2). Per la figura di Selvatico, cfr. A. AUF DER HEYDE, *Per l'avvenire dell'arte in Italia»: Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel secolo*

Con queste parole Pietro Selvatico mette in ridicolo l'ammirazione, a suo parere eccessiva, che un altro studioso nordico – l'architetto tedesco Friedrich Osten – riserva al periodo longobardo. Ciò non toglie che Selvatico, per via dei suoi precedenti studi sull'architettura medievale a Padova e Venezia, sia la personalità più indicata a seguire l'intervento di restauro del tempietto longobardo. Infatti, dopo una prima segnalazione del conte Ludovico Thurn-Valsassina, che informa la Commissione Centrale della condizione di degrado in cui versa il tempietto, la stessa Commissione si rivolge in una lettera del 20 giugno 1856 alla Luogotenenza di Venezia, la quale interpella a sua volta l'Accademia di Belle Arti in mancanza di conservatori locali nel Lombardo-Veneto. Dopo una prima perizia di restauro redatta dall'Ufficio provinciale delle pubbliche costruzioni, che stima il costo delle riparazioni a 6.480 lire austriache²⁴, Selvatico ne redige un'altra in cui smonta punto per punto le proposte dell'ingegner capo Gio. Domenico Rubolo cui mancano, a quanto pare, i requisiti culturali per seguire un intervento di restauro²⁵. Il marchese suggerisce dunque di affidare la direzione dei lavori a un noto esperto dei monumenti locali: il conte Giuseppe Uberto Valentinis di Udine, «giovane coltissimo, artista abile, dottissimo della storia patria ed amoroso de' suoi monumenti», il quale infatti accetterà nel gennaio del 1857 di assumere gratuitamente la direzione dei lavori²⁶.

Grazie ad alcune segnalazioni dello stesso Valentinis, Eitelberger viene a conoscere le opere di Pellegrino da San Daniele, artista sul quale lo studioso austriaco pubblica una comunicazione nelle «Mittheilungen» del novembre

XIX, Ospedaletto (Pisa) 2013. Le considerazioni seguenti sono in parte tratte da questo volume (pp. 232-252).

²⁴ Per le vicende del restauro, cfr. lo studio di P. RUSCHI, *Giuseppe Uberto Valentinis e l'architettura: restauratore o artista?*, in G. PERUSINI (a cura di), *Il restauro dei dipinti nel secondo Ottocento: Giuseppe Uberto Valentinis e il metodo Pettenkofer*, Udine 2002, pp. 292-303; e la monografia riccamente documentata di V. FORAMITTI, *Il tempietto longobardo nell'Ottocento: Selvatico, Valentinis e i primi restauri di S. Maria in Valle di Cividale*, Udine 2008.

²⁵ Selvatico invita a rispettare tre principi fondamentali nell'operazione di restauro: «1.° - Bisogna badare di non dare nuovi intonachi ai muri, perché que' muri son quasi tutti in pietra da taglio, e però sarebbe sconveniente coprire il materiale primitivo con intonacature. / 2.° - Sendo le statue e molte parti ornamentali di pietra calcare friabilissima, conviene prima di rimuovere quelle scassinate, far attenzione a conservarne la forma o col mezzo di disegni o con getti in gesso, su dettagli preesistenti, onde rifarli eguali ed in carattere. / 3.° Le pitture, prima di verniciarle, convien ripulirle, e notare le parti a tempera, onde la vernice non abbia a scancellarle» (lettera di P. Selvatico all'I.R. Luogotenenza [Venezia, 2 gennaio 1857], cit. in ID., *Il tempietto longobardo nell'Ottocento...* cit., p. 87; ma vedasi anche A. AUF DER HEYDE, *Per l'avvenire dell'arte in Italia...* cit., pp. 233-241).

²⁶ Cfr. P. RUSCHI, *Giuseppe Uberto Valentinis...* cit., pp. 295-299.

1856²⁷: anche in questo caso è probabile che l'obiettivo della pubblicazione sia quello di sollecitare o velocizzare un intervento di restauro degli affreschi che il pittore ha realizzato nel coro di Sant'Antonio a San Daniele. Un monumento, scrive Eitelberger, che offre «un'utilità reale» agli artisti viventi, per non parlare dei dilettanti che traggono «un godimento artistico di non poco conto»²⁸. E ancora una volta pare si sia creato una sorta di sinergia tra l'erudito locale (Valentinis), lo studioso austriaco e il suo interlocutore veneziano Selvatico. La necessità di intervenire a San Daniele emerge, infatti, dalle carte della Luogotenenza veneta, in particolare da una lettera di Selvatico (3 giugno 1856) in cui il presidente dell'Accademia di Belle Arti si mostra soddissatto dell'appena stanziata cifra di 6.000 lire austriache destinate agli interventi di restauro più urgenti: il problema, però, resta la pessima comunicazione con le Delegazioni provinciali che tardano a segnalare opere bisognose d'interventi.

So, ad esempio da testimonii degni di fede, che il capolavoro di Pellegrino da S. Daniele, nella chiesa dell'Ospitale di Cividale del Friuli, è in pessimo stato, ed in egual condizione i freschi del sommo pittore nel villaggio di S. Daniele – Per certo opere di tanta bellezza, reclamerebbero più pronto rimedio che non alcune altre meno guaste; ma come far proposte in argomento, se nessuna notizia pervenne all'Accademia sulla condizione de' medesimi; ed essa poi non è autorizzata a riconoscere da se, tali guasti?²⁹

Chiunque siano questi «testimonii degni di fede» – Eitelberger, Valentinis o tutti e due? –, senz'altro lo studioso viennese contribuisce con il suo intervento nelle «Mittheilungen» a sensibilizzare ed accelerare dei processi decisionali.

Ad ogni modo nell'intervento su Pellegrino Eitelberger discute il problema critico delle cosiddette 'periferie artistiche', ossia la distanza fisica dai centri propulsivi che ha oscurato la fortuna di artisti eccellenti come Matteo Civitali, il Moretto, il Romanino, Pordenone e appunto Pellegrino da San Daniele³⁰. Ci-

²⁷ Il primo studioso di lingua tedesca ad interessarsi di Pellegrino da San Daniele è il mercante d'arte amburghese E.G. HARZEN, *Martino da Udine, der Meister mit dem Monogramm PP. Aus ungedruckten Beiträgen zur Kunstgeschichte*, in «Deutsches Kunstblatt», 23 (4 giugno 1853), pp. 195-197; 24, 11 giugno 1853, pp. 210-211; 28, 9 luglio 1853, pp. 244-246. Secondo Harzen, Martino è un artista non solo misconosciuto, ma «geniale», ne riproduce le firme e i monogrammi cercando di ricostruire il corpus grafico.

²⁸ R. EITELBERGER VON EDELBERG, *Die Fresken des Martino di Udine...* cit., p. 225.

²⁹ Venezia, Archivio di Stato, I.R. Luogotenenza, 1852-56, filza 315, ins. XVIII 9/23.

³⁰ R. EITELBERGER, *Die Fresken des Martino di Udine...* cit., pp. 222-223. Su restauri 'storici' di questi affreschi si vedano inoltre: R. FABIANI, *La vicenda conservativa del ciclo*, in M. BONELLI, R. FABIANI, *Pellegrino a San Daniele del Friuli. Gli affreschi di S. Antonio Abate*, Milano 1988, pp. 131-154; C. TERRIBILE, *Il 'nobile rigeneratore'. I restauri di Giuseppe Uberti Valentinis*, Udine 2003, pp. 127-165.

tando Selvatico, il quale enfatizza nelle sue lezioni d'estetica e storia dell'arte il ruolo dei belliniani intesi come baluardo del disegno contro l'avanzata del cromatismo di Giorgione e Tiziano³¹, anche Eitelberger giunge alla conclusione che l'artista friulano sembra «non aver nulla in comune con la scuola veneziana [...], il disegno così rigoroso e corretto fa pensare più ad una ricerca di modellato formale e di stile, che non di colorito»³². Questa immagine dell'artista friulano che elabora una sintesi felice tra il cromatismo veneto e il linguaggio tagliente del Settentrione è conservata anche da Cavalcaselle: il conoscitore veneto riaggiusta semmai le coordinate culturali della formazione di Pellegrino, invece del Giambellino spetterebbe a Cima da Conegliano aver «smoothed away Friulan coarseness and removed its outer rind of roughness»³³.

Questa lettura filigrana del patrimonio storico-artistico friulano come territorio d'incontro e sintesi caro a Cavalcaselle e Eitelberger viene invece spazzata via da Giovanni Morelli che, nel 1886, ridimensiona il valore dell'artista friulano criticando pesantemente il suo esegeta:

La razza friulana non è granché dotata d'ingegno artistico, come per esempio la sua vicina della Marca di Treviso. I Friulani sono un piccolo popolo, energico, assennato e intelligente, ma sono, al pari di tutti i montanari, d'indole casalinga. Gio. Antonio Pordenone è anche lui friulano di nascita da parte di madre, suo padre però era Bresciano, [...] e la sua educazione artistica non la dovette certo, come credono senza fondamento i signori Crowe e Cavalcaselle, al povero G. Francesco da Tolmezzo, ma principalmente allo studio delle opere del Giorgione e di Tiziano³⁴.

Rispetto agli anni Cinquanta, quando uno spirito cosmopolita come Eitelberger individuava nel territorio friulano un bacino culturale in cui confluivano e si amalgamavano le diverse tradizioni figurative presenti sul territorio abbsburgico, la situazione sembra radicalmente cambiata. In assenza di «geni sublimi», gli artisti friulani sono spinti ai margini della cultura pittorica italiana ristrettasi ai confini nazionali; il concetto dell'«influenza», della crescita culturale attraverso il contatto diretto e lo scambio reciproco tra gli opposti, sul quale si basa lo storicismo di Eitelberger e in genere la topografia culturale au-

³¹ P. SELVATICO ESTENSE, *Storia estetico-critica delle arti del disegno*, II, Venezia 1852-56, pp. 501-509.

³² R. EITELBERGER, *Kunstarchäologische Skizzen...* cit., p. 291.

³³ G.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *A history of painting in north Italy*, II, London 1871, p. 191.

³⁴ G. MORELLI, *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino saggio critico di Ivan Lermolieff tradotto dal russo in tedesco per cura del dott. Giovanni Schwarze e dal tedesco in italiano dalla baronessa di K... A...*, Bologna 1886, p. 28.

striaca, non è di centrale importanza per il conoscitore lombardo. Infatti, nella sua risposta a Morelli – datata 1884 –, Eitelberger rivendica d’aver scoperto e quindi contribuito a disegnare la fisionomia culturale di un territorio rimasto absburgico (almeno nel suo cuore):

I friulani sono un popolo molto interessante e ricco di talenti con un proprio dialetto e una propria poesia vernacolare, che è un amalgama strano di elementi d’antica origine germanica e romanza, nonché slava. I friulani hanno conservato la loro identità e non sono stati assorbiti completamente dall’Italia unita. Un fatto comprensibile visto che ancora nel XV e XVI secolo il latino e il tedesco figuravano insieme al dialetto locale da lingua ufficiale, come è stato messo in evidenza dalle indagini diplomatiche di Czörnig. Ai nostri giorni le radici della fisionomia artistica della pittura italiana vanno individuate tramite una critica chiara ed imparziale dei dipinti delle scuole dell’Italia settentrionale; così come il dotto storico Zahn di Graz analizza *I castelli tedeschi in Friuli* [...] con l’intento di mettere in luce i cambiamenti territoriali e l’antica topografia del Friuli³⁵.

³⁵ R. EITELBERGER VON EDELBERG, *Gesammelte kunsthistorische Schriften...* cit., p. 390.