



**Giuseppina Perusini**

## **Storia, teoria e prassi del restauro in Friuli nella prima metà dell'Ottocento: gli scritti di Fabio di Maniago e Pietro Cernazai**

**Parole chiave:** Teoria e prassi del restauro, Friuli, prima metà del XIX secolo

**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:** 71-84

**Per citare:** Giuseppina Perusini, «Storia, teoria e prassi del restauro in Friuli nella prima metà dell'Ottocento: gli scritti di Fabio di Maniago e Pietro Cernazai», 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. 71-84

**Uri:** <http://www.forumeditrice.it/percorsi/arte/fonti-testi/la-conservazione-dei-monumenti-e-delle-opere-darte-in-friuli-nellottocento/storia-teoria-e-prassi-del-restauro-in-friuli>

STORIA, TEORIA E PRASSI DEL RESTAURO IN FRIULI  
NELLA PRIMA METÀ DELL'OTTOCENTO: GLI SCRITTI  
DI FABIO DI MANIAGO E PIETRO CERNAZAI

*Giuseppina Perusini*

Nella prima metà del XIX secolo la conservazione delle opere d'arte non fu oggetto di particolare attenzione da parte degli studiosi friulani e il restauro veniva ancora praticato da artisti e artigiani privi d'una preparazione specifica. L'elaborazione delle teorie e dei metodi del restauro avvenne infatti nelle 'città d'arte' come Firenze, Roma e Venezia, che erano i principali centri del mercato antiquariale e possedevano ricche collezioni pubbliche e private. Le pratiche manutentive effettuate sulle opere di queste collezioni e su quelle destinate al mercato contribuirono allo sviluppo del restauro, mentre la necessità di 'difendere' dai collezionisti italiani ed europei l'ingente patrimonio artistico di queste città indusse i rispettivi Governi ad emanare le prime norme di tutela del patrimonio artistico<sup>1</sup>. Rispetto ad altre regioni italiane, il Friuli aveva però il vantaggio di trovarsi da quattro secoli nell'orbita politica e culturale della Repubblica di Venezia dove, nella seconda metà del Settecento, grazie alla lungimiranza del Governo e alla competenza di Pietro Edwards, era stato messo a punto uno dei più avanzati sistemi per la tutela dei dipinti pubblici<sup>2</sup>. Tutto ciò ebbe fine con la caduta della Serenissima nel 1797, tuttavia i Governi francesi e austriaci che s'avvicendarono in questi territori nella prima metà del secolo<sup>3</sup>

<sup>1</sup> A. EMILIANI, *Leggi bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani 1571-1860*, Bologna 1978.

<sup>2</sup> L. OLIVATO, *Provvedimenti della Repubblica veneta per la salvaguardia del patrimonio pittorico nei secoli XVII-XVIII*, in «Memorie dell'Istituto veneto delle scienze, lettere ed arti», XXXVII, 1974, pp. 138-141.

<sup>3</sup> Come è noto, il 12 maggio 1797 i francesi entrarono a Venezia e, dopo aver dichiarato la fine della Repubblica di San Marco, istituirono una Municipalità provvisoria che durò fino al 17 ottobre 1797 quando, col trattato di Campoformido, i territori dell'ex Repubblica vennero ceduti all'Impero Asburgico. Tuttavia con la pace di Presburgo, il 18 marzo 1805, questi territori vennero nuovamente ceduti alla Francia che v'istituì il Regno d'Italia (sotto il dominio del viceré Eugenio de Beauharnais), che durò fino al 20 aprile 1814 quando Venezia e gli antichi domini di terraferma ritornarono definitivamente sotto il Governo asburgico (il cosiddetto II dominio austriaco) con l'istituzione, il 7 aprile 1815, del Regno Lombardo-Veneto, terminato soltanto nel 1866 con l'annessione del Veneto al Regno d'Italia.

continuarono fino alla morte di Edwards (nel 1821) ad avvalersi della sua straordinaria competenza<sup>4</sup>.

Sia Fabio di Maniago che Pietro Cernazai dedicarono ampio spazio nei loro scritti alle requisizioni e alle vendite di opere d'arte causate dalle guerre napoleoniche, ma le analogie fra i due studiosi si fermano qui; anche se furono gli unici friulani ad occuparsi di restauro nella prima metà dell'Ottocento, questi due studiosi erano infatti completamente diversi per cultura, formazione e temperamento ma, anche per tale ragione, l'esame dei loro scritti risulta di particolare interesse.

### **Fabio di Maniago (1774-1842)**

Il conte Fabio di Maniago, discendente di una delle più antiche famiglie friulane, ebbe una formazione antigiacobina<sup>5</sup> ma ancora debitrice al conservatorismo illuminato del tardo Settecento, e ciò lo portò ad impegnarsi nelle diverse amministrazioni che si succedettero in questo periodo. A partire dal 1820 egli fece parte infatti della Commissione Conservatrice dei Monumenti del Lombardo-Veneto, fu quindi consigliere dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, membro del Consiglio comunale di Maniago (dal 1815) e deputato del Regno Lombardo-Veneto (dal 1816). Fabio di Maniago è noto soprattutto come autore della prima *Storia delle belle arti friulane*<sup>6</sup>, è stato però recentemente evidenziato anche il suo contributo alla tutela del patrimonio artistico friulano<sup>7</sup>. Pur-

<sup>4</sup> Su Pietro Edwards si vedano: A.M. SPIAZZI, *I dipinti demaniali di Venezia e del Veneto nella prima metà del secolo XIX. Vicende e recuperi*, in «Bollettino d'arte», 20, 1982, pp. 69-122; A. CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 1988, pp. 154-187; P. EDWARDS, *Piano pratico per la generale custodia delle pubbliche pitture. Istituzione di una formale pubblica scuola per il restauro delle danneggiate pitture*, a cura di G. Basile, Roma 1994; G. TRANQUILLI, *Aspetti tecnici dell'attività di Pietro Edwards: metodologia di intervento e materiali utilizzati per il restauro dei dipinti su tela*, in «Bollettino d'arte», 96-97 (1996), pp. 173-188; V. TIOZZO (a cura di), *Dal decalogo Edwards alla carta del restauro. Pratiche e principi del restauro dei dipinti*, Padova 2002.

<sup>5</sup> Sulla formazione culturale di Fabio di Maniago si veda C. FURLAN, *Fabio di Maniago e il suo contributo alla storiografia artistica del Friuli*, in F. DI MANIAGO, *Storia delle belle arti friulane. Edizione terza ricorretta e accresciuta*, a cura di C. Furlan, Udine 1999, pp. XIII-LXIX.

<sup>6</sup> F. DI MANIAGO, *Storia delle belle arti friulane*, Venezia 1819; la seconda edizione della *Storia delle belle arti friulane* venne invece pubblicata a Udine nel 1823.

<sup>7</sup> G. PERUSINI, *Fabio di Maniago e la conservazione delle opere d'arte in Friuli nella prima metà del XIX secolo*, in *Fabio di Maniago e la storiografia artistica in Italia settentrionale e in Europa tra Settecento e Ottocento*, atti del convegno internazionale (Pordenone, 25-27 novembre 1999), a cura di C. Furlan, M. Grattoni d'Arcano, Udine 2001, pp. 105-127.

troppo è difficile valutare il suo effettivo impegno in quest'ambito poiché Fabio non scrisse nulla di specifico sul restauro e, durante la prima guerra mondiale, vennero distrutti molti documenti conservati nell'archivio di famiglia che avrebbero permesso di gettare nuova luce sulla sua attività di conservatore. Tuttavia anche Venanzio Savi, che poté consultare l'archivio di Maniago prima della guerra, confermava che la competenza di Fabio nel campo della conservazione era nota ancor prima che venisse pubblicata la *Storia delle belle arti friulane*; egli scrisse infatti che «già nel 1812 [Fabio di Maniago] venne ufficialmente incaricato di portarsi a Cividale per il distacco e il trasferimento di alcuni dipinti e nel 1819 fu incaricato di sorvegliare i capi d'arte del distretto e di fornire un rapporto intorno a quelli che stimasse più bisognevoli di restauro»<sup>8</sup>.

Purtroppo, oltre ai documenti conservati nell'archivio di famiglia, sono andati perduti anche i progetti di restauro ch'egli redasse come membro della Commissione Conservatrice dei Monumenti<sup>9</sup>; di conseguenza, per conoscere le idee sul restauro di Fabio di Maniago, non resta che fare un attento spoglio delle frammentarie testimonianze che si trovano nella *Storia delle belle arti friulane* e nelle due guide di Udine e di Cividale<sup>10</sup>. È utile inoltre analizzare le idee sul restauro diffuse negli ambienti in cui egli si formò, sia nel corso nei suoi giovanili viaggi di studio sia negli anni seguenti a Venezia. Fabio di Maniago visitò infatti Firenze, Roma, Londra, e Parigi fra il 1798 e il 1804, in anni dunque in cui la discussione sulla conservazione del patrimonio artistico era particolarmente accesa a causa delle requisizioni napoleoniche, a cui Fabio assisté con sgomento e indignazione a Firenze (nel 1798) e a Roma (nel 1800)<sup>11</sup>. Nel 1800 vide la pinacoteca imperiale di Vienna e, nel 1802, raggiunse l'Inghilterra dov'ebbe modo di visitare alcune importanti collezioni private<sup>12</sup>. In tale occasione egli espresse le prime critiche ai ritocchi che divennero una sorta di *Leitmotiv* nei suoi scritti successivi. Dopo aver visto i *Trionfi* del Mantegna a Hampton-Court (fig. 1), Fabio scrisse infatti: «Il colorito è fiacco e non c'è nes-

<sup>8</sup> V. SAVI, *Notizie biografiche del conte Fabio di Maniago*, Venezia 1901, p. 19.

<sup>9</sup> Tale commissione, istituita a Venezia il 13 gennaio 1818, venne poi estesa a tutto l'entroterra veneto. Dopo l'annessione del Friuli all'Italia (nel 1866) l'archivio della commissione venne portato a Vienna e non fu mai restituito.

<sup>10</sup> F. DI MANIAGO, *Guida d'Udine in ciò che riguarda le tre belle arti sorelle*, Udine 1825; *Guida di Udine in ciò che riguarda le tre belle arti sorelle, a cui si aggiunge la guida di Cividale* [...], San Vito 1840.

<sup>11</sup> Sulle spoliazioni e sulle vendite di cui fu oggetto il patrimonio artistico romano nei primi anni dell'Ottocento si veda O. ROSSI PINELLI, *Carlo Fea e il Chirografo del 1802: cronaca giudiziaria e non delle prime battaglie per la tutela delle "Belle arti"*, in «Ricerche di storia dell'Arte», 8, 1978-79, pp. 27-41.

<sup>12</sup> D. LEVI, *Il viaggio in gran Bretagna di Fabio di Maniago*, in *Fabio di Maniago e la storiografia...* cit., pp. 295-302.



1. Andrea Mantegna, *I trionfi di Cesare*, tempera su tela, 1485-1505 (Londra, Hampton Court). Nel corso del restauro del 1962-74, su questa scena (la VII del ciclo) non vennero rimosse le ridipinture ad olio del XVIII secolo perché la pittura originale era troppo rovinata. Questi sono dunque i ritocchi che vide Fabio di Maniago.

sun effetto. Si rimarcano alcune cose imperfette e qualche scorrezione *nata forse dai ritocchi ai quali saranno andati soggetti*» (il corsivo è mio)<sup>13</sup>. L'ultima tappa del suo viaggio d'istruzione fu Parigi dove Fabio giunse nell'ottobre del 1802 e si fermò fino al febbraio del 1804. In questi anni al Museo del Louvre venivano restaurati molti dei dipinti requisiti da Napoleone in Europa<sup>14</sup> ed uno degli interventi più celebri fu quello effettuato nel 1801 sulla *Madonna di Foligno* di Raffaello<sup>15</sup>. Fabio di Maniago criticò duramente questo restauro che, a suo avviso, aveva prodotto «una alterazione immensa nella bellezza di questo quadro, *senza pietà in moltissimi luoghi ridipinto*» (il corsivo è mio)<sup>16</sup>.

Nel febbraio del 1804 il di Maniago rientrò finalmente in Friuli e, fino alla morte (nel 1842), si mosse soltanto per brevi soggiorni a Venezia ove egli era consigliere dell'Accademia di Belle Arti. In Friuli, come s'è detto, il dibattito sulla conservazione delle opere d'arte era piuttosto arretrato, ma nella ricca biblioteca dell'amico Antonio Bartolini<sup>17</sup> Fabio poté consultare alcuni importanti testi che, a dire il vero, erano qua-

<sup>13</sup> Buttrio, Archivio Attimis Maniago, ms. miscellaneo, CXXI, cc. 189-192. Sul foglio iniziale è scritto: «1802, Inghilterra-belle arti-Fabbriche».

<sup>14</sup> P. WESCHER, *I furti d'arte. Napoleone e la nascita del Louvre*, Torino 1988 (in particolare il capitolo V).

<sup>15</sup> L'interesse di questo intervento risiede anche nel fatto che per la prima volta fu pubblicata una dettagliata relazione di restauro stilata da una commissione interdisciplinare composta da due artisti, due chimici e dal restauratore F.T. Hacquin che, a dire il vero, non era affatto d'accordo sulla divulgazione dei suoi metodi (*Rapport à l'Institut National sur la restauration du Tableau de Raphael connu sous le nom de la Vierge de Foligno, par les citoyens Guiton, Vincent, Taunay et Berthollet*, Paris 1802). Si veda in proposito N. ETIENNE, *La restauration des peintures à Paris (1750-1815)*, Rennes 2012, pp. 59-64.

<sup>16</sup> Buttrio, Archivio Attimis-Maniago, ms. miscellaneo, CXXI, c. 237. Stranamente Fabio non menzionò il trasporto del dipinto (da tavola a tela) che veniva considerato l'aspetto più interessante di tale intervento.

<sup>17</sup> Nella biblioteca di Antonio Bartolini (1741-1824) si trovavano infatti i libri di Winckelmann, Milizia, Cicognara, Lanzi ecc. e molti di quelli riguardanti le belle arti friulane. Si ve-

si tutti ostili al restauro come il *Dizionario delle belle arti del disegno* di Francesco Milizia<sup>18</sup> e gli scritti di Luigi Crespi e di Francesco Algarotti<sup>19</sup>. Lo stesso Bartolini gli consegnò inoltre una copia – rivista ed accresciuta – del *Catalogo di tutti i quadri esistenti in luoghi pubblici nella città di Udine, chiese, scuole e monasteri*, compilato nel 1773 da Giovan Battista de' Rubeis<sup>20</sup>, che costituiva il più completo elenco delle pitture e delle sculture esistenti a Udine prima delle requisizioni napoleoniche.

È infine probabile che, a Venezia, Fabio di Maniago abbia potuto incontrare Pietro Edwards<sup>21</sup> che, dal 1807, ricopriva l'incarico di 'conservatore' alle Gallerie dell'Accademia, ed abbia quindi potuto apprendere direttamente le sue idee ed i suoi metodi di restauro. Non bisogna dimenticare tuttavia che dopo la morte di Edwards, nel 1821, l'altissimo livello raggiunto a Venezia nell'ambito della conservazione dei dipinti, decadde rapidamente<sup>22</sup>, come dimostra ad esempio il restauro del *Martirio di San Lorenzo* di Tiziano effettuato nel 1834/35<sup>23</sup> dal pittore Sebastiano Santi. Costui s'era opposto al consiglio accademico, a cui spettava la direzione del restauro, che gli aveva ingiunto di ridipingere le parti originali rovinate rimesse in luce dalla pulitura. Chiamato ad esporre i motivi del suo rifiuto, il Santi affermò correttamente che «dovere primario di ogni restauratore è conservare con ogni guisa quanto di originale esiste nel quadro»<sup>24</sup>. Purtroppo non conosciamo l'opinione di Fabio Maniago su

da in proposito C. FURLAN, *Cultura antiquaria storiografica e artistica e "riflessioni pittoresche" in Friuli nell'età del Tiepolo*, in *Giambattista Tiepolo. Forme e colori. La pittura del Settecento in Friuli*, catalogo della mostra (Udine, 14 settembre-31 dicembre 1996), a cura di G. Bergamini, Milano 1996, pp. 107-124.

<sup>18</sup> F. MILIZIA, *Dizionario delle belle arti del disegno*, II, Bologna 1802, p. 200).

<sup>19</sup> A. CONTI, *Storia del restauro...* cit., pp. 99-100, ed inoltre pp. 116, 191-192.

<sup>20</sup> *Ad vocem* in *Dizionario biografico degli italiani*, 39, p. 199, scheda a cura di Paolo Goi.

<sup>21</sup> Su Pietro Edwards si veda la nota 4.

<sup>22</sup> A. CONTI, *Storia del restauro...* cit., p. 187.

<sup>23</sup> Sul restauro della pala di San Lorenzo si veda: G. NEPI SCIRÈ, *Recenti restauri di opere di Tiziano a Venezia*, in *Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia/Washington, 1990), Venezia 1990, pp. 109-131.

<sup>24</sup> È interessante leggere i consigli indirizzati al Santi nella lettera del 20 dicembre 1836 n. 722 (conservata nell'archivio dell'Accademia di Venezia) ove gli si raccomanda di «far uso in questa circostanza del mezzo da lui e da altri artisti col massimo effetto praticato, quello cioè di ingannare anche l'occhio più esperto intorno alle parti ch'è assolutamente indispensabile di rimettere, facendole comparire antiche quanto l'originale e ciò mercé la fuliggine macinata e incorporata con colla d'amido, coprendo con questa tutte le parti restaurate per detergerle poi leggermente e dopo un quarto d'ora raschiarle col solito mezzo del ferretto fino a che la parte ritorni ad essere luminosa come era prima» (G. NEPI SCIRÈ, *Recenti restauri...* cit., p. 123).



questo restauro ma, in base alle sue frequenti critiche sui ritocchi, è probabile ch'egli condividesse la posizione del Santi<sup>25</sup>.

Quanto all'attività di Fabio di Maniago per la tutela del patrimonio artistico friulano va detto innanzitutto che egli era perfettamente consapevole della gravità del momento storico in cui viveva, tant'è vero che nella prefazione della *Storia delle belle arti friulane* egli scrisse: «Vannonsi purtroppo diminuendo in questa provincia, e si perdono i monumenti delle arti belle [...]. Né van lasciati sotto silenzio coloro che, come rapaci avvoltoi, movono a caccia di qualche nascosto, od indifeso capo d'arte, e scoperto che l'abbiano [...] non cessano di operare in modo con lusinghe e menzogne, finché il credulo possessore ad essi non lo ceda». Egli ricordava quindi «la triste sorte dei monastici templi, di pitture ricchissimi, de' quali alcuni [...] sono stati in taverne e perfino in macelli conversi, ed altri demoliti da avidissimi speculatori», mentre le chiese parrocchiali venivano «deturpate ogni giorno o da barbari restauri, o da barbare imbiancature»<sup>26</sup>. Leggendo queste frasi è difficile non pensare alla lotta contro i *badigeonneurs* che, più o meno negli stessi anni, stavano conducendo Prosper Mérimée e gli altri membri della Commission des Monuments Historiques<sup>27</sup>.

Durante la seconda dominazione austriaca, Fabio di Maniago si batté soprattutto per salvaguardare gli affreschi friulani dal degrado del tempo e dall'incuria degli uomini; con sollievo notava che «grazie all'intervento dell'eccellso Governo [austriaco] che accorse al pronto riparo delle pitture... parte con fondi pubblici, parte con quelli di privati stabilimenti [...] i freschi di cinque chiese e tre tavole andaron salvi»<sup>28</sup>.

Vorrei ricordare infine un episodio che ben illustra l'intelligenza e l'efficacia degli interventi di tutela realizzati da Fabio di Maniago. Quando nel 1797 le truppe di Bonaparte entrarono nel paese di Maniago, temendo che i soldati

<sup>25</sup> Una conferma della sua ostilità ai ritocchi, mutuata sicuramente da Edwards, si trova anche nella *Storia delle belle arti friulane* «Circa quarant'anni fa – scrisse infatti Fabio di Maniago – cominció ad introdursi in Friuli la mania di ritoccare gli antichi quadri, quelli delle chiese singolarmente, e ne fu affidata la commissione alle persone più ignoranti, che ne fecero strage » (F. DI MANIAGO, *Storia... cit.*, 1823, p. 8).

<sup>26</sup> *Ivi*, pp. 11-12.

<sup>27</sup> Sulla Commission des Monuments Historiques, fondata nel 1837, si veda F. BERCÉ (a cura di), *La Naissance des Monuments historiques. La correspondance de Prosper Mérimée avec Ludovic Vitet (1840-48)*, Paris 1998.

<sup>28</sup> Nella seconda parte della sua *Storia delle belle arti friulane* Fabio di Maniago notava che «con gli aiuti che somministra la chimica, si potrebbero recuperare molti bellissimoi freschi, cui l'ignoranza dei villani ha tentato di cancellar con la calce» (F. DI MANIAGO, *Storia... cit.*, 1823, p. 162).

francesi potessero distruggere l'affresco raffigurante il *Leone di San Marco* – allora attribuito al Pordenone – che era dipinto sulla facciata del suo palazzo<sup>29</sup>, (fig. 2) Fabio lo fece coprire con un lenzuolo e vi fece stendere sopra un leggero strato d'intonaco in modo da nascondere senza danneggiarlo. Quando col trattato di Campoformido (7 ottobre 1797) il Friuli passò all'Austria, Fabio decise che era giunto il momento di riportare in luce l'affresco; egli scrisse quindi al comandante austriaco, il barone di Monfraut, una lettera di cui, nell'archivio di Maniago, si conserva ancora la minuta assieme alla risposta del destinatario.

Questa lettera, che costituisce un luminoso esempio di senso civico e di amore per l'arte merita di essere riportata per esteso:



2. Pomponio Amalteo, *Leone marciano con lo stemma di casa Maniago*, XVI sec. (Maniago, facciata del palazzo Attimis-Maniago).

Sulla facciata del mio palazzo si trova un leone opera dell'insigne pennello del Pordenone di meravigliosa bellezza. Trasportarlo altrove, atteso la grandezza è quasi impossibile; tenerlo coperto è un renderlo inutile, ed esporlo in pochi anni ad una miserabile perdita. *I monumenti delle belle arti sono sacri. Sarebbe contraddittorio il pensare che un Governo, con la stessa mano che dee proteggere la cultura e le arti infierisse contro i monumenti più belli delle medesime, solo perché rappresentanti le insegne di un Governo che più non è* [il corsivo è mio]. Chieggo pertanto che il paese possa conservare un fregio che lo fa superbo; che il leone considerato semplicemente come un eccellente lavoro, abbia liberamente a restare esposto alla pubblica vista; e che come monumento delle bell'arti conservi la vita, che per la caducità delle cose umane dovrebbe perdere.

Spinto forse dalle nobili parole di Fabio, o più probabilmente dal fatto che tale immagine non era più politicamente 'pericolosa', il barone di Monfraut autorizzò la conservazione dell'affresco.

<sup>29</sup> Quest'opera venne inizialmente attribuita al Pordenone e quindi all'Amalteo dallo stesso Fabio di Maniago e quest'ultima attribuzione fu confermata dagli studiosi successivi (G.B. CAVALCASELLE, *La pittura friulana del Rinascimento*, a cura di G. Bergamini, Vicenza 1973, p. 115.



## Pietro Cernazai (1804-1858)

Pietro Cernazai doveva gran parte delle sue conoscenze artistiche alla *Storia delle belle arti friulane*, ma aveva trent'anni meno di Fabio di Maniago ed era cresciuto in ambiente diverso, profondamente influenzato dal clima culturale della Restaurazione e del Neocattolicesimo. Egli aveva inoltre un temperamento timido e introverso<sup>30</sup> che lo rendeva incapace di assumere incarichi amministrativi come aveva fatto di Maniago; per tutta la vita infatti Cernazai si dedicò soltanto alla gestione del suo patrimonio, agli studi e all'accrescimento della sua collezione di opere d'arte. Quest'ultima fu indubbiamente la maggiore 'impresa' di Pietro, mentre i suoi studi, a differenza di quelli del di Maniago, ebbero scarsa rilevanza.

Non mi occuperò qui della collezione, che è già stata oggetto d'indagine<sup>31</sup>, va comunque detto che essa fu una delle più importanti raccolte d'arte friulane ma, sfortunatamente, venne dispersa all'inizio del Novecento<sup>32</sup>. Nei decenni successivi fu alienata anche la biblioteca sicché, attualmente, rimane soltanto l'archivio familiare<sup>33</sup>, in cui si conservano due grossi fascicoli<sup>34</sup> (fig. 3) contenenti gli appunti raccolti da Pietro Cernazai per la stesura d'un libro che, nelle sue intenzioni, avrebbe dovuto essere la prima *Storia del restauro*<sup>35</sup>. L'importan-

<sup>30</sup> Tali aspetti del suo carattere emergono anche da alcune lettere, ad esempio in quella scritta ai famigliari quando ancora si trovava all'Università di Padova (M. TOLLER, *Pietro Cernazai dall'epistolario*, in «Atti dell'Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Udine», VIII, 1973-75, p. 193).

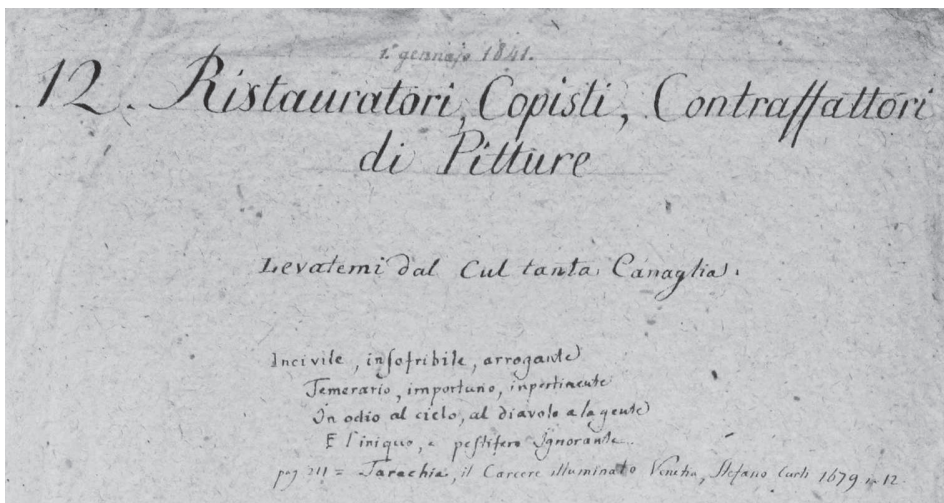
<sup>31</sup> Su Pietro Cernazai si vedano: *ivi*, pp. 183-251; G. GANZER, *La collezione Cernazai di Udine*, in «Atti dell'Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Udine», LXXVII (1984), pp. 22-37; R. RAVANELLO, «L'erudito amico signor Pietro Cernazai udinese», in «Arte-Documento», 9, 1996, pp. 215-220; EAD., *La pinacoteca Cernazai attraverso i documenti della biblioteca del Seminario arcivescovile di Udine*, in «Ce fastu?», 1, 1998, pp. 113-132.

<sup>32</sup> La collezione Cernazai comprendeva ben 254 dipinti ed oltre 600 pezzi fra sculture, maioliche ed altri oggetti. Quando morì (nel 1858), Pietro Cernazai lasciò la sua collezione e la sua biblioteca (che comprendeva oltre 12.300 volumi, fra cui 125 incunaboli), al fratello prete Francesco il quale, alla sua morte (nel 1862), destinò l'intero patrimonio al seminario di Udine col vincolo dell'inalienabilità. Contravvenendo a tale legato testamentario, la collezione Cernazai fu invece venduta all'asta il 31 ottobre del 1900.

<sup>33</sup> L'archivio Cernazai è conservato presso la Biblioteca del Seminario Arcivescovile di Udine (d'ora in poi BSAU).

<sup>34</sup> Questi fascicoli, composti in totale da ca. 600 carte, recano la data 1841 (BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 11, fasc. 7/1 e 7/2).

<sup>35</sup> Si veda in proposito G. PERUSINI, *Restauro in Friuli nel primo Ottocento: Pietro Cernazai e la sua incompiuta "Storia del restauro" del 1841*, in P. D'ALCONZO (a cura di), *Gli uomini e le cose. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia dal XVIII al XX secolo*, atti del convegno (Napoli, 20-21 aprile 2007), Napoli 2007, pp. 187-217.



3. Frontespizio di uno dei due fascicoli contenenti gli appunti di Pietro Cernazai sulla storia del restauro intitolato: *Ristoratori, copisti, contraffattori di pitture. Levatemi dal cul tanta canaglia* (Udine, Biblioteca del Seminario Arcivescovile, *Archivio Cernazai*, b. 11, fasc. 7/1). Sopra il titolo si legge la data 1° gennaio 1841.

tanza e la novità di questo progetto risulta evidente se pensiamo che ci vollero ben centocinquant'anni prima che Alessandro Conti pubblicasse, nel 1973, la sua *Storia del restauro*<sup>36</sup>.

Purtroppo anche questa, come altre ricerche di Pietro<sup>37</sup>, rimase allo stadio di abbozzo. Secondo alcuni studiosi<sup>38</sup>, la scarsa produzione scritta del Cernazai era dovuta alla sua modestia e alla mancanza di tempo; è probabile invece che fosse legata a gravi difficoltà di scrittura e soprattutto all'incapacità di Pietro di organizzare i materiali raccolti.

Vediamo dunque quale fu la formazione culturale del Cernazai e come essa

<sup>36</sup> A. CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 1973, cui seguì nel 1988 la seconda edizione, riveduta e ampliata.

<sup>37</sup> Per l'elenco e le caratteristiche di queste pubblicazioni rimando a G. PERUSINI, *Restauro in Friuli...* cit., pp. 192-193. Si tratta in realtà di cinque scarni fascioletti che raccolgono scritti altrui, ai quali il Cernazai antepose delle succinte prefazioni che riportano, senza alcun vaglio critico, attribuzioni e giudizi contrastanti espressi da altri.

<sup>38</sup> Cercando di giustificare il Cernazai, Toller scrisse: «la realizzazione di tanti sogni è stata impedita da troppo vasta dispersione di interessi unita ad una ingenita incapacità di concentrarsi in un unico soggetto» e dalla mancanza di tempo. Alla fine tuttavia anch'egli è costretto ad ammettere che i suoi studi sono «opuscoli di modestissima mole in cui le pagine originali si contano sulle dita, si contano ripetiamo, e non si leggono perché lo stile ampolloso ci impedisce una lettura pacata e giudiziosa» (M. TOLLER, *Pietro Cernazai...* cit., p. 203).

lo abbia indotto ad occuparsi della storia del restauro. Assecondando il desiderio della famiglia (fortemente cattolica e fedele all'Impero Asburgico), Pietro s'era laureato in legge all'Università di Padova nel 1829, ma già l'anno seguente, quando si trasferì a Milano per svolgervi l'apprendistato legale, incominciò a dedicarsi all'arte e ad effettuare i primi acquisti per la sua collezione. I resoconti del Cernazai sui coevi avvenimenti artistici milanesi sono tuttavia molto deludenti, nei suoi commenti sulle esposizioni di Brera del 1829-30 non v'è traccia ad esempio dei suoi gusti personali né delle vivaci polemiche che suscitavano alcuni dei dipinti esposti<sup>39</sup>.

Successivamente egli si trasferì a Venezia e qui, oltre a continuare gli acquisti per la collezione, iniziò a dedicarsi agli studi artistici entrando in contatto con molti eruditi e collezionisti dell'epoca come Emanuele Cicogna, Vincenzo Lazzari ed il celebre storico dell'arte tedesco Carl Friedrich von Rumohr<sup>40</sup>.

Nel 1833 Pietro rientrò infine in Friuli e tale trasferimento costituì una svolta anche per i suoi studi poiché, non potendo più effettuare ricerche di storia dell'arte nelle biblioteche e negli archivi veneziani, egli decise di dedicarsi agli studi sulla conservazione dei dipinti. In una lettera del 24 aprile 1839 Cernazai scrisse infatti: «stando in Udine, le ricerche storiche di Giorgione e dei suoi non avanzano che tardamente. A sollievo di gravi occupazioni l'amore ai quadri mi mosse a ricercare la condizione passata e presente delle pitture in Italia; principalmente l'uso, conservazione e restauro delle medesime»<sup>41</sup>.

Negli anni successivi Pietro Cernazai fece ancora qualche viaggio in Italia e all'estero; nell'estate del 1836, ad esempio, soggiornò due mesi a Vienna<sup>42</sup> e nel 1858 si recò a Roma e a Firenze. A questi viaggi documentati bisogna forse aggiungere uno in Francia ed in Germania, testimoniato soltanto da alcuni fret-

<sup>39</sup> Nel 1829 ad esempio Francesco Hayez espose a Brera il dipinto raffigurante *Pietro l'eremita che incita i cristiani alla prima crociata* che innescò una vivace polemica sulla stampa cittadina e, l'anno successivo, espose *I profughi di Parga*, che fu uno dei dipinti più significativi del Risorgimento italiano ma, dagli appunti del Cernazai, il quale peraltro non abbracciò mai le idee risorgimentali, non emerge nulla di queste vicende.

<sup>40</sup> Cernazai fu in rapporti epistolari con molti studiosi e artisti dell'epoca come ad esempio Friedrich Overbeck, Antonio Rosmini e Charles René de Montalembert, ma da queste lettere, che contengono perlopiù degli scambi di informazioni su questioni molto specifiche, non emerge quasi mai qualche considerazione che permetta di risalire ai gusti personali di Pietro. Le lettere di von Rumohr ed Overbeck sono trascritte in G. PERUSINI, *Restauro in Friuli...* cit., pp. 209-210.

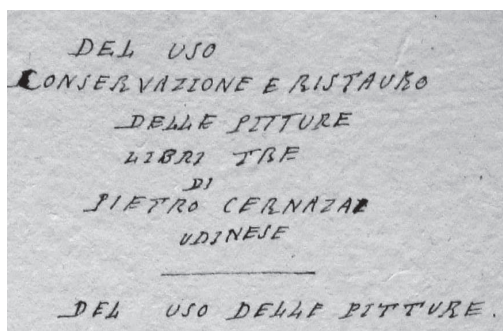
<sup>41</sup> BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 11, fasc. 7/1.

<sup>42</sup> Da Vienna Pietro inviò sei lettere al padre da cui si evince che, oltre agli affari di famiglia, il suo interesse principale era il commercio di quadri, stampe e libri; stranamente in queste lettere non si trova neppure un cenno alla Galleria del Belvedere (BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 2, fasc. 9 . 6 . d., *Corrispondenza con i famigliari*).

tolosi appunti senza data<sup>43</sup>. In questi scritti tuttavia non si trovano mai interessanti annotazioni artistiche, o resoconti di visite a musei o a collezioni private come nelle relazioni di viaggio di Fabio di Maniago.

In seguito alle già ricordate difficoltà di scrittura e all'incapacità del Cernazai di organizzare i materiali raccolti, anche la sua progettata *Storia del restauro*<sup>44</sup> rimase allo stadio embrionale e si presenta attualmente come un caotico

insieme di appunti riuniti in due grossi fascicoli, datati 1841 e composti da circa 600 carte, in cui egli trascrisse indicazioni bibliografiche, brani tratti da libri o riviste ed alcuni abbozzi di prefazione (fig. 4). Per offrire un'idea delle difficoltà del Cernazai nell'organizzare ed esporre il suo pensiero, trascrivo qui di seguito la meglio riuscita fra tali prefazioni, intitolata *Sul restauro de' quadri, lettera agli amatori della pittura*:



4. Frontespizio del fascicolo intitolato *Del uso conservazione e restauro delle pitture libri tre* di Pietro Cernazai udinese (Udine, Biblioteca del Seminario Arcivescovile, *Archivio Cernazai*, b. 12, fasc. 5. 7).

Affezionato da vari anni alla pittura, i buoni quadri formano la mia delizia, cercai di guardarne molti, averne nelle mie stanze, saperne la storia. Quali divine reliquie del valore umano venero i dipinti degli eccellenti maestri, e sempre ritenni non dover far loro altre carezze, che aiutarli a mantenere pura e lunghissima vita. Un quadro privo del fiore della verginità nol credo assolutamente mai bello ed originale; e vedendo con quanta universale approvazione il restauratore le belle pitture tratti a suo piacere, purché senza materiali mancanze, lisciate e lucidate indi allettino la gente, volli l'arte sua, o che si sia, un po' conoscere alla domestica [...]. La cosiddetta arte del restauro se ben veggo, fa un brutto servizio alle bellezze ingenue della pittura, e merita la vostra disapprovazione. Quindi pieni come siete di cortesia e amorevolezza vi degnere di accettare le osservazioni allora fatte che v'indirizzo. Dato giusto laudo di tutto spero di vedervi diffondere ovunque ottime massime per la restaurazione delle pitture, zelare rigorosamente per l'osservanza rendendo sino-

<sup>43</sup> La calligrafia di questi appunti seppure molto affrettata, sembrerebbe quella del Cernazai. Si tratta di scarne e disordinate annotazioni sul paesaggio, le coltivazioni, le industrie e le opere d'arte dei Paesi attraversati (BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 20, fasc. 5. 3, *Ms. Vari*, c. 14).

<sup>44</sup> Il Cernazai pensava addirittura di scrivere tre volumi sull'argomento come si deduce dal secondo 'abbozzo di prefazione' che s'intitola *Del uso conservazione e restauro delle pitture libri tre* di Pietro Cernazai udinese (BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 12, fasc. 5. 7).

nimi le parole restauro e guasto, giusta il desiderio di M.<sup>o</sup> Bottari<sup>45</sup> ed altri illustri del vostro ceto.

Come si vede dunque, Cernazai si limitò a ripetere i luoghi comuni contro il restauro già diffusi da alcuni studiosi del Settecento<sup>46</sup> e lo fece con parole desunte da pubblicazioni altrui, senza mai aggiungere, come sarebbe stato logico attendersi da un esperto collezionista, considerazioni e giudizi personali, simili a quelli che si trovano nel diario del coevo collezionista tedesco Sulpiz Boisserée (1784-1854)<sup>47</sup>. Ciò appare ancor più strano dal momento che Cernazai, contravvenendo a quanto aveva scritto nella prefazione appena ricordata, fece restaurare diversi dipinti della sua collezione. Nel 1857 egli chiese ad esempio a Tommaso Corsi, all'epoca conservatore della *Galleria Palatina* di Firenze, il nome di un buon restauratore al quale affidare tre dipinti che aveva appena acquistato. Il Corsi gli consigliò Antonio Marini, Ugo Baldi ed Oreste Cambi (che fu infine prescelto dal Cernazai), ma dalla corrispondenza con Tommaso Corsi emergono soprattutto alcune interessanti informazioni sui restauri dell'epoca. Corsi infatti ricorda che il Cambi rifaceva le parti mancanti nello stile dell'artista a cui era stato attribuito il dipinto e lo giudicava particolarmente affidabile poiché «s'atteneva scrupolosamente allo stile dell'autore anziché fare come alcuni restauratori che non imitano la maniera dell'artista, ma tolgono, cambiano e fanno arbitrariamente del proprio»<sup>48</sup>.

L'interesse maggiore di questi appunti<sup>49</sup> risiede quindi nella ricchissima bibliografia raccolta dal Cernazai e nella trascrizione di brani relativi al restauro tratti da testi italiani e stranieri d'ogni genere e d'ogni epoca (dal XVI al XIX sec.). Cernazai infatti non prese in esame soltanto i libri riguardanti le Belle Arti, ma anche testi di carattere scientifico e tecnico che, per noi, sono indubbiamente più interessanti perché il loro impiego nell'ambito del restauro è assai

<sup>45</sup> Su Bottari si vedano: G. PIGNATELLI, A. PETRUCCI, *Giovanni Bottari*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XIII, Roma 1971, pp. 409-418; U. PROCACCI, *Di uno scritto di Giovanni Bottari sulla conservazione e il restauro delle opere d'arte*, in «Rivista d'arte», 30, 1955, pp. 229-249.

<sup>46</sup> Si veda la nota 19.

<sup>47</sup> A. GETHMANN-SIEFERT, O. PÖGGELER, *Kunst als Kulturgut. Die Bildersammlung der Brüder Boisserée*, Bonn 1995; S. BOISSERÉE, *Tagebücher 1808-1854*, a cura di H.-J. Weitz, 5 voll., Darmstadt 1978-1995; si veda inoltre G. PERUSINI, *Il manuale di Christian Koester e il restauro in Italia e in Germania dal 1780 al 1830*, Firenze 2012, pp. 13-25.

<sup>48</sup> BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 3, fasc. 3. 58, *Corrispondenti "C"*.

<sup>49</sup> I due fascicoli s'intitolano rispettivamente *Restauratori notizie generali e Restauratori copisti e contraffattori di pitture*. Il secondo fascicolo reca inoltre, come sottotitolo, la scritta *Levatemi dal cul tanta canaglia* che costituisce un'ulteriore conferma della scarsa stima che Cernazai nutriva per i restauratori (BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 11, fasc. 7/1 e fasc. 7/2).



meno noto<sup>50</sup>. Lo stesso Cernazai attribuiva grande importanza a queste pubblicazioni tant'è vero che, all'inizio del primo fascicolo, egli segnò con un asterisco i tre testi che giudicava più utili e, non a caso, si tratta di pubblicazioni di carattere tecnico: la *Relazione sul trasporto della Vergine di Foligno*<sup>51</sup> del 1802, il trattato di François Xavier de Burtin sulle *Conoscenze necessarie agli amatori di dipinti* del 1808<sup>52</sup> ed il *Saggio analitico chimico sopra i colori minerali* di Lorenzo Marcucci del 1816<sup>53</sup>.

Cernazai esaminò inoltre alcune riviste italiane<sup>54</sup> e straniere<sup>55</sup> ed alcuni quotidiani come la «Gazzetta di Venezia» e la «Gazzetta di Milano»<sup>56</sup>, da cui è tratto un lungo articolo *Sul Commercio e restauro dei quadri* che fu pubblicato anonimamente nel 1836 ma che, come si nota dal brano che riporto qui di seguito, si deve forse allo stesso Cernazai<sup>57</sup>, del quale si ritrovano sia le idee sia la forma:

L'Italia non senza dolore vedeva per lidi stranieri pellegrinare le sue più belle tavole dei suoi famigerati [famosi] artefici, appartenenti alle private famiglie e ai monasteri messi a ruba ed in altri usi conversi [...] alcune però di queste portavano il lento oltraggio degli anni [...] si cercò modo allora di ammendarle in forma che il profano nell'arte incontaminate le riputasse, e in questa maniera nacque l'invocato restauro. [...] Fu valentissimo restauratore Giuseppe Appiani, artista di qualche merito, Boldrini ottenne pure qualche grido, e di presente Guizzardi di Bologna entra innanzi a tutti i viventi per cognizione e per arte. In tanta furia di comparatori crebbe in infinito la frotta dei restauratori. Carpentieri, palafrenieri, famuli di salumai ed altri artificiuZZi osaron da loro stessi gridarsi conoscitori di quadri antichi e,

<sup>50</sup> Su tali pubblicazioni si veda G. PERUSINI, *Restauro in Friuli...* cit., pp. 199-200 e 204-205.

<sup>51</sup> *Rapport à l'Institut National sur la restauration du Tableau de Raphael connu sous le nom de la Vierge de Foligno, par les citoyens Guiton, Vincent, Taunay et Berthollet*, Paris 1802 (BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 11, fasc. 7/1.1).

<sup>52</sup> F.X. de Burtin, *Traité théorique et pratique des connaissances qui sont nécessaires à tout amateurs de Tableaux*, Bruxelles 1808 (BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 11, fasc. 7/1.1).

<sup>53</sup> L. MARCUCCI, *Saggio analitico chimico sopra i colori minerali...* con note di Pietro Palmari, Roma 1816 (BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 11, fasc. 7/1.1).

<sup>54</sup> Fra queste riviste ricordo in particolare le «Memorie enciclopediche sulle antichità e belle arti di Roma» di G.A. Guattani (pubblicate dal 1805 al 1816) e il «Giornale arcadico di belle arti», da cui Cernazai ricopiò alcuni passi dell'articolo di L. MARCUCCI, *Osservazioni chimiche nell'alterazione dei quadri dipinti ad olio*, in «Giornale arcadico di belle arti», XXVII / 3, 1823, p. 158 (BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 11, fasc. 7/1.28).

<sup>55</sup> Cernazai ricopiò ad esempio un violento articolo contro il restauro dei dipinti ch'era apparso sul «Gentelman's Magazin» nel 1764 (BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 11, fasc. 7/1).

<sup>56</sup> La «Gazzetta di Venezia» e la «Gazzetta di Milano» riportavano essenzialmente atti e documenti ufficiali dello Stato. Fondate rispettivamente nel 1815 e nel 1816, queste due riviste furono sempre docili strumenti del governo austriaco.

<sup>57</sup> Il fatto che questo pezzo non sia trascritto frettolosamente come gli altri appunti, ma sia redatto in bella copia dalla stessa mano che ricopiò gli altri scritti del Cernazai pubblicati o destinati alla pubblicazione, m'induce ad attribuirlo allo stesso Cernazai.



manchevoli affatto delle cognizioni necessarie al coscienzioso restauratore, colle sacrileghe mani assalirono le venerabili antichità rovinando essi in quindici anni più quadri che non ne distrusse il corso di tre secoli [...]. Il sudiciume che il tempo reca sugli oggetti fu imitato, e imitato pure, per quanto fu possibile, lo smalto col l'aiuto della vernice coppale: ed in questa ladra guisa si uccellarono gli amatori in buona fede, i quali le pagarono per opere antiche<sup>58</sup>.

Come si vede dunque, ricompaiono qui molte considerazioni già presenti negli scritti di Fabio di Maniago, quali ad esempio la condanna delle requisizioni e delle vendite di opere d'arte perpetrate da italiani e stranieri e le critiche ai cattivi restauri eseguiti da mercanti d'arte disonesti e da restauratori ignoranti<sup>59</sup>. Voglio inoltre ribadire che Fabio di Maniago e Pietro Cernazai furono gli unici studiosi friulani ad affrontare il problema della conservazione delle opere d'arte nella prima metà dell'Ottocento, e la radicale diversità del loro approccio costituisce, a mio avviso, un ulteriore elemento d'interesse.

Tornando al Cernazai, si può pertanto affermare che il suo merito principale fu l'aver compreso l'importanza della conservazione dei dipinti di cui individuò correttamente alcuni aspetti fondamentali, come le cause ambientali, il problema della patina e dell'alterazione dei materiali costitutivi, nonché i danni causati da restauri impropri. È inoltre interessante anche la sua attenzione per le tecniche pittoriche, da quelle dei 'Primitivi' ai nuovi pigmenti utilizzati dai pittori contemporanei.

Per valutare correttamente la novità delle ricerche di Cernazai bisogna infine ricordare che nella prima metà dell'Ottocento non esistevano ancora in Italia delle pubblicazioni specifiche sul restauro; come è noto, infatti, i primi manuali di restauro furono pubblicati appena nel 1866<sup>60</sup> e in nessuno di essi si trova una bibliografia così estesa come quella che compare in questi appunti.

È quindi un vero peccato che Pietro non sia riuscito a terminare la sua *Storia del restauro* ma credo sia ormai evidente a tutti che l'unico contributo del Cernazai in campo artistico fu la sua collezione. In questa straordinaria raccolta egli dimostrò infatti un'intelligenza ed una capacità di giudizio che mancano totalmente ai suoi scritti, appesantiti da un'erudizione antiquata e da evidenti difficoltà d'esposizione.

<sup>58</sup> La «Gazzetta di Milano», 1836, manca il giorno (BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 11, fasc. 7/1.4).

<sup>59</sup> Cernazai progettava di scrivere su tale argomento un libro, rimasto come al solito allo stadio di abbozzo, che avrebbe dovuto intitolarsi *Sulla necessità di rimettere e conservare all'Italia i suoi monumenti del dott. Pietro Cernazai udinese* (BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 12, fasc. 5. 9).

<sup>60</sup> U. FORNI, *Manuale del pittore restauratore*, Firenze 1866; G. SECCO-SUARDO, *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'arte del restauratore di dipinti*, Milano 1866. Sui precedenti trattati di restauro pubblicati negli altri Paesi d'Europa si veda G. PERUSINI, *Il manuale di Christian Koester...* Firenze 2012, pp. 32-39.