



2017|1

a cura di Annunziata Maria Oteri

# VIOUET-LE-DUC E L'OTTOCENTO

Contributi a margine di una celebrazione (1814-2014)



**ArcHistoR**  
**EXTRA**



Archistor  
EXTRA

[www.archistor.unirc.it](http://www.archistor.unirc.it)

*Viollet-le-Duc e l'Ottocento. Contributi al margine di una celebrazione (1814-2014) - Archistor EXTRA 1 (2017)*

**International Scientific Committee**

Monica Butzek, Jean-François Cabestan, Alicia Cámara Muñoz, David Friedman, Alexandre Gady, Jörg Garms, Christopher Johns, Loughlin Kealy, Paulo Lourenço, David Marshall, Werner Oechslin, José Luis Sancho, Mark Wilson Jones

**Editorial Board**

Tommaso Manfredi (direttore responsabile), Giuseppina Scamardi (direttore tecnico), Francesca Martorano, Bruno Mussari, Annunziata Maria Oteri, Francesca Passalacqua

**Journal manager**

Antonio Azzarà

**Editor**

Annunziata Maria Oteri

**Copyeditors and proof readers**

Bruno Mussari, Francesca Passalacqua

**Layout editor**

Nino Sulfaro

**Graphic layout**

Nino Sulfaro

Published by Università degli Studi *Mediterranea* di Reggio Calabria  
Laboratorio CROSS - Storia dell'architettura e restauro

*La rivista è ospitata presso il Servizio Autonomo per l'Informatica di Ateneo*

ISSN 2384-8898

ISBN 978-88-85479-00-5



Università degli Studi *Mediterranea*  
di Reggio Calabria



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 2.0 Generic License



# VIOLLET-LE-DUC E L'OTTOCENTO

Contributi a margine di una celebrazione (1814-2014)

a cura di Annunziata Maria Oteri

## VIOLLET-LE-DUC AND THE NINETEENTH-CENTURY

Contributions on the fringe of a celebration (1814-2014)

---

### INTRODUZIONI

#### INTRODUCTIONS

Annunziata Maria Oteri, *Viollet-le-Duc, l'Ottocento e noi*  
Annunziata Maria Oteri, *Viollet-le-Duc, the nineteenth-century and us* 6

Lucio Villari, *Il "Medioevo" dell'Ottocento*  
Lucio Villari, *The Middle Ages in the nineteenth-century* 30

### PARTE I - VIOLLET-LE-DUC. RICERCA E PROGETTO

#### PART I - VIOLLET-LE-DUC. RESEARCH AND DESIGN

Enzo Bentivoglio, *Avvicinarsi a Viollet-le-Duc*  
Enzo Bentivoglio, *Approaching Viollet-le-Duc* 46

Simonetta Valtieri, *Le Voyage d'Italie (1836-1837) di Viollet-le-Duc come esperienza fondamentale per la sua formazione da architetto*  
Simonetta Valtieri, *Le Voyage d'Italie (1836-1837) of Viollet-le-Duc as a basic experience in his training as architect* 56

Gianfranco Neri, *Il piccolo Jean inizia a vedere. Note da un testo di Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc sul disegno*  
Gianfranco Neri, *Little Jean begins to see. Some notes from a book on drawing by Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc* 82

Dominique Vingtain, *Le «Moyen Âge retrouvé» d'Eugène Viollet-le-Duc au Palais des Papes d'Avignon*  
Dominique Vingtain, *Il "Medioevo ritrovato" di Eugène Viollet-le-Duc nel Palazzo dei Papi di Avignone* 90

Francesca Schepis, <i>Viollet-le-Duc e il “restauro” del Monte Bianco</i> Francesca Schepis, <i>Viollet-le-Duc and the “restoration” of Mont Blanc</i>	122
Angela Quattrocchi, <i>Viollet-le-Duc e la decorazione policroma nell’architettura neogotica. Le cappelle di Notre-Dame de Paris</i> Angela Quattrocchi, <i>Viollet-le-Duc and polychrome decoration in neo-Gothic architecture. The chapels of Notre-Dame de Paris</i>	140
<b>PARTE II - VIOLLET-LE-DUC E L’ITALIA CENTRO-MERIDIONALE. RIFLESSIONI SU UNO SCAMBIO CULTURALE</b>	
<i>PART II - VIOLLET-LE-DUC AND CENTRAL AND SOUTHERN ITALY. REFLECTIONS ON A CULTURAL EXCHANGE</i>	
Margherita Eichberg, <i>Interpretazioni del Medioevo nell’Italia centro-meridionale</i> Margherita Eichberg, <i>Interpretations of the Middle Ages in Central and Southern Italy</i>	166
Francesco Tomaselli, <i>Viollet-le-Duc e la scoperta delle origini dell’architettura gotica</i> Francesco Tomaselli, <i>Viollet-le-Duc and the discovery of the origin of Gothic architecture</i>	180
Ettore Sessa, <i>Domenico Lo Faso Pietrasanta duca di Serradifalco ed Eugène Viollet-le-Duc: apprendistato medievalista e iniziazione all’arte regia</i> Ettore Sessa, <i>Domenico Lo Faso Pietrasanta, Duke of Serradifalco and Eugène Viollet-le-Duc: medieval apprenticeship and initiation to the “arte regia”</i>	220
Stefania Pollone, <i>Tra proporzione, ordine e costruzione. Viollet-le-Duc e i templi di Paestum</i> Stefania Pollone, <i>Proportion, order and construction. Viollet-le-Duc and the temples in Paestum</i>	250
Renata Picone, <i>Rappresentazione grafica e restauro alla metà dell’Ottocento. Dal rilievo en plein air alle “divinazioni”: un percorso verso il restauro stilistico</i> Renata Picone, <i>Visual representation and restoration in the middle of 19th century. From drawing en plein air to “divination”: a route toward the stylistic Restoration</i>	286
Renzo Chiovelli, Daniela Esposito, <i>Un “castello a forme medievali”. Restauri neomedievali dell’architetto purista senese Giuseppe Partini</i> Renzo Chiovelli, Daniela Esposito, <i>A “medieval shaped castle”. Neo-medieval restorations of the purist architect Giovanni Partini from Siena</i>	314

INTRODUZIONI



*INTRODUCTIONS*



# VIOLLET-LE-DUC E L'OTTOCENTO

Contributi a margine di una celebrazione (1814-2014)



a cura di Annunziata Maria Oteri

ArchistoR  
EXTRA



## Viollet-le-Duc, the nineteenth-century and us

Annunziata Maria Oteri  
annunziata.oteri@unirc.it

*The essay introduces the book Viollet-le-Duc and the nineteenth-century, which in part gathers together the results of the study-day on Viollet-le-Duc Nostalgia for the Origins. Eugène Emmanuelle Viollet-le-Duc and Perception of the Middle Ages in the Nineteenth-Century (University Mediterranea of Reggio Calabria, 7 May 2014). The essay also proposes some reflections on the significance of celebrations of the past – in this case, the bicentenary of Viollet-le-Duc's birth – for the future.*

*In the first part, starting with the analyses of the initiatives dedicated to Viollet on this occasion, the study investigates less known aspects of the complex personality of the French architect: his visionary attitude, which, in some cases, prevails on the rationalist approach to architecture. It also underlines the actuality of Viollet-le-Duc's contribution in the definition of theoretical and practical aspects in architecture. Despite the improvement of studies dealing with his complex personality, he is still wrongly confined in the "narrow circle of restoration".*

*In the second part of the study, describing the contents of the book, the essay investigates the relationship between Viollet-le-Duc and 19th century culture, trying to highlight how our controversial relationship with that time, significantly influences our interpretation of Viollet-le-Duc's theoretical and practical work.*

VIOLLET-LE-DUC AND THE NINETEENTH-CENTURY  
Contributions on the fringe of a celebration(1814-2014)

[www.archistor.unirc.it](http://www.archistor.unirc.it)

ArchistoR EXTRA 1 (2017)

ISSN 2384-8898

DOI: 10.14633/AHR038

ISSN 978-88-85479-00-5



# Viollet-le-Duc, l'Ottocento e noi

---

Annunziata Maria Oteri

Le iniziative dedicate a Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc nel bicentenario della nascita sono davvero poche<sup>1</sup>. Niente a che vedere con quanto prodotto in occasione del centenario della morte, quando si è assistito a una proficua ripresa degli studi con l'obiettivo di rivalutare la complessa personalità dell'architetto francese, tentando di sottrarlo al cliché di «pedante erudito e incauto restauratore»<sup>2</sup> che la storiografia, già dalla sua morte, aveva costruito. Si è tentato anche, in

1. In Francia la ricorrenza è stata celebrata con una mostra, *Viollet-le-Duc, les visions d'une architecte*, curata da Jean-Michel Leniaud e allestita nelle sale della Cité de l'Architecture e du Patrimoine; si veda DE FINANCE, LENIAUD 2014. In Italia, in occasione dell'assemblea generale dell'ICOMOS Internazionale (Firenze, 9-15 novembre 2014), il Dipartimento PAU dell'Università *Mediterranea* di Reggio Calabria ha organizzato la mostra *Voyage d'Italie: immagini e impressioni. La formazione di Viollet-le-Duc architetto*, cui fa riferimento, in questo volume, Simonetta Valtieri (si veda anche VALTIERI 2015). La *Mediterranea* ha inoltre dedicato a Viollet una giornata di studi, organizzata da chi scrive all'interno del Laboratorio Cross. Storia dell'architettura e restauro, dal titolo *La Nostalgia delle origini. Viollet-le-Duc e la percezione del Medioevo nell'Ottocento. Contributi in occasione del bicentenario della nascita*. Il numero Extra di «ArchistoR» che qui si presenta ne raccoglie in parte gli esiti. Un omaggio al celebre architetto è anche nel volume, in corso di pubblicazione, curato da Emanuele Romeo, *E.E. Viollet-le-Duc. Contributi per una rilettura degli scritti e delle opere (1814-2014)*, Ermes edizioni, Roma 2016. A Viollet è inoltre dedicato l'editoriale di Marco Dezzi Bardeschi nel numero 73 di «ANAFKH» (DEZZI BARDESCHI 2014) dove peraltro l'autore ripubblica un suo saggio edito in occasione del centenario della morte (DEZZI BARDESCHI 1980).

2. TAGLIAVENTI 1976.

quell'occasione, di dimostrarne l'appartenenza *ante litteram* alla corrente razionalista che avrebbe rivoluzionato, col nuovo secolo, l'arte e l'architettura in particolare<sup>3</sup>.

Tuttavia, la mole di studi e di iniziative che si sono prodotte in quella circostanza – forse troppe o troppo ambiziose – e in generale la ricca produzione bibliografica sul suo conto, non sono sufficienti a trarre questa figura, una delle più controverse e affascinanti nel campo dell'architettura ottocentesca, dal «cerchio stretto del restauro»<sup>4</sup> o, peggio, dalle secche di un neomedievalismo sterile.

Questa nuova ricorrenza, sottotono rispetto alla precedente, sembra suggerire una riflessione sugli aspetti meno noti e più inafferrabili della sua personalità; quell'ambivalenza fra pulsioni romantiche<sup>5</sup> e razionalismo che motiva molte delle sue contraddizioni e, più in generale, i contrasti di quella stagione in cui convivono, in equilibrio incerto, aspirazioni scientifiche, dunque logiche e analitiche, e attitudine all'irrazionale.

La mostra parigina curata da Jean-Michel Leniaud, ad esempio, ha posto l'accento, come emerge dai saggi a corredo del catalogo, sul temperamento visionario di Viollet-le-Duc, con l'intento di sollevare il velo («lever le voile»<sup>6</sup>) sugli aspetti meno noti della sua opera (un'ampia sezione è dedicata alle numerose figure simboliche – gufi reali, gatti, serpenti, pipistrelli – che popolano l'immaginazione, dunque le architetture di Viollet) lasciando emergere il rapporto emozionale più che razionale con il passato.

La medesima prospettiva è indagata nel volume di Martin Bressani, *Architecture and the historical Imagination. Eugène Viollet-le-Duc 1814-1879*<sup>7</sup>, secondo il quale l'inclinazione verso il passato, l'attitudine al restauro (“restorative attitude”), che caratterizza l'intera esperienza professionale di Viollet, è già presente nelle fasi iniziali della sua formazione ed è in parte motivata, in lui come nell'intera società francese, dal trauma della rivoluzione prima (fig. 1) e successivamente dalle guerre napoleoniche. È un'attitudine che, oltre a riflettere il disagio e i dilemmi sociali di una intera collettività,

3. Ci si riferisce in particolare ai cataloghi delle mostre tenutesi nel 1979 a Parigi (*Viollet-le-Duc* 1980) e Losanna (GUBLER 1979). Una bibliografia completa di e su Viollet-le-Duc è in <https://www.idref.fr/027187713> (ultimo accesso 23.11.2016) e <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/viollet-le-duc-eugene-emmanuel.html> (ultimo accesso 23.11.2016).

4. L'espressione è in DEZZI BARDESCHI 1980.

5. Viollet-le-Duc in realtà non sente di appartenere al Romanticismo che, al contrario, nei suoi scritti è tratteggiato come una corrente sentimentale poco applicabile all'arte del costruire («perché in fondo niente è meno romantico dell'architettura», VIOLLET-LE-DUC 1856 nella traduzione italiana di TAMBORRINO 1996, p. 109). Non vi è dubbio, tuttavia, che egli subisca il fascino del fantastico e del visionario che è poi l'altra faccia – quella dell'“immaginazione storica” opposta alla rigorosa indagine scientifica – dell'Ottocento.

6. LENIAUD 2014, p. 20.

7. BRESSANI 2014.





Figura 1. Hubert Robert, *Violation des caveaux royaux de Saint-Denis en Octobre 1793*, XVIII secolo, Musée Carnavalet, Paris, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Profanation\\_des\\_tombes\\_de\\_la\\_basilique\\_Saint-Denis#/media/File:HubertRobertViolationDesCaveauxASaintDenis.JPG](https://fr.wikipedia.org/wiki/Profanation_des_tombes_de_la_basilique_Saint-Denis#/media/File:HubertRobertViolationDesCaveauxASaintDenis.JPG) (ultimo accesso 14 gennaio 2017).



Figura 2. Viollet-le-Duc, *Le lac de Séculéjo et la cascade*, 1833, Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, [http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/eugene-emmanuel-viollet-le-duc\\_le-lac-de-seculejo-et-la-cascade\\_aquerelle\\_1833](http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/eugene-emmanuel-viollet-le-duc_le-lac-de-seculejo-et-la-cascade_aquerelle_1833) (ultimo accesso 14 gennaio 2017).

si nutre persino delle esperienze profonde, intime di un'infanzia tutt'altro che facile in cui, peraltro, egli manifesta un carattere tutto sommato instabile. Esiste dunque, secondo Bressani, una coerenza straordinaria tra esperienze apparentemente inconciliabili come il volo romantico nella storia compiuto da Viollet già nei primi anni trenta dell'Ottocento, in particolare dopo la perdita della madre, e l'interesse etno-antropologico che, qualche tempo dopo, lo spingerà ai piedi del Monte Bianco; esperienze di fatto accomunate da una costante indagine introspettiva, ma certamente scientifica, nel passato e nella grandiosità della natura che fa di Viollet una figura emblematica del Romanticismo ottocentesco<sup>8</sup> (fig. 2).

Più che all'architetto razionale, atipico precursore – per via dell'inclinazione neomedievalista – d'importanti progressi in campo architettonico, il nuovo indirizzo di studi guarda all'artista che incarna le aspirazioni e le contraddizioni di un'intera società nella difficile età post-rivoluzionaria; è un invito a riflettere sull'attualità di una figura così controversa ma altrettanto lucida sul piano metodologico, in una stagione – quella presente – in cui l'architettura s'interroga sulle questioni di metodo. Del resto, una rievocazione ha senso se consente di trarre insegnamenti ancora attuali o per lo meno se ci invita a riflettere criticamente sulla situazione odierna. Pur con tutti i limiti che la critica ha ormai ampiamente riconosciuto, l'insegnamento di Viollet, che ha fortemente creduto in un metodo rigoroso e pragmatico per il progetto fondato sulla conoscenza del passato, sollecita in primo luogo una riflessione sull'opportunità di contestualizzare storicamente il nostro agire; che non significa attualizzare la storia e fare di essa uno strumento per l'azione<sup>9</sup>, ma piuttosto inserire il nostro operare – che si tratti di restauro o di nuova architettura poco importa – in una dimensione storicamente fondata e anche, citando Manfredo Tafuri, di storicizzare le attuali contraddizioni<sup>10</sup>. La ricca eredità dell'architetto francese ci richiama poi alla necessità di un ripensamento sulle questioni di metodo in architettura – entro cui includiamo naturalmente anche il restauro – e sull'esigenza, oggi, alla luce degli insuccessi registrati, di superare ideologismi di varia natura e recuperare competenze.

Senza la pretesa di colmare lacune o imprecisioni, la raccolta di scritti che qui si presenta, si pone dunque un duplice obiettivo. In primo luogo essa è un omaggio a questa figura straordinaria, inserendosi in quel filone di studi che prova ad allontanarsi dalla visione monotematica di Viollet-

8. *Ibidem*.

9. Come opportunamente ricorda Manfredo Tafuri, è nello storicismo ottocentesco che ha origine l'impegno ad attualizzare la storia rendendola strumento plasmabile per l'azione, TAFURI 1980, p. 173.

10. *Ivi*, p. 5. La storicizzazione delle contraddizioni attuali è per Tafuri l'unica via, di fronte al prorompente dilagare di fermenti, involuzioni, nuove istanze nella cultura architettonica, per superare la crisi della critica di architettura negli anni '70 (ma la riflessione può estendersi anche alla situazione odierna).

le-Duc padre fondatore del cosiddetto restauro stilistico. L'intento è anche, con l'aiuto di sguardi extradisciplinari, di allargare il nostro campo visivo alla stretta relazione fra Medioevo e Ottocento, presupposto indispensabile di ogni riflessione critica sull'architetto francese, il suo tempo e l'eredità che ha lasciato soprattutto in relazione al rapporto con il passato.

In questo quadro non poteva mancare qualche considerazione sullo scambio culturale fra l'architetto francese e l'Italia, in particolare l'area centro-meridionale. Viollet, com'è noto, già in aperta polemica con la cultura accademica, si reca in Italia come *voyager libre* nel 1836, per cui il "giro" italiano è altamente formativo. In Italia, soprattutto nel sud, egli entra in contatto, anche grazie a personaggi che anticipano le tendenze neomedievali, con le radici dell'architettura dell'età di mezzo e ne rimane affascinato molto più che dai resti dell'antichità classica. Sono gli anni in cui si consolidano le premesse scientifiche, ispirate da ideali di progresso di matrice liberale e democratica, che coincidono con quelli eroici e atualizzabili (in chiave politica e sociale) del cosiddetto "modello-medioevo". L'esito conclusivo di tali premesse è in quel vasto fenomeno di reinterpretazione dell'architettura medievale che dalla metà del XIX secolo impegnerà architetti e archeologi nel tentativo di restituire una pretesa dimensione storica originale, scientificamente corretta e atualizzata, cioè in grado di appagare l'incontenibile rimpianto per un tempo perduto.

Gli scritti raccolti nella seconda parte del volume indagano pertanto alcune esperienze neomedievaliste in Italia, con particolare riferimento all'area centro-meridionale, guardando alle influenze del pensiero di Viollet-le-Duc sul progetto d'architettura nella stagione pre e post risorgimentale ma anche, viceversa, al debito che egli ha contratto con la cultura italiana, in particolare negli anni di formazione.

In una stagione in cui sempre più tralasciamo di definire le radici storiche del nostro agire, l'insegnamento di Viollet e più in generale della scienza ottocentesca – seppure spogliato degli aspetti oggi criticabili – appare più che mai attuale.

### *Avanguardie culturali e antistoriche regressioni. L'interpretazione del Medioevo fra Otto e Novecento*

Il mondo contemporaneo ha guardato spesso con sufficienza al rapporto che l'Ottocento ha intrecciato con l'età di mezzo, per tradizione definito "Medievalismo"<sup>11</sup>. Nonostante la dimensione

11. Il termine "Medievalism", coniato da John Ruskin nel 1853, si è inteso via, via in senso sempre più ampio, fino a indicare un fenomeno culturale caratterizzato, come scrive Ilaria Porciani, dall'interesse per il Medioevo e l'applicazione di modelli da esso derivanti ai bisogni contemporanei, e l'ispirazione all'età di mezzo in ogni campo dell'arte e del pensiero. Si

collettiva che ha assunto, tale nesso è ancora in gran parte poco indagato come fenomeno storico; al contrario, si è di frequente iscritto alla voce vaga e un po' denigratoria di "Eclettismo", accusando i principali protagonisti di questa stagione, ci si riferisce in particolare all'architettura, di nostalgico passatismo. Per inciso, anche Viollet, nonostante l'approccio scientifico e malgrado la sua critica all'Eclettismo, l'uso sgrammaticato degli stili in architettura, l'atteggiamento nostalgico e sterile verso il passato, è vittima di questa riduzione.

Tale scarsa valutazione nasce anche dal fatto che nell'Ottocento l'adesione al Medioevo è favorita in primo luogo da una condizione dello spirito, tant'è vero che il fenomeno, che ha una forte componente emozionale e poi politico-ideologica<sup>12</sup>, anche quando comporta, come in Viollet, un serio impegno scientifico<sup>13</sup>, coinvolge più che gli storici di professione la politica, la letteratura, la musica, il teatro e, naturalmente, l'arte figurativa<sup>14</sup>. Ciò per lo meno fino al primo Novecento quando, sostengono gli storici, nel rapporto col Medioevo prevarrà un atteggiamento distaccato<sup>15</sup>.

Non va però dimenticato, come peraltro gli studi dell'architetto francese documentano ampiamente, che l'attenzione per l'età di mezzo è dettata sin dall'inizio anche da un interesse di tipo scientifico; si pensi, ad esempio, relativamente al campo dell'architettura (ma il ragionamento potrebbe estendersi a molti altri ambiti), agli originali apporti storiografici sul Medioevo che già dalla fine del Settecento in Inghilterra, Italia e poi in Francia, pur nella specificità di ciascun contesto, hanno contribuito ai progetti di costruzione delle identità nazionali che, per quel che più ci riguarda, possono considerarsi la premessa di quell'intento del restauro ottocentesco di dotarsi di un metodo rigoroso. Molti dei saggi qui raccolti ricostruiscono, pur nella specificità di ciascun tema, tale trama: oltre che nelle esperienze di Viollet-le-Duc narrate da Dominique Vingtain e Angela Quattrocchi, ciò emerge dai pionieristici studi del duca Domenico Lo Faso Pietrasanta di Serradifalco, di cui dà conto Ettore Sessa e dagli interessi per l'architettura medievale siciliana di Seroux D'Agiuncourt, Jacob Ignaz Hittorf e Ludwig van Zanth – che saranno imprescindibile riferimento per Viollet durante il soggiorno in Sicilia – di cui scrive Francesco Tomaselli.

veda PORCIANI 2004, in particolare p. 255.

12. Valga su tutto il fatto che Viollet, coerente al contesto post-rivoluzionario, oppone a un medievalismo reazionario che vede nel ritorno al Medioevo l'opportunità per un rinnovamento cattolico offrendo un'alternativa alle forze rivoluzionarie, un anticlericalismo repubblicano che individua nell'arte gotica l'espressione di aspirazioni laiche e democratiche, DECARIS 2013, p. 15.

13. Si veda in tal senso quanto scrive Renato Bordone in BORDONE 1993, p. 14.

14. BALESTRACCI 2015, p. 11.

15. SCHIERA 1985 riportato in BALESTRACCI 2015, p. 133.

Il legame tra Medioevo e Ottocento ha avuto riflessi importanti in tutti i settori della cultura in Europa, non solo perché, come ha scritto Renato Bordone<sup>16</sup>, il nostro Medioevo, per lo meno quello dell’immaginario collettivo, è enormemente in debito con quanto fu elaborato nell’Ottocento, ma anche per il fatto che la rivalutazione dell’età di mezzo, seppure in alcuni casi attraverso il filtro dell’interpretazione storicista, ha avuto un ruolo decisivo nel cammino verso la modernità. Ciò a tutti i livelli; basti pensare alla filosofia, al diritto, agli studi storici, ma anche alla letteratura, la poesia, fino ad arrivare agli aspetti che qui più ci interessano, quelli legati in particolar modo all’architettura e al restauro. Da qui l’esigenza, avvertita soprattutto dagli storici, di indagare più a fondo questo importante momento di passaggio.

Lo sguardo “extraterritoriale” di Lucio Villari chiarisce bene le radici della straordinaria rivalutazione che nel XIX secolo si è fatta dell’età di mezzo: il Romanticismo ottocentesco si pone, rispetto alle culture precedenti, come una “gigantesca avanguardia” e come tutte le avanguardie esso ha bisogno di fondare il proprio statuto su principi razionali, logici, espressione di un pensiero “libero”. Il Medioevo, di per sé un’avanguardia culturale rispetto alle epoche precedenti<sup>17</sup>, si presta bene a questo scopo. Non a caso, la città medievale italiana, quella “borghese” dei Comuni, nel XIX secolo diventa simbolicamente il luogo di origine delle libertà e anche «laboratorio della civiltà moderna»<sup>18</sup>. In più, non è irrilevante il fatto che, sul piano politico, la tradizione storica medievale costituisca l’ossatura portante di nazioni come la Francia, la Gran Bretagna, la Germania, a quell’epoca in cerca di una identità di nazione o addirittura, nel caso dell’Italia ancora divisa, di una vera e propria patria. Dal romanzo gotico alla poesia di Carducci, dalla riscoperta di Dante agli studi, per la prima volta sistematici sulla città medievale, questo «uso aggregante della memoria storica»<sup>19</sup> concorre, non senza forzature, alla definizione di tale identità<sup>20</sup>. Anzi, per veicolare più agevolmente questa memoria tra i meno colti si fa appello a modalità maggiormente divulgative che non la storia: la prosa, la musica, le arti figurative, compresa l’architettura, diventano strumento

16. BORDONE 1993.

17. Vale la pena citare lo scritto di William Robertson, *The History of the Reign of the Emperor Charles V*, che già nel 1769 considerava il pieno Medioevo come una “incubatrice di modernità”, le crociate la sola impresa veramente europea portatrice di contatti con culture molto più raffinate e i Comuni, causa di indebolimento della feudalità, il luogo di nascita delle libertà civili e della rinascita del diritto, si veda BALESTRACCI 2015, p. 17.

18. *Ivi*, p. 35.

19. L’espressione è in *ivi*, p. 8; l’autore a sua volta cita un passo di Umberto Levra, LEVRA 1992, p. VII.

20. Sull’idea che l’Ottocento sia per eccellenza il secolo del “risveglio delle nazioni” e del “principio di nazionalità” si veda SOLDANI 2004, in particolare pp. 150-151.

di conoscenza, nell'illusione che attraverso queste narrazioni o raffigurazioni si possa accedere a una comprensione autentica delle epoche trascorse. Il saggio di Daniela Esposito e Renzo Chiovelli sui restauri neomedievali del "purista" senese Giuseppe Partini, ma anche quanto scrive Renata Picone sul rapporto fra rappresentazione grafica, conoscenza dell'architettura e "divinazione" nella formazione degli architetti nel secondo Ottocento nell'Italia meridionale documentano queste modalità non consuete di divulgazione della cultura medievale; ciò anche quando tale divulgazione non è coerente alle specificità dei luoghi entro cui si attua, come racconta Margherita Eichberg in riferimento ad alcune esperienze calabresi.

Nel rapporto fra Medioevo e Ottocento, dunque, c'è molto più di un nostalgico ritorno al passato. È vero che l'identificazione con un mondo ideale, un mito che si vorrebbe far rivivere, comporta un atteggiamento ben diverso dall'archeologica e neutrale ricostruzione di fatti storici, ma di là dell'uso strumentale che nell'età dello storicismo si è fatto del Medioevo, non vi è dubbio che l'eredità più grande che ci ha lasciato questo secolo – e Viollet in esso – è nell'aver individuato nel passato una fonte di apprendimento per il presente, che è poi la base di ogni azione storicamente fondata. Come sottolinea ancora Lucio Villari, se oggi guardassimo al passato nella giusta prospettiva storica, esperienze che ci appaiono recenti o estranee alla nostra cultura, come lo stesso concetto di Europa, assumerebbero tutt'altra luce<sup>21</sup>. In una stagione quale quella odierna in cui da più parti si avverte il bisogno di "storicizzare l'attualità"<sup>22</sup>, una revisione critica dell'eredità ottocentesca è quanto mai opportuna: è ignorare la storia che rende conservatori, ricorda in questo stesso volume Enzo Bentivoglio citando François Barré.

In quest'ottica va dunque inteso l'interesse che la cultura contemporanea manifesta ciclicamente nei confronti dell'età di mezzo e che si esercita, fra recenti orientamenti della ricerca scientifica e creazione di nuovi miti, con modalità anche molto differenti fra loro. Da un lato, infatti, si ampliano le competenze scientifiche (si pensi agli apporti storiografici delle «Annales d'histoire économique et sociale» che, estendendo gli studi sul Medioevo agli aspetti antropologici e di storia materiale, di fatto definiscono una vera e propria "storia della mentalità"<sup>23</sup>) anche in relazione all'interpretazione che del Medioevo si è data nel XIX secolo. È opportuno ricordare ad esempio, nell'ambito che più

21. Si veda anche quanto scrive in tal senso Pierangelo Schiera, secondo il quale «l'Ottocento scientifico ha dato al Medioevo la patente di epoca fondatrice della realtà culturale e politica europea» (SCHIERA 1985, p. 12, riportato anche in BALESTRACCI 2015, p. 20).

22. L'espressione è in BORDONE 1994, p. 266.

23. *Ivi*, p. 267.

ci riguarda e nel quadro di un approccio scientifico all'età di mezzo, gli studi condotti negli anni ottanta dello scorso secolo volti a dimostrare, anche a seguito di una rivalutazione della produzione architettonica ottocentesca, come molta parte dell'architettura medievale in Europa sia in realtà neomedievale, cioè frutto di reinterpretazione<sup>24</sup> (fig. 3).

Dall'altro lato, l'esigenza di "interrogare la storia" conduce ciclicamente alla riappropriazione del tutto strumentale del passato. Il Medioevo, semplificato, dunque veicolato con maggior successo, si arricchisce di nuovi significati, allusioni, immagini, metafore e torna ad essere tempo attuale. Si pensi, ad esempio, alle finalità con cui la letteratura e il cinema hanno usato il Medioevo negli anni settanta dello scorso secolo quando il timore di un progresso accelerato e poco gestibile ha dato origine a un'antistorica condanna dell'età contemporanea con la conseguente aspirazione a un ritorno al passato ben diverso, per finalità, dal fenomeno ottocentesco. Semplificando un tema molto complesso, in questo caso il Medioevo, reinterpretato come tempo oscuro, è usato come riferimento "metastorico" adattato, di volta in volta e con diversi livelli di semplificazione, ai bisogni di una società sempre più spesso in fuga da una realtà non gradita<sup>25</sup>. È l'aspirazione ad un salvifico "ringiovanimento" che spesso nasconde il desiderio di regredire a un'utopica età pre-tecnologica<sup>26</sup>; un ritorno, citando Jacques Le Goff, alla "nostra infanzia"<sup>27</sup>. Da qui, come mostra la ricca produzione letteraria e cinematografica, il recupero di miti e tradizioni esoteriche, il successo delle etno-storie sul mondo contadino medievale, la diffusione di fiabe a fumetti ambientati nel Medioevo, e così via (fig. 4). Insomma, fra revival fantastici e studi specialistici, il Novecento è caratterizzato da un'estesa divulgazione scientifica sull'età di mezzo che consente quanto meno, come è stato giustamente scritto, di poter scegliere in modo consapevole, entro i limiti di una rievocazione così complessa, tra sogno o realtà<sup>28</sup>.

Altri aspetti inediti, poi, che attengono all'ambito dell'architettura e del restauro che qui maggiormente ci riguarda, si sono delineati nell'Ottocento; se estrapolati da quel contesto specifico, questi possono essere validi ancora oggi. Non dimentichiamo che, in un momento di grande fiducia

24. Oltre agli studi sull'attività di Viollet-le-Duc in occasione del centenario della morte, si ricordano anche, in Italia, gli studi su Alfredo D'Andrade, Alfonso Rubbiani, Giuseppe Jappelli e le mostre dedicate al neogotico, come la mostra di Piacenza del 1985 su *Gotico, neogotico, ipergotico* e, nello stesso anno, il convegno internazionale di Pavia su *Il Neogotico nel XIX e XX secolo* (BORDONE 1994, p. 289). Sull'argomento si veda inoltre DEZZI BARDESCHI 2006.

25. Si veda in tal senso la produzione cinematografica americana che, tra filoni cavallereschi e fantascientifici collassi tecnologici, è ambientata nel Medioevo o ad esso si ispira, SANFILIPPO 1993.

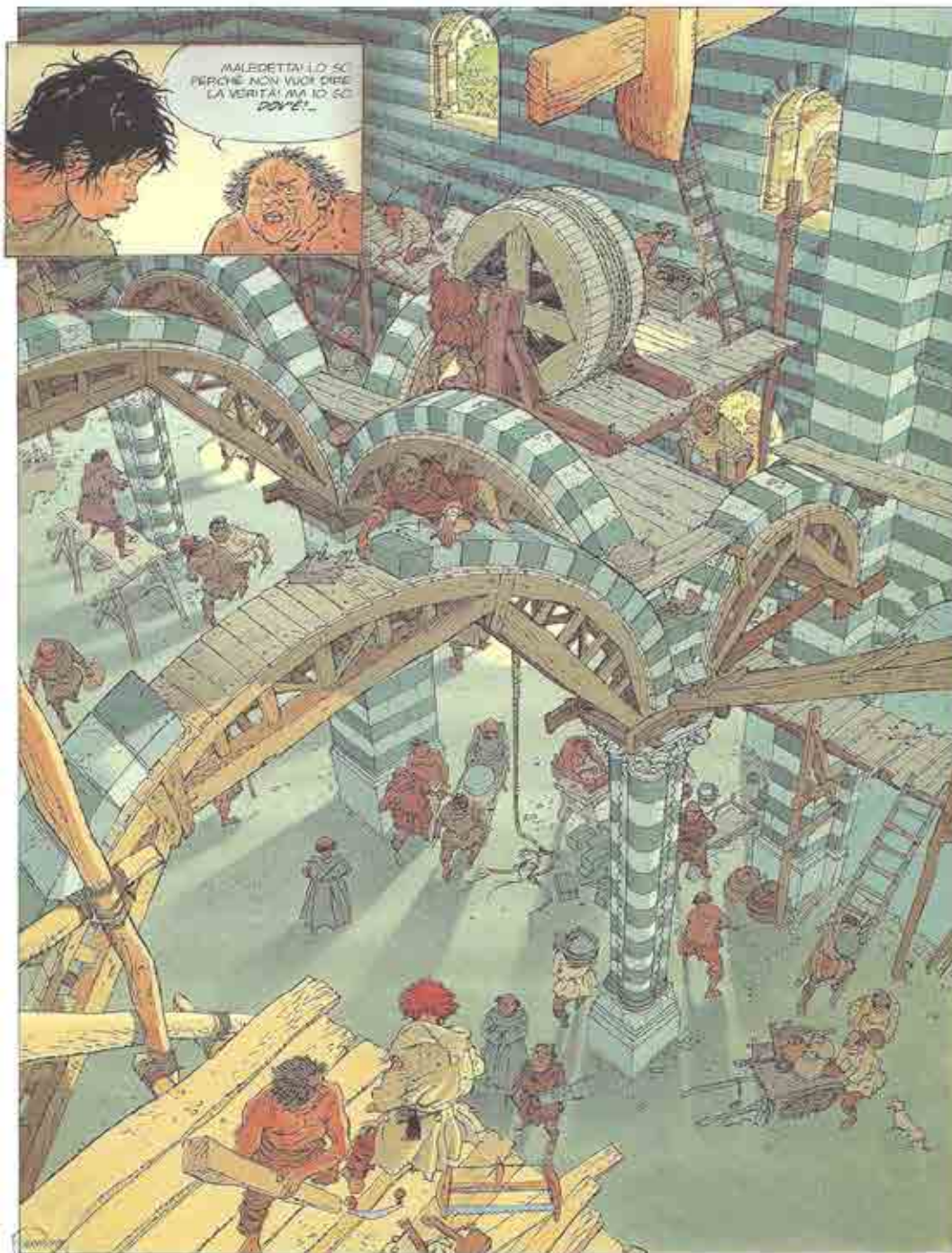
26. BORDONE 1994, in particolare p. 265.

27. L'espressione di Jacques Le Goff è citata in *ivi*, p. 288.

28. *Ivi*, p. 297.







Nella pagina precedente, figura 3. Montichiari, Brescia, il maniero fatto costruire alla fine dell'Ottocento dal conte Gaetano Bonoris sui resti della rocca medievale. L'edificio propone, anche negli interni, un'interpretazione personale e fiabesca del castello medievale (Archivio G.P. Treccani, 2004).

Figura 4. Hermann, *Le torri di Bois-Maury*; la serie a fumetti, iniziata nel 1987 dal fumettista belga, è ambientata nel XII secolo e pur non ispirandosi a personaggi o storie realmente esistite propone, attraverso le avventure del cavaliere Aymar di Bois-Maury, un Medioevo violento e dominato da una natura ostile, [www.fumetto-online.it](http://www.fumetto-online.it) (ultimo accesso 14 gennaio 2017).

nel progresso, nell'innovazione tecnologica, nel XIX secolo si esplorano temi quali il ruolo civile dell'architettura in una società in rapido mutamento, il sapere tecnico e le competenze, il rapporto tra tradizione e nuove conoscenze, le complesse relazioni col mondo dell'industria<sup>29</sup>. Si tratta di temi attualissimi e per certi versi ancora irrisolti, in questa stagione in cui concetti come sostenibilità, compatibilità, innovazione, eticamente ineccepibili, spesso nascondono trappole insidiose per il patrimonio costruito e il territorio in continuo mutamento e ci costringono a riflettere sul destino del progetto. E di nuovo siamo in debito con l'Ottocento, poiché, come rileva Paolo Torsello, l'inedito mutamento del concetto di storia che si attua nell'età dello storicismo implica, parallelamente e in particolare nel campo dell'architettura, una vigorosa riflessione attorno al tema del "progetto" come proiezione verso il futuro<sup>30</sup>. Spogliata di ogni ideologismo e dell'idea che il monumento sia luogo produttivo di conoscenza<sup>31</sup>, la lezione di Viollet-le-Duc è in tal senso esemplare.

*«Un po' musicista un po' medico». Viollet-le-Duc e i "programmi" dell'architetto moderno*

Il nostro rapporto con Viollet è tutt'oggi ambivalente. È significativo che in Francia, mentre da un lato si rimuovono o si trascurano molte fra le sue realizzazioni – il caso della chiesa di Saint-Sernin a Tolosa è solo uno degli episodi più clamorosi – dall'altro si persiste nel raccogliere ed acquisire i suoi archivi e nel pubblicare nuove edizioni dei suoi scritti più noti<sup>32</sup>.

La problematicità di questo rapporto, in fondo, non fa che riprodurre in scala minore le difficoltà di relazione del mondo contemporaneo con il XIX secolo. Come ha scritto di recente Jean-Michel Leniaud, siamo ancora per lo più intrappolati in una visione manichea di un Ottocento diviso, per lo meno in architettura, fra buoni e cattivi, "moderni" (*les modernes*) e "strumentalizzatori" (*instrumentalisateurs*) degli stili storici. Occorrerebbe invece ammettere, finalmente, che in quella stagione nessun architetto si è guadagnato il monopolio della ragione, nessuno ha esercitato in modo esclusivo il culto sterile della storia. Pertanto, Viollet-le-Duc non può essere considerato né il più fecondo dei medievalisti, né il primo dei razionalisti<sup>33</sup>. Piuttosto, nel solco dell'interesse ottocentesco

29. TAMBORRINO 1996, p. XVIII.

30. TORSSELLO 1997, in particolare p. 20.

31. *Ivi*, p. 34. Torsello molto opportunamente sottolinea che nell'Ottocento la ricerca storica in nessun caso è pura fonte di conoscenza.

32. LENIAUD 2014.

33. *Ivi*, p. 14.

per il Medioevo – che, come è stato opportunamente rilevato, va inquadrato nel più ampio riesame delle tradizioni disciplinari<sup>34</sup> – nell’attività di Viollet, come in generale nella cultura architettonica ottocentesca, indagine archeologica (del Medioevo) e ricerca di una nuova architettura non possono essere disgiunte. Tant’è vero che, nonostante il ruolo circoscritto assegnatogli già dai suoi contemporanei, Viollet rifiuta di guardare all’architettura e al restauro in modo disgiunto. Anzi, come puntualizza Marco Dezzi Bardeschi, se si esclude la voce Restauro del *Dictionnaire* e la descrizione di alcuni suoi progetti, i suoi scritti sono indirizzati in generale alla «iniziazione progettuale del giovane architetto»<sup>35</sup>. È chiaro che nel restauro (vera e propria scoperta disciplinare) molto più che nella progettazione di una nuova architettura sia possibile conciliare uno studio storico scientificamente fondato con la più immediata oggettivazione progettuale<sup>36</sup>, ma la teoria che Viollet costruisce intorno al progetto d’architettura travalica l’ambito disciplinare entro cui la critica ha voluto confinarlo.

Al contrario, come sostiene Lucio Villari in questa sede, parlando del maestro francese dovremmo dimenticare la parola “Restauro” (nonostante il restauro sia stato una componente fondamentale della sua attività di architetto), perché ridotto a questo il pensiero di Viollet subisce uno scarto, un *décalage* che ancora oggi connota le conoscenze sulla sua opera<sup>37</sup>. Sarebbe invece opportuno, osserva ancora Villari dal suo campo di indagine esterno all’architettura, rivalutare il più importante merito dell’architetto francese, di aver cioè compreso le ragioni teoriche e filosofiche che legano il lavoro dell’architetto alla storia e alla riflessione storica. «Gli unici popoli che non hanno architettura sono quelli che non hanno storia», scrive Viollet nel 1867<sup>38</sup>, e lo studio dell’architettura, sostiene ancora, può portare alle conoscenze storiche lo stesso contributo che la filologia comparata, l’archeologia, l’etnologia. Poco importa, dunque, che il riferimento esclusivo del maestro francese e di molta parte degli architetti ottocenteschi sia l’età di mezzo, ciò che conta oggi per noi è la lezione di metodo che apprendiamo.

Per cominciare, Viollet-le-Duc assegna una indiscutibile funzione civile all’architettura. Lontano dall’essere una faccenda da discutere nell’ambito ristretto dell’Ecole o degli ateliers, essa interessa l’intera collettività che ne fruisce quotidianamente; anzi, a suo modo di vedere, non ci sarà una nuova architettura fin quando la società non mostrerà interesse per un concreto rinnovamento: «le arti si sviluppano attivamente quando sono, per così dire, inchiodate ai costumi di un popolo e ne

34. TAMBORRINO 2004, p. 448.

35. DEZZI BARDESCHI 1980, p. 22.

36. TORSELLO 1997, p. 19.

37. PICON 2014.

38. VIOLLET-LE-DUC 1867 nella traduzione italiana di TAMBORRINO 1996, p. 175.



Figura 5. Viollet-le-Duc, particolare del frontespizio del primo volume degli *Entretiens sur l'architecture* (VIOUET-LE-DUC 1863).

costituiscono il linguaggio sincero, mentre declinano quando si allontanano dalla vita per formare quasi uno Stato a parte, quando diventano una sorta di cultura privata»<sup>39</sup>. In tal senso la lezione di Viollet è attuale: l'architetto, dunque l'architettura, sia adeguata alla civiltà che ne deve fruire; è la mancanza di conoscenza da parte del pubblico che rende quest'ultimo indifferente all'architettura e che, pertanto, inibisce la nascita di linguaggi architettonici contemporanei: «il pubblico [...] che non ha tradizioni per giudicare resta neutrale» pertanto, «l'indulgenza e l'indifferenza del pubblico in materia di architettura sono le ragioni per cui non possiamo averne una che ci appartenga»<sup>40</sup>. In più, senza una nuova architettura non può esistere una teoria dell'architettura (come dare una teoria di un'arte che non esiste?<sup>41</sup>) per cui rimane insoddisfatto il crescente bisogno di “sapere” e “vedere” («de ce besoin de voir et de savoir»<sup>42</sup>). Insomma, intrappolata in un circolo vizioso, l'arte del costruire cerca una strada per il cambiamento, ma non può trovarla perché fuori da quel rassicurante (quanto frustrante) recinto della Scuola, nessuno è in grado di comprendere gli idiomi con cui si esprime e non ha interesse, dunque, a sbloccare la serratura per liberarla. È appena il caso di ricordare quanto sia attuale e problematico anche oggi, nel campo dell'architettura e del restauro, il tema della comunicazione.

39. VIOUET-LE-DUC 1864 [2014], p. 52.

40. VIOUET-LE-DUC 1858 nella traduzione italiana di TAMBORRINO 1996, p. 114 e p. 116.

41. VIOUET-LE-DUC 1862a, p. 77.

42. *Ivi*, p. 254.

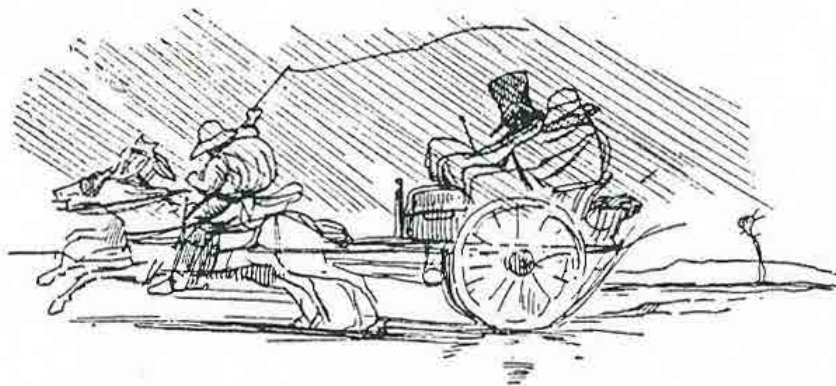


Figura 6. Viollet-le-Duc, *l'inspection des monuments historiques*, 1842 (da LÉON 1951, p. 198).

Vi è poi il ruolo fondamentale dell'architetto<sup>43</sup>: il progettista ideale, incarnato da Villard de Honnecourt, corrisponde a un intellettuale che riunisce varie competenze, un po' musicista un po' medico, vale a dire, un po' artista, un po' scienziato (fig. 5). Facendo parlare un redivivo Villard, Viollet spiega le virtù dei costruttori medievali, lontani per formazione dall'architetto che a quei tempi acquisiva il titolo presso l'Ecole des Beaux Arts: essi erano allo stesso tempo architetti e ingegneri, competenti sui materiali e sul modo più appropriato per utilizzarli, capaci di progettare le decorazioni e variarle all'infinito. Erano inoltre in grado di dialogare con l'esigente committenza, sia privata che religiosa, e di gestire il cantiere e gli operai che in esso erano impiegati, controllando i prezzi e indirizzando le maestranze nell'uso di macchinari e attrezzature<sup>44</sup>. Descrivendo le competenze dell'architetto medievale egli di fatto tratteggia se stesso ma, più in generale, il tecnico del Service des monuments historiques. Un figura poco conosciuta, per nulla valorizzata e mal pagata, molto

43. VIOLLET-LE-DUC 1859.

44. «De mon temps – fa dire Viollet a Villard de Honnecourt – il fallait qu'un architecte fût ingénieur, c'est-à-dire inventeur et ordonnateur d'engins, qu'il connût les matériaux, qu'il sût les employer, qu'il composât des ornements, et fût en état de les varier à l'infini, [...] nous pensons même que l'architecte doit être un peu musicien et un peu médecin», VIOLLET-LE-DUC 1859, p. 288.

lontana, per formazione, da quella plasmata presso l'Ecole, dove non si insegnavano «le nozioni archeologiche necessarie per simili lavori, né [...] i mezzi pratici ed economici, né le procedure amministrative, né i criteri di gestione di un cantiere, che gli architetti incaricati di tali restauri spesso difficili devono conoscere a menadito»<sup>45</sup> (fig. 6).

Viollet intuisce che in un mondo in rapida trasformazione l'architetto non può più essere l'erudito "riproduttore di forme" prese in prestito dal passato, ma neanche un professionista con competenze tecniche elevate tuttavia privo di cultura storica, figura incarnata a quei tempi dall'ingegnere del Genio civile<sup>46</sup>. Oggi che la nostra formazione è iper-specialistica, a tutto vantaggio della conoscenza ma a danno, spesso, delle capacità di giudizio, non possiamo non condividere questo invito alla prudenza. Viollet in sostanza prevede, senza essere poi smentito dai fatti, il rischio che si incorre nel formare persone esperte in ambiti specifici ma incapaci di indagare a fondo, di portare a una sintesi compiuta i vari aspetti del progetto.

D'altra parte, è altrettanto comprensibile la condanna all'impostazione teorica dell'Ecole des beaux arts, che garantisce, a suo dire, un apprendimento limitato del passato, secondo cui gli aspiranti architetti imparano a disegnare grandi monumenti senza capirne le logiche, non solo costruttive, che a suo tempo li avevano prodotti; una formazione, fra l'altro, che non si confronta, a tutto vantaggio di ingegneri e imprenditori spregiudicati, con l'architettura di piccola scala, quella dei villaggi, che richiede tutt'altre competenze<sup>47</sup>.

Per tutte queste ragioni, Viollet ritiene necessaria una riforma dei metodi d'insegnamento. I criteri ormai superati dell'accademia mal si accordano, secondo lui, alle nuove esigenze "des esprits de nos temps"; risultano anacronistici in una stagione in cui migliorano – con l'aggiornamento degli studi storici e archeologici sulle età passate, la migliore organizzazione e gestione dei musei, la facilità e maggiore economicità del viaggiare – le possibilità di conoscenza e chiede dunque che la riforma tenga conto di una formazione più aperta. Studiare l'ellenismo, ad esempio, non significa copiarlo, possibilmente attraverso il filtro del Rinascimento; per Viollet vuol dire piuttosto studiare chi fossero veramente i Greci, quali fossero i loro modi di vita. Solo attraverso questa risalita dalle forme e le tecniche alla civiltà che le ha prodotte si compone quel processo di "costruzione della comprensione" che è fondativo di una vera cultura architettonica per il presente. È esemplare, in tal

45. VIOLLET-LE-DUC 1869-70 nella traduzione di TAMBORRINO 1996, p. 178.

46. Sul dibattito che si sviluppa in quegli anni in Francia circa l'opportunità di affidare agli ingegneri incarichi governativi in campo architettonico si veda TAMBORRINO 1996, in particolare le pp. LII-LV.

47. VIOLLET-LE-DUC 1862a, p. 75.

senso, il suo interesse non solo per l'estetica e gli aspetti costruttivi, ma più in generale per il ruolo formativo dell'architettura classica, specie quella greca, come emerge, in questa sede, dagli studi di Stefania Pollone e nel contributo di Simonetta Valtieri dedicato al viaggio in Italia negli anni decisivi della formazione.

Insomma, egli propone una istruzione basata su una conoscenza senza filtri che in nessun caso ignori lo studio della storia delle civiltà<sup>48</sup>: «Les choses du passé, par cela même qu'elles sont loin de nous [...], sont particulièrement propres à fournir des sujets aux artistes»<sup>49</sup>. Impossibile, in questa prospettiva, dove gli ambiti dell'arte e dell'architettura si ampliano considerevolmente, non definire un metodo, non acquisire competenze<sup>50</sup>.

Il metodo, naturalmente, si concretizza nel progetto: un "programma" ben definito ma da migliorare, per quanto possibile, assicurandosi che soddisfi ogni esigenza basandosi essenzialmente sul buon senso. Se a un committente curioso di conoscere le ragioni che hanno guidato il progetto l'architetto risponde «anche solo una volta "le regole dell'arte noi..."», non lo lasciate terminare e prendetene un altro, perché le regole dell'arte in architettura consistono innanzitutto nel non far niente senza una ragione; e gli antichi, al riparo dei quali ci si è permessi di realizzare i monumenti meno ragionati, in fondo non ne possiedono altre»<sup>51</sup>.

Nel progetto, dunque, devono collimare, in perfetta coerenza, obiettivi e tecniche; che è poi ciò che si chiede oggi a un progetto (o programma) di restauro dell'architettura metodologicamente fondato: coerenza fra aspetti concettuali e scelte tecniche, scrupoloso studio della materia antica e delle tecniche costruttive, accurata documentazione grafica.

Nel progettare le nuove decorazioni pittoriche per le cappelle di Notre-Dame a Parigi, racconta Angela Quattrocchi, Viollet non si limita alla ricostruzione archeologica del "tipo" della decorazione pittorica gotica in edifici religiosi; al contrario, egli studia le modalità di ingresso della luce filtrata dalle nuove vetrate a colori, anch'esse disegnate e realizzate su suo progetto, con il preciso intento,

48. Viollet ritiene fondamentale lo studio delle civiltà del passato anche per i giovani scolari, come emerge dalle pagine di *Histoire d'un dessinateur*: «Nei licei si fa tradurre i *Commentarii* di Giulio Cesare, nulla di meglio, ma lei pensa – fa dire Viollet al precettore Majorin in un ipotetico colloquio con il signor Mellinot – che i ragazzi che traducono in pessimo francese questo capolavoro della latinità abbiano la minima idea di chi fosse Cesare, di come fossero le sue legioni, del loro modo di fare accampamenti, delle tattiche, del loro armamento, delle macchine da guerra, di quali erano i paesi dove hanno combattuto, di quale fosse l'aspetto delle città assediate e le tecniche di difesa dei nemici?», VIOLLET-LE-DUC 1879 [1992], p. 43.

49. VIOLLET-LE-DUC 1862, p. 529.

50. VIOLLET-LE-DUC 1862 e VIOLLET-LE-DUC 1862a.

51. VIOLLET-LE-DUC 1858, nella traduzione di TAMBORRINO 1996, p. 118.



in una visione d'insieme che si avvale delle tecniche più sofisticate, di far dialogare all'interno della cattedrale spazialità, colori e luci.

Il rapporto con l'archeologia, che in Viollet non è per nulla sereno<sup>52</sup>, diventa basilare per l'attuazione di un tale "programma" e l'indagine archeologica, non necessariamente sull'edificio ma in generale sull'arte del costruire nel Medioevo – sulla quale Viollet elabora una vera e propria teoria dell'architettura – è finalizzata all'azione. Lo dimostra il progetto, mai realizzato, per la "réaffectation" del palazzo dei Papi ad Avignone; le numerose trasformazioni che nel tempo avevano trasfigurato l'edificio, impediscono all'architetto francese di risalire alle forme originali attraverso lo studio dei luoghi, per cui, come racconta Dominique Vingtain, per la ridefinizione medievale egli si avvale di due strumenti: la visione teorica dell'architettura medievale, in particolare del tipo del palazzo, e il disegno per graficizzare la ricostruzione del presunto aspetto originale. D'altra parte, dopo la conoscenza storica, il disegno è una componente essenziale del progetto (e, ancor prima, dell'esistenza umana<sup>53</sup>) perché – come rileva Gianfranco Neri riflettendo sul piccolo Jean che impara a vedere – è attraverso il disegno che si attualizza l'interpretazione del passato<sup>54</sup>. Persino l'esperienza inedita che, fuori dal campo dell'architettura, lo vede impegnato nello studio del Monte Bianco sembra riassumere con lucida coerenza, come evidenzia in questo volume Francesca Schepis, i fondamenti del lavoro dell'architetto-scienziato: l'osservazione come momento di conoscenza, il disegno come restituzione, comunicazione e riscontro di un'idea.

52. Sul difficile rapporto di Viollet con l'archeologia e in particolare con gli archeologi si veda TAMBORRINO 1996, in particolare le pp. XXXV-XXXVIII. In un altro testo, l'autrice asserisce inoltre che per Viollet l'archeologia è una scienza "moderna" poiché costruisce una "coscienza del passato" a cui di volta in volta richiama. Tuttavia, il pericolo di un approccio archeologico è nel voler prevaricare la ricerca di una nuova architettura, TAMBORRINO 2004, p. 463.

53. A tal proposito, in *Histoire d'un dessinateur*, Viollet fa comprendere, attraverso le parole di Majorin, il maestro di vita del piccolo Jean, l'importanza del disegno nella formazione dei giovani: «Per me il disegno è semplicemente il mezzo per annotare le osservazioni grazie a un linguaggio che le imprime nella mente e permette di utilizzarle qualunque sia la carriera che si intraprende [...] nessuno ritiene che il disegno sia utile a un magistrato. Quante sentenze tuttavia verrebbero stabilite su prove più fondate se i giudici fossero in grado di capire una pianta nei processi civili, dove si parla di comproprietà, spartizioni di eredità, questioni di responsabilità dell'architetto o dell'imprenditore? [...] Quel magistrato da giovane ha forse copiato con successo la testa del Romolo di David, quando andava a scuola, ma gli è impossibile capire una pianta, una sezione, cogliere il significato di un tracciato e non sa fornire il più banale degli schizzi per spiegare meglio le sue idee», VIOLLET-LE-DUC 1879 [1992], p. 42.

54. Si pensi, ad esempio, alla precisione con cui i padri fondatori del restauro – Viollet compreso – documentavano graficamente gli edifici oggetto di intervento; di là degli obiettivi finali spesso legati ad una non più condivisibile restituzione dell'edificio ad una presunta unità di stile, questi documenti rivelano una straordinaria capacità di leggere e comprendere l'architettura del passato. Se posti a confronto con gli apparati grafici, spesso sciatti e superficiali che corredano gli attuali progetti di restauro, diventano a tutti gli effetti esemplari sul piano della documentazione propedeutica al progetto. Si veda Musso 2003, in particolare p. 17.



Figura 7. Viollet-le-Duc, capitello all'interno della chiesa di Sainte-Madaléine a Vezelay (da VIOLLET-LE-DUC 1854-1868, v. 2, 1854, p. 489).

Se, nella concezione di Viollet, il ruolo dell'architetto diventa più complesso, non meno responsabile è quello affidato ad artigiani e operai (fig. 7). La riproposizione del cantiere medievale, ben oltre la semplice riproduzione à l'identique con finalità estetiche, corrisponde a precisi intenti ideologici; gli artigiani e i lavoratori chiamati a questa rievocazione concreta lavorano a un progetto comune; sono fatti dunque della stessa pasta dei soldati che combattono per la nazione e devono sapere che la loro missione – la costruzione dell'identità nazionale – ha obiettivi molto elevati<sup>55</sup>. Spogliato di queste connotazioni ideologiche, il cantiere, come dimostrano studi recenti, è per Viollet luogo di indagine e verifica dove far coincidere la messa a punto di un metodo rigoroso, l'acquisizione di competenze elevate con obiettivi culturali ben precisi<sup>56</sup>.

Di là di un radicale cambio di obiettivi non possiamo non pensare che in un momento di crisi dell'apparato concettuale e tecnico del progetto, in particolare quello di restauro, quest'impostazione metodologica sia in qualche modo di insegnamento. A maggior ragione oggi che la "materialità" del patrimonio da tutelare, l'attrezzatura tecnica finora messa a punto a tal fine, persino il ruolo del tecnico-progettista, sono messi in crisi dalla presenza sempre più pressante del patrimonio cosiddetto "intangibile" e dalla messa in campo di modalità e tecniche per la conservazione, parimenti "immateriali", proposte, non senza rischi, dalle ultime frontiere dell'informatica e del virtuale.

55. «Nos ouvriers [...] sont pétrit du même limon que nos soldats. Les uns et les autres se dévouent d'autant plus volontiers qu'ils comprennent mieux le but de lors dévouement et que ce but est élevé», VIOLLET-LE-DUC 1863, citato in TIMBERT 2013, p. 30.

56. In tal senso sono molto apprezzabili alcuni recenti studi ben circostanziati, dedicati in particolar modo ai restauri in Borgogna che, attraverso l'indagine attenta sulle fonti di archivio, analizzano tutti questi aspetti: dall'interesse quasi prioritario di Viollet per le costruzioni in pietra da taglio e il relativo assemblaggio alle maestranze coinvolte nonché ai condizionamenti economici. Si veda in particolar modo TIMBERT 2013 e relativa bibliografia.

## Bibliografia

- BALESTRACCI 2015 - D. BALESTRACCI, *Medioevo e Risorgimento. L'invenzione dell'identità italiana nell'Ottocento*, Il Mulino, Bologna 2015.
- BORDONE 1993 - R. BORDONE, *Lo specchio di Shalott. L'invenzione del Medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Liguori, Napoli 1993.
- BORDONE 1994 - R. BORDONE, *Medioevo oggi*, in G. CAVALLI, C. LEONARDI, E. MENESTÒ (a cura di), *Lo spazio letterario del Medioevo*, v. 1, *Il Medioevo latino*, Salerno, Roma 1993, pp. 261-297.
- BRESSANI 2014 - M. BRESSANI, *Architecture and the Historical Imagination. Eugène Viollet-le-Duc 1914-1879*, Routledge Taylor&Francis Group, London-New York 2014.
- BRICARELLI 1915 - C. BRICARELLI, *Eugenio Viollet-le-Duc 1814-1879*, in «La civiltà cattolica», LXVI (1915), v. 1, I parte, pp. 561-575, II parte, pp. 697-717.
- CASTELNUOVO, SERGI 2004 - E. CASTELNUOVO, G. SERGI (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo*, 4 vv., Einaudi, Torino 2004, *Il Medioevo al passato e al presente*, v. 4.
- D'AMIA 2015 - G. D'AMIA, *Recensioni. Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte*, in «Territorio», 2015, 74, p. 195.
- DECARIS 2013 - B. DECARIS, *Préface*, in TIMBERT 2013, pp. 15-23.
- DE FINANCE, LENIAUD 2014 - L. DE FINANCE, J.-M. LENIAUD (a cura di), *Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte*, Catalogue de l'exposition (Paris, 20 novembre 2014 - 3 mars 2015), Édition Norma, Paris 2014.
- DEZZI BARDESCHI 1980 - M. DEZZI BARDESCHI, *Viollet-le-Duc: il progetto nel cerchio stretto del restauro*, in A. BELLINI, M. DEZZI BARDESCHI, A. GRIMOLDI, G. RICCI, *Viollet-le-Duc l'architettura del desiderio*, Dipartimento per la conservazione delle risorse architettoniche e ambientali, Milano 1980, pp. 1-32.
- DEZZI BARDESCHI 2006 - M. DEZZI BARDESCHI, *Per una storia del ritorno al "gotico": il caso lombardo*, in A. BANI, P. BOIFAVI, S. LUSARDI (a cura di), *Gaetano Bonoris (1861-1923) e il castello di Montichiari. Architettura neogotica tra Lombardia e Piemonte*, Atti delle giornate di studio (Montichiari 26, 27 marzo 2004), Grafo, Brescia 2006, pp. 153-174.
- DEZZI BARDESCHI 2014 - M. DEZZI BARDESCHI, *Viollet-le-Duc: elogio del progetto neostoricista*, in «'ANAFKH», 2014, 73, pp. 2-4.
- GUBLER 1979 - J. GUBLER (a cura di), *Viollet-le-Duc. Centenaire de la mort à Lausanne*, Catalogue de l'exposition (Musée historique de l'Ancien-Evêché, 22 juin-30 septembre 1979), Lausanne 1979.
- LÉON 1951 - P. LÉON, *La vie des monuments français. Destruction, restauration*, éditions A. et J. Picard et C<sup>ie</sup>, Paris 1951
- LENIAUD 2014 - J.-M. LENIAUD, *Les visions du Grand Duc*, in DE FINANCE, LENIAUD 2014, pp. 14-21.
- LEVRA 1992 - U. LEVRA, *Fare gli italiani. Memoria e celebrazione del Risorgimento*, Comitato di Torino per la storia del Risorgimento italiano, Torino 1992.
- MUSSO 2003 - S. MUSSO, *Il progetto di restauro: parole, forme, oggetti*, in B.P. TORSELLO, S. MUSSO (a cura di), *Tecniche di Restauro*, 2 vv., Utet, Torino 2003, v. 1, pp. 11-18.
- PICON 2014 - A. PICON, *Un rationalisme hanté. Notés sur la pensée structurelle de Viollet-le-Duc*, in DE FINANCE, LENIAUD 2014, pp. 100-107.
- PORCIANI 2004 - I. PORCIANI, *L'invenzione del Medioevo*, in CASTELNUOVO, SERGI 2004, pp. 253-279.
- SANFILIPPO 1993 - M. SANFILIPPO, *Il Medioevo secondo Walt Disney. Come l'America ha reinventato l'Età di Mezzo*, Castelvecchi, Roma 1993.

- SCHIERA 1985 - P. SCHIERA, *Introduzione*, in R. ELZE, P. SCHIERA (a cura di), *Italia e Germania. Immagini, modelli, miti fra due popoli nell'Ottocento: il Medioevo*, Atti della settimana di studio (Trento, 16-20 settembre 1985), Il Mulino, Bologna 1985, pp. 9-22.
- SOLDANI 2004 - S. SOLDANI, *Il Medioevo del Risorgimento nello specchio della nazione*, in CASTELNUOVO, SERGI 2004, pp. 149-186.
- SZACKA 2014 - L.-C. SZACKA, *Le visioni di un architetto*, in «Domusweb», 1 dicembre 2014, [http://www.domusweb.it/it/architettura/2014/12/01/viollet\\_le\\_duc.html](http://www.domusweb.it/it/architettura/2014/12/01/viollet_le_duc.html) (ultimo accesso 25 ottobre 2016).
- TAFURI 1980 - M. TAFURI, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari 1980<sup>5</sup>.
- TAGLIAVENTI 1976 - I. TAGLIAVENTI, *Viollet-le-Duc e la cultura architettonica dei revivals*, Patron, Bologna 1976.
- TAMBORRINO 1996 - R. TAMBORRINO (a cura di), *Eugène Viollet-le-Duc. Gli architetti e la storia. Scritti sull'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.
- TAMBORRINO 2004 - R. TAMBORRINO, *Viollet-le-Duc, Le «Annales Archéologiques» e i romantici scientifici*, in CASTELNUOVO, SERGI 2004, pp. 438-464.
- TIMBERT 2013 - A. TIMBERT, *Restaurer et bâtir: Viollet-le-Duc en Bourgogne*, Presses Univ. Septentrion, Villeneuve-d'Ascq 2013.
- TORSELLO 1997 - P. TORSELLO, *Restauro architettonico. Padri, teorie, immagini*, Franco Angeli, Milano 1997.
- VALTIERI 2015 - S. VALTIERI, *Viollet-le-Duc & le voyage d'Italie. Le radici della formazione d'architetto*, GBEditoria, Roma 2015.
- VIOLLET-LE-DUC 1854-1868 - E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, 10 vv., Bance-Morel & CIE Éditeurs, Paris 1854-1868.
- VIOLLET-LE-DUC 1858 - E.E. VIOLLET-LE-DUC, *L'architecture et l'architecte au XIX<sup>e</sup> siècle*, in «L'Artiste», IV (1858), pp. 113-116.
- VIOLLET-LE-DUC 1859 - E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Prémière apparition de Villard de Honnecourt*, in «Gazette des Beaux arts», 1859, 1, pp. 288-295.
- VIOLLET-LE-DUC 1862 - E.E. VIOLLET-LE-DUC, *L'enseignement des arts. Il y a quelque chose a faire I*, in «Gazette des beaux arts», 1862, 12, I, pp. 393-402; II, pp. 525-534.
- VIOLLET-LE-DUC 1862a - E.E. VIOLLET-LE-DUC, *L'enseignement des arts. Il y a quelque chose a faire II*, in «Gazette des beaux arts», 1862, 13, III, pp. 71-82; IV, pp. 249-255.
- VIOLLET-LE-DUC 1863 - E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Entretiens sur l'architecture par M. Viollet-Le-Duc*, v. 1, A. Morel, Paris 1863.
- VIOLLET-LE-DUC 1864 [2014] - E.E. Viollet-le-Duc, *La civilisation de l'art*, 1864, trad. it. F. VADRUCCI, *Le civiltà dell'arte*, Castelvevchi, Roma 2014.
- VIOLLET-LE-DUC 1867 - E.E. VIOLLET-LE-DUC, *De l'architecture dans ses rapports avec l'histoire*, in «Revue des cours littéraires de la France et de l'étranger», IV (1867), 16, pp. 241-247.
- VIOLLET-LE-DUC 1869-70 - E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Les monuments historiques*, in «Gazette des architectes et du bâtiment», VII (1869-70), 10, pp. 132-134.
- VIOLLET-LE-DUC 1879 [1992] - E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend à dessiner*, Hetzel, Paris 1879, 1a ed. it. F. BERTAN (a cura di), *Storia di un disegnatore. Come si impara a disegnare*, Edizioni del Cavallino, Venezia 1992.
- Viollet-le-Duc 1980 - *Viollet-le-Duc*, Catalogue d'exposition (Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 19 février-5 mai 1980), éd. la Réunion des musées nationaux, Paris 1980.

# VIOLLET-LE-DUC E L'OTTOCENTO

Contributi a margine di una celebrazione (1814-2014)



a cura di Annunziata Maria Oteri

# ArchistoR EXTRA

## The Middle Ages in the Nineteenth-Century

Lucio Villari  
lucio.villari@alice.it

*The present short essay, drawn from the introductory lecture given by Lucio Villari during the seminar Nostalgia for the Origins. Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc and Perception of the Middle Ages in the Nineteenth-Century (University Mediterranea of Reggio Calabria, 7 May 2014), deals with the profound relationship between the famous French architect's thinking and medieval thought. When speaking about Viollet-le-Duc, in fact, one is required to forget the term "restoration" for a while, seeing him in the light of the wider philosophical framework he applied to his own works, in which the rationality of the past was recalled for both a present and a future rationality of architecture. Viollet chose the Middle Ages as his reference period to develop this approach – which is applicable to any historical period – for two main reasons, cultural and political. From a cultural point of view, both the Middle Ages and Romanticism represented two vast avant-gardes, as they broke with traditional aesthetic languages. Using this commonality, from a political point of view, in the 19th century, it was possible to see the Middle Ages as the 'mother and father' of European history. This perception was strong in Italy, but even more so in France where, after the Napoleonic wars, the Middle Ages were seen as the true defining historical period of the country. Through reference to several intellectuals, such as Victor Hugo, Jules Michelet, Simon de Sismondi and Charles Baudelaire, Villari proves how Viollet-le-Duc was one of the few who glimpsed the continuity between past and present, developing a notion of the Middle Ages as 'the time and the place' where modern freedom germinated.*



VIOLLET-LE-DUC AND THE NINETEENTH-CENTURY  
Contributions on the fringe of a celebration(1814-2014)

[www.archistor.unirc.it](http://www.archistor.unirc.it)

ArchistoR EXTRA 1 (2017)

ISSN 2384-8898

DOI: 10.14633/AHR039

ISSN 978-88-85479-00-5



# Il “Medioevo” dell’Ottocento\*

---

Lucio Villari

Ho accolto molto volentieri e con piacevole sorpresa l’invito a partecipare a questo convegno. Mi son detto che finalmente c’è una scuola di Architettura in Italia che ha l’intelligenza e il coraggio di affrontare il tema Viollet-le-Duc guardando non solo alla sua straordinaria personalità, ma anche all’importanza del ruolo culturale e scientifico che egli ebbe; ruolo che la storiografia ha spesso e volutamente trascurato confinando l’eccezionale esperienza dell’architetto francese dentro formule riduttive, a cominciare da quella che identifica questo personaggio soltanto con i temi del restauro o in relazione ai monumenti, i luoghi, le città che risalgono al Medioevo.

Per onestà intellettuale, quando parliamo di Viollet-le-Duc dovremmo forse per un attimo dimenticare la parola “Restauro”, non perché egli non abbia riflettuto e non abbia lavorato su questo tema, ma perché per la formazione intellettuale e morale di Viollet-le-Duc, “Restauro” è solo un esito logico e teoretico di un problema fondamentale che egli si è sempre posto e che semplicemente si riduce al titolo di un suo saggio, *Gli architetti e la storia*.

Credo – ne parlo non da addetto ai lavori ma come spettatore – che uno dei grandi errori compiuti spesso nelle scuole di architettura sia di usare la storia ma non comprenderla, sostanzialmente

\* Il saggio è la trascrizione della relazione del professor Lucio Villari in occasione della Giornata di Studi *La nostalgia delle origini. Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) e la percezione del Medioevo nell’Ottocento. Contributi in occasione del bicentenario della nascita*, tenutasi presso l’Università Mediterranea di Reggio Calabria il 7 maggio 2014.

negando le ragioni teoriche e filosofiche che legano necessariamente il lavoro di un architetto alla storia e alla riflessione storica.

Di recente, ho nuovamente sfogliato *Saper vedere l'architettura* di Bruno Zevi (1948). Ricordo Zevi sempre con grande affetto, ma non posso non sottolineare che egli in questo saggio non cita neanche Viollet-le-Duc e sembra trascurare il fatto che, per saper vedere l'architettura, bisogna aver letto gli scritti dell'architetto francese. Senza questa lettura manca infatti all'architetto quel senso che, come appunto Viollet sostiene, viene al proprio lavoro dal rapporto razionale con il passato. Insisto sull'aggettivo "razionale" perché l'architettura definita teoricamente e esercitata poi concretamente da Viollet è riconducibile a questo schema teoretico-filosofico: la razionalità del passato recuperata per la razionalità del presente e del futuro dell'architettura. Che questa razionalità, nel caso di Viollet-le-Duc, si applichi al Medioevo (ci troviamo in un particolare contesto storico nel quale la visione del Medioevo diventa fondamentale e necessaria per capire il presente) non significa che non si possa applicare anche ad altri momenti della storia; lo stesso Viollet l'ha fatto, studiando la storia del mondo classico.

L'architettura razionale contemporanea ha quindi le sue radici teoretiche nel pensiero di Viollet-le-Duc e averlo negato è una mutilazione culturale che va risarcita. È molto importante che ciò avvenga, perché la cultura italiana in generale – al di là dell'ambito delle scuole di architettura o dell'università – da qualche anno sta cercando di recuperare l'esperienza culturale ottocentesca fondata, in Italia, in Francia, in Gran Bretagna e inizialmente anche in Germania, sul rapporto profondo con la storia del Medioevo.

Il Medioevo serviva per due motivi, l'uno culturale, l'altro politico. Sul piano culturale, letterario, persino poetico, la cultura del Romanticismo si presentava – come ben sappiamo, anche se ciò non sempre si rileva nei manuali scolastici – come una forma di avanguardia culturale rispetto alla cultura precedente; un sistema di linguaggi letterari, lirici quindi anche artistici, architettonici, e così via, che rompevano con una certa tradizione generando un'energia implicita capace di rinnovare effettivamente i linguaggi estetici. Il Romanticismo è dunque una forma di avanguardia. Per inciso, il termine avanguardia solitamente lo usiamo riferendoci ai movimenti novecenteschi – Futurismo, Dadaismo, Surrealismo e così via – che tuttavia sono ben piccola cosa rispetto a ciò che ha significato la gigantesca avanguardia romantica in Europa. Tale movimento romantico aveva bisogno di ancorarsi a ragioni ideali primigenie, a quelle cellule generative della cultura dell'Ottocento che furono individuate appunto nel Medioevo.

Le ragioni politiche di questo riscatto della cultura medievale sono implicite poiché anche il Medioevo è stato recuperato come se la cultura e l'arte medievale fossero a loro volta una gigantesca



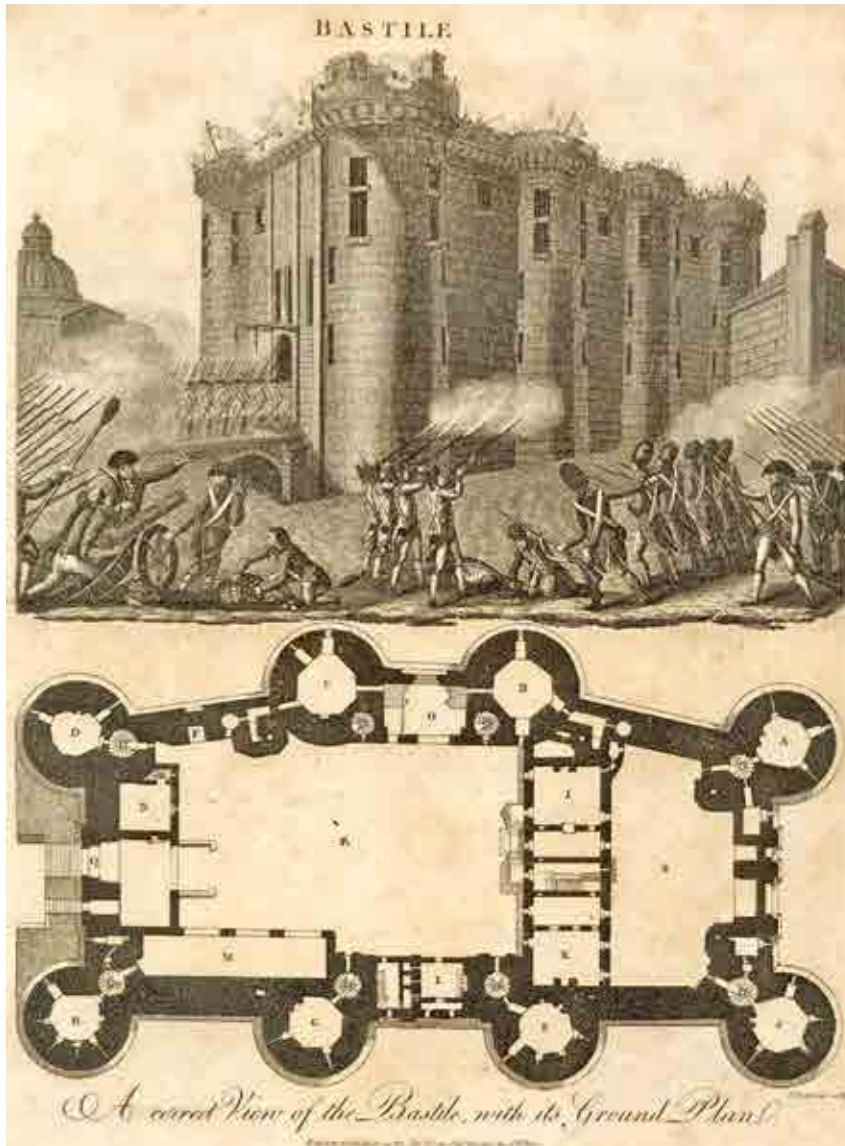


Figura 1. A correct View of the Bastille, with its Ground Plan, particolare (da H. GOUEMETZ, *Historical Epochs of the French Revolution*, Bath 1796. [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org)).

avanguardia rispetto alla tradizione precedente. Si trattava, dunque, di un raccordo fra due colossali avanguardie della cultura europea, Romanticismo e Medioevo, e l'“età di mezzo” serviva come fondamentale punto di riferimento per dare anche una identità alle nazioni europee che più e meglio custodivano una tradizione storica medievale: l'Italia, la Francia, la Gran Bretagna erano tra queste. Per inciso, in Gran Bretagna il recupero della tradizione medievale, gotica in particolare, avviene già nel Settecento, dunque precede l'avventura romantica. È noto che il periodo compreso all'incirca fra il 1400 e la fine del '500 è stato un momento di fioritura straordinaria dell'arte e della cultura inglese. Quindi il Gotico entra a far parte della tradizione culturale inglese quasi naturalmente; non è un recupero voluto, è piuttosto un fluire storico che dal Quattrocento porta gli inglesi, ancora nel Settecento, a parlare di Gotico nel modo più normale possibile.

I francesi su quest'aspetto sono stati più diffidenti. Voltaire, ad esempio, definisce “Gotiche” le opere di Shakespeare perché, a suo dire, risalgono a una visione rigida e schematica della realtà, della cultura, del costume del tempo; si tratta di una rigidità che egli naturalmente non amava, e ciò testimonia come nel Settecento, fuori dall'Inghilterra, quindi anche in Francia e in Italia, del Gotico si avesse un'idea molto restrittiva.

Com'è noto, la narrativa inglese propone, proprio dalla seconda metà del Settecento, il romanzo gotico poi identificato da alcuni scrittori con il romanzo noir; storie un po' drammatiche, come ad esempio *Il monaco* di Matthew Gregory Lewis (1796). È un tema, quello del Gotico inglese, che costituiva normale argomento di discussione fra intellettuali, scrittori, poeti, confluendo poi in altre forme espressive.

La Francia e l'Italia erano ancora un po' estranee a questo fenomeno, perché si trovavano in condizioni culturali e politiche diverse. La Francia cercava di recuperare il richiamo al Medioevo approfittando innanzitutto di un evento storico straordinario che non è tanto la Rivoluzione francese che, al contrario si è orientata a distruggere i segni del Medioevo, quanto gli esiti sulla cultura francese. Apro una breve parentesi: probabilmente tutti sappiamo che la Rivoluzione comincia con la presa della Bastiglia, un residuo medievale nel cuore di Parigi. Per i rivoluzionari, abbattere questo simbolo del Medioevo significava identificare l'età di mezzo con l'assolutismo. In verità essi non sapevano che la demolizione dell'antica fortezza era stata preventivata dallo stesso re Luigi XVI, poi decapitato, il quale negli anni ottanta del Settecento aveva dato incarico ad alcuni architetti di studiare cosa fare di questo ingombrante meteorite medievale nel cuore di Parigi. Questi pensarono a un progetto di demolizione della Bastiglia e alla realizzazione, al suo posto, di una piazza ornata da una statua dedicata proprio al re riformatore. Ciò dimostra che l'intera



Figure 2-3. Frontespizi dei tomi 1 e 4 del romanzo *Il Monaco* (da M.G. LEWIS, *Le Moine*, traduit de l'anglais, Maradan, 1811 en 4 tomes, Bath 1796. [www.archive.org](http://www.archive.org)).



Figura 4. Gustave Brion, frontespizio per *Notre-Dame de Paris*, 1865 ca. (V. HUGO, *Notre-Dame de Paris*, illustrée de soixante-dix dessins par Brion, J. Hetzel et E. Lacroix éditeurs, Paris 1865. [www.archive.org](http://www.archive.org)); figura 5. Felician Freiherr von Myrbach-Rheinfeld, illustrazione per *Notre-Dame de Paris*, 1900 ca. (da V. HUGO, *Notre-Dame de Paris*, Compositions de Belier, Myrbach et Rossi gravées par Ch. Guillaume, 2 vv., C. Marpon et E. Flammarion, Paris 1900, p.309. [www.archive.org](http://www.archive.org)).

cultura francese, dal sovrano all'ultimo popolano, vivesse nella convinzione che il Medioevo non fosse sulla linea della storia della Francia.

La Rivoluzione francese ha fatto quel che ha fatto, ma il periodo napoleonico genera una cesura nella storia della cultura francese a tal punto che, con la caduta di Napoleone nel 1814 – che di fatto segna la fine di un'epoca – si pone nuovamente, per le nazioni che ne avevano subito la dominazione, l'esigenza di ritrovare il Medioevo come la madre e il padre della storia d'Europa.

Questa sensibilità è stata soprattutto dei francesi e degli italiani. I francesi, anzitutto, perché, riflettendo sul rinnovato rapporto fra la Francia post-napoleonica e la sua storia, guardavano al Medioevo come a materiale di vita pulsante, qualcosa di indispensabile nella storia vera della patria; non quella delle dinastie, dei sovrani, ma la storia profonda della Francia.

Ancora una volta gli scrittori sono stati i primi e i più sensibili interpreti di questo cambiamento. Quando il giovane Viollet-le-Duc aveva circa quindici anni, nel 1831, in Francia veniva pubblicato un romanzo di Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* che fu letto avidamente. Protagonista di questo romanzo non è una figura umana quanto, piuttosto, la cattedrale di Parigi. Questa personificazione dell'architettura era il segno dell'avanguardia romantica. Tant'è vero che uno dei più grandi storici di allora, Jules Michelet, avvertì la necessità di riesaminare la storia del Medioevo francese alla luce di questa ventata avanguardistica romantica. Nello stesso anno in cui usciva il romanzo di Hugo, Michelet pubblicava la sua Introduzione alla storia universale, dove si parla del Medioevo in questi termini:

«Così in mille anni si compie il lungo miracolo del Medioevo, questa meravigliosa leggenda le cui tracce si vanno cancellando di giorno in giorno sulla terra e di cui si potrebbe dubitare tra qualche secolo se non fosse fissata e come cristallizzata per sempre nelle cuspidi, nelle guglie, nei rosoni, nelle innumerevoli arcate delle cattedrali di Colonia e di Strasburgo, nelle cinquemila statue di marmo che glorificano quella di Milano».

Il brano chiarisce lo spirito con cui Michelet affrontava questo tema. Più avanti, poi, parlando della poesia e dell'Italia:

«Il vero poeta italiano è l'architetto della città invisibile i cui gironi simbolici fanno da sfondo alla Divina Commedia [quindi identifica Dante con un architetto della parola e del pensiero, NdA]. Dante è l'espressione compiuta dell'idea italiana del ritmo, dell'armonia ed è ancora sotto la forma armonica di questa città invisibile che la storia dell'umanità è apparsa al fondatore della filosofia della storia, il Dante dell'era prosaica dell'Italia cioè Gian Battista Vico. Anche quando lascia la città, l'italiano oggi ne trasporta, ne imprime dappertutto l'immagine».

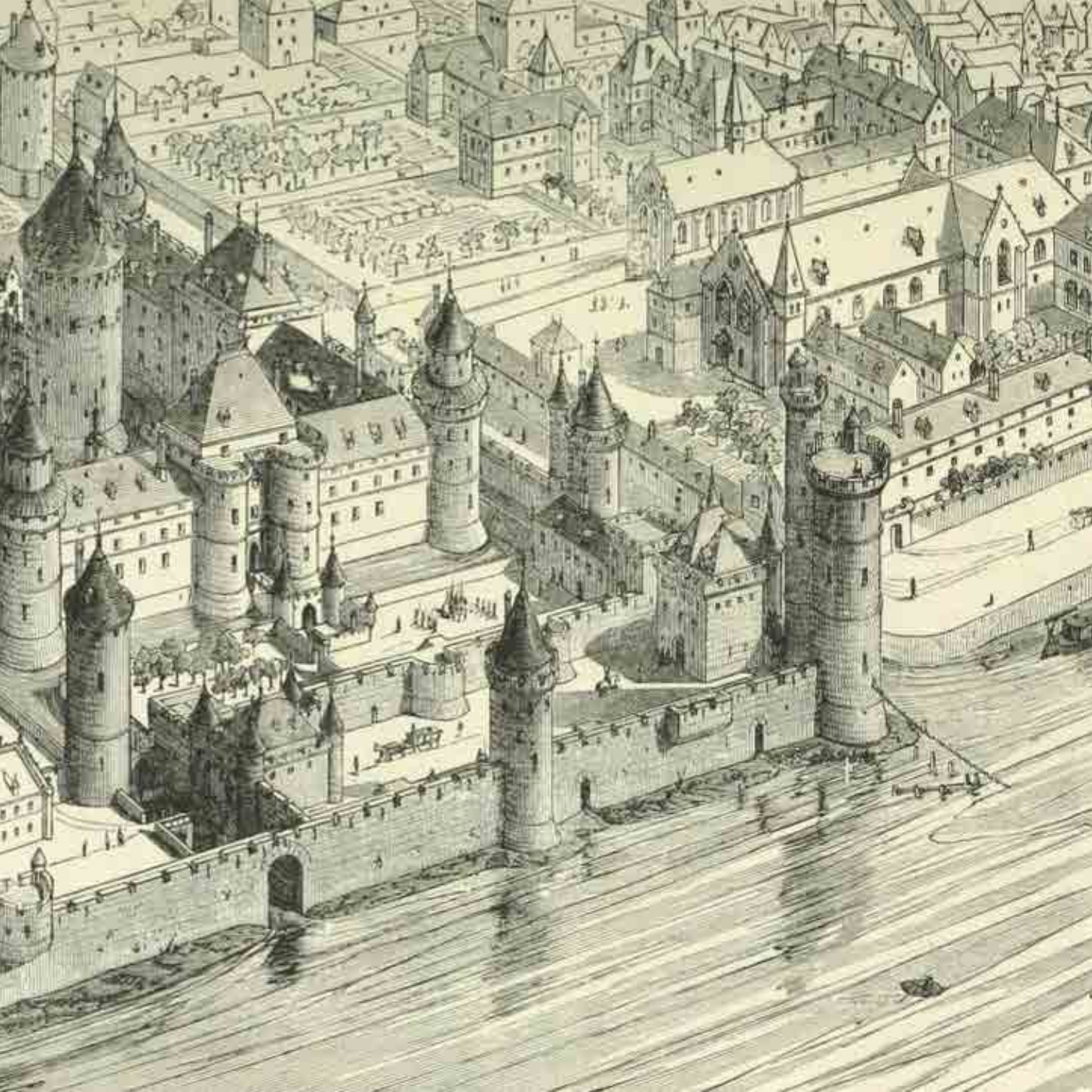
Emerge da queste brevi parole di Michelet l'idea che, in fondo, la civiltà moderna non è che un recupero di questi mille anni di storia, cristallizzato nell'architettura, ma soprattutto l'idea che la città simbolo della razionalità sia l'emblema della nuova identità culturale di una nazione proprio

perché nella città si sedimenta la storia della nazione. Questo tema verrà poi ripreso e sarà molto significativo e importante, nel pieno del Risorgimento italiano. In un noto saggio di Carlo Cattaneo – *La città considerata come principio ideale delle storie italiane* (1858) – si fa preciso riferimento al fatto che le origini della città italiana non possono che essere medievali.

In questo filone di studi, che non posso citare in modo esaustivo perché l'elenco sarebbe lungo, si colloca anche un'altra opera fondamentale, anche questa un po' ignorata da una certa cultura contemporanea italiana, pubblicata in sedici volumi fra il 1808 e il 1818, quindi tra la fine dell'era napoleonica e gli anni iniziali della restaurazione. Si tratta della *Storia delle repubbliche italiane* di Jean Charles Léonard Simon de Sismondi – un ginevrino di origine italiana –, opera fondamentale per cogliere l'importanza del Medioevo per gli italiani ai primi dell'Ottocento, cioè agli inizi della Restaurazione. Nell'opera infatti si traccia lo sviluppo storico delle città italiane, dunque della nazione italiana, partendo dall'origine, le Repubbliche, i Comuni, le Signorie, i luoghi dove nel Medioevo il sistema politico si è definito quale sistema di civiltà. Lasciamo stare poi le lotte interne tra Comuni, Signorie, Principati; questo è un altro discorso, di cui si era peraltro occupato Niccolò Machiavelli. Quello che rimane di questa tradizione è che le città italiane del Medioevo, sia che fossero guidate da Signori, sia dagli esponenti delle comunità cittadine, divennero emblema della libertà italiana. Paradossalmente – questo è il punto – il Medioevo considerato il secolo buio, dell'oscurità intellettuale, morale e religiosa, delle cose più orrende possibili, diventa l'epoca in cui nasce la libertà moderna.

Questo ha colto Viollet-le-Duc, il cui pensiero è maturato nella trasformazione concettuale dell'idea di Medioevo come tempo e luogo dove germinano le libertà moderne. Un uomo così non poteva essere un accademico. Tentò di esserlo ma, com'è noto, non fu accettato dall'accademia, perché poneva problemi di straordinaria verità politica e morale, oltre che architettonica e artistica. Egli in sostanza collegava – ecco il suo tema – l'architettura alla storia intesa come storia della libertà dei popoli, della liberazione delle nazioni verso il futuro. In quest'ottica, il Medioevo diventa necessaria premessa di questo futuro libero; rovesciato come un guanto, esso non è più quello che veniva raccontato, odioso tempo oscuro, piuttosto brilla come il tempo delle libertà.

Può apparire un discorso scontato e racchiuso cronologicamente in questa fase della storia dell'Ottocento. Non è così, come dimostra il testamento spirituale del grande storico francese Jacques Le Goff il quale, nel febbraio scorso, poco prima di morire, ha scritto che il Medioevo in fondo non finisce con la scoperta dell'America, come tutti gli storici dicono e come insegnano ai loro studenti nelle scuole, ma prosegue almeno fino all'Ottocento, cioè fino alla sua scoperta. Naturalmente, a





Nella pagina precedente, figura 6. *L'ancien Louvre*, particolare (da V. HUGO, *Notre-Dame de Paris*, nouvelle édition illustrée, Eugène Hugués éditeur, Paris 1877, p. 169. [www.archive.org](http://www.archive.org))

Figura 7. Dante Gabriel Rossetti, *Sogno di Dante*, olio su tela, 1871 ca., Walker Art Gallery, Liverpool (Dante Gabriel Rossetti [Public domain], via Wikimedia Commons).



cominciare da alcuni storici italiani, tale teoria è stata contestata, ma l'eredità di Le Goff è questa. Egli, da grande storico quale era, ha avuto la sensibilità di cogliere l'importanza che ha per noi oggi una riflessione su questi temi, per dare anche un destino alla nostra cultura, alla nostra sensibilità artistica, che è come addormentata – ne parlo da spettatore, non voglio offendere nessuno – soprattutto, se mi consentite, nel campo dell'architettura contemporanea.

Le Goff aveva ragione anche perché il termine Medioevo non è stato certo inventato nel Medioevo. Esso compare alle soglie del Settecento, coniato da Christoph Keller, un monaco tedesco il quale dovendo descrivere quest'epoca che non riusciva a cogliere nella sua reale dimensione, ma della quale intuiva il ruolo di epoca di transizione verso qualcosa di molto importante, scriveva: «non so come definirlo questo tempo, non mi resta che dire che è una *media aetas*», una media età, un medio evo. Siamo nel 1688; Keller aveva perfettamente ragione perché il Medioevo è un'età di passaggio, non è il blocco definito una volta per tutte, come appare nei manuali di scuola, è una straordinaria età di transizione e Viollet-le-Duc è stato uno dei pochi, oltre ad alcuni scrittori che abbiamo citato, ma l'elenco potrebbe essere lungo, a percepire questa continuità tra passato e presente, tra Medioevo e attualità.

Anche Charles Baudelaire, che era amico di Viollet-le-Duc, aveva percepito, più o meno negli stessi anni, questa necessità straordinaria di tenere presente il nesso fra passato e futuro della Francia, dell'Europa in generale.

Per inciso, è un tema che dovrebbero forse considerare anche i nostri uomini politici. Nonostante le imminenti elezioni per il Parlamento europeo non ho sentito un solo uomo politico italiano o europeo affrontare il tema della storia e le ragioni di questa Europa; credono sia solo l'Europa dei cibi dop, senza sforzarsi di capire quali siano le sue origini.

Nell'Ottocento invece questa percezione c'era; non c'era l'Europa, anzi l'Europa lottava al suo interno per ragioni politiche, ma s'intuiva che questo vecchio continente avesse delle radici; non quelle cristiane, come vorrebbe la Chiesa, ma piuttosto letterarie, la *res publica* europea di cui aveva intuito l'esistenza Erasmo da Rotterdam.

Quando i francesi cominciarono ad occuparsi di questo tema guardarono non soltanto al loro paese ma anche all'Italia. Quindi Sismondi che era di cultura francese, pubblicò in francese i sedici volumi della Storia delle repubbliche italiane guardando all'Italia medievale come capofila di questa Europa straordinaria, di grandi fioriture culturali.

Una scrittrice antinapoleonica, Madame de Staël, che, com'è noto, era nemica acerrima di Napoleone, già nel 1807 aveva scritto un romanzo, *Corinne ou l'Italie*, in cui poneva il problema di

ritrovare in Italia le radici del futuro dell'intera Europa e aggiunse poi tre anni dopo il famoso e più noto saggio, *De l'Allemagne*, in cui nella tradizione germanica vedeva anche le ragioni del futuro di una Germania in una Europa libera, in una Europa liberata; liberata in questo caso dal giogo napoleonico.

Senza dilungarmi troppo, poiché il tema ci porterebbe molto lontano, vorrei dire che l'opera di Sismondi è fondamentale per capire il recupero del Medioevo; l'intero clima culturale che nella Francia napoleonica e nell'età della restaurazione era favorevole alla formazione intellettuale di un uomo come Viollet-le-Duc il quale, come è già stato ricordato, venne in Italia anche per cogliere i germi di questa rinascita nel rapporto fra passato e presente, fra passato e futuro. Egli era ammirato del modo come gli italiani, dopo l'unità d'Italia, rispettassero i propri monumenti e li restaurassero. Tuttavia, è importante sottolineare non tanto il suo interesse per i modi del restauro, quanto per quel clima culturale di riappropriazione che gli italiani facevano del loro passato medievale ai fini della costruzione dell'Italia liberale, fondata sul recupero della cultura medievale; si pensi al culto di Dante nel Risorgimento che insieme al culto delle libertà comunali fu usato in quella stagione come strumento per combattere per l'unità d'Italia, per la libertà d'Italia. Si pensi anche ad alcune note poesie di Giosuè Carducci, come *Il comune rustico* (1885), per capire che vuol dire il Medioevo recuperato attraverso la poesia risorgimentale.

Viollet-le-Duc venne in Italia per la seconda volta nel 1872, cioè undici anni dopo l'Unità, e in quell'occasione scrisse:

«In Italia dove si pensa che si stanzino pochi fondi, da qualche anno si fanno i rilievi, ovunque siano sparsi, dei monumenti degradati e andati in rovina, si ingrandiscono e risanano le città, si costruiscono palazzi, si aprono strade nei vecchi quartieri delle città, si innalzano fortificazioni, arsenali, si migliorano i porti, si completano le ferrovie. L'Italia ha grandi tradizioni e non le lascia decadere. Qui i capovolgimenti politici non fanno perdere di vista un solo istante gli interessi immediati, i bisogni immediati di uno stato civile. Tutti gli italiani dal più piccolo al più grande amano i loro monumenti, ne vanno fieri, sanno apprezzarli».

Non possiamo non confrontare questo innamoramento dell'Italia per le proprie tradizioni con l'attuale, generale indifferenza delle nostre classi politiche, tranne poche eccezioni. Tutto si sta dimenticando, ecco che un incontro come questo può servire a recuperare anche questo amore che gli italiani avevano, indipendentemente dalla situazione politica. Perché da noi oggi, com'è noto, tutto viene ricondotto alla politica; la politica non si può abolire, c'è stata sempre, anche nei tempi dei faraoni. Ma il fatto che nel tempo più politicizzato, quello dell'Italia risorgimentale e post risorgimentale, gli italiani, presi dalla politica non dimenticassero il rapporto con la propria storia, le proprie tradizioni, sta a dimostrare che questo rapporto era consolidato; in un'epoca in cui, è bene ricordarlo, l'Italia contava probabilmente il novanta per cento degli analfabeti.

Di là da ogni provocazione, è significativo che quando apparve il primo romanzo della Staël sull'Italia, nel 1807, ci fu chi vi riconobbe questa struttura filosofica. Quando Giacomo Leopardi lesse *Corinne* dichiarò: «non credetti di essere filosofo se non dopo aver letto queste opere di Madame de Staël». Si tratta della stessa struttura filosofica presente nel pensiero di Viollet-le-Duc il quale, prima che architetto, era un filosofo, uno studioso di estetica, intendendo per estetica una branca della filosofia. L'architetto francese, dunque, pone a noi oggi una riflessione fondamentale: non si può fare cultura, qualunque essa sia, in qualunque campo, al di fuori di un processo di formazione filosofica e storica. Se manca questo tutte le culture possono andare avanti, svilupparsi, trasformarsi, ma non si possono spiegare le ragioni di queste trasformazioni. «Una ragione unisce forma e struttura – scrive Baudelaire, ma l'espressione potrebbe assegnarsi anche a Viollet – ma solo la storia può spiegare questa ragione».

Nel 1996 è stata pubblicata, da Bollati Boringhieri, una raccolta di saggi di Viollet-le-Duc, intitolata *Gli architetti e la storia*, ma forse a molti è sfuggito che a gennaio di quest'anno è uscito un piccolo libretto, *Le civiltà dell'arte*, sempre di Viollet-le-Duc, pubblicato da Castelvechi, che è una delle lezioni che egli fece nel 1863 quando fu nominato professore di storia dell'arte ed estetica all'Ecole des Beaux Arts di Parigi. Appena entrato in cattedra insegnò nello spirito che potete immaginare. Nonostante le sue lezioni fossero affollate di studenti, dopo un anno fu cacciato via dai colleghi preoccupati che lo accusarono di scompaginare il sistema universitario; egli però non se la prese troppo e pubblicò le sue lezioni fra cui, appunto, *Le civiltà dell'arte*.

«Le arti – scrive Viollet in un passaggio molto importante di questo scritto – hanno potuto svilupparsi o estinguersi sotto qualsiasi forma sociale, sotto il governo teocratico degli egizi, sotto quello instabile e imprevedibile dei greci, sotto quello amministrativo dei romani, sotto le repubbliche oligarchiche o anarchiche italiane, sotto il giogo feudale durante il Medioevo, ma la forma di governo non ha avuto nessuna influenza sull'arte».

A conferma di ciò basti ricordare che la straordinaria fioritura artistica e architettonica italiana, il cosiddetto Rinascimento – anche questo un termine inventato non dagli italiani ma da Michelet nel 1839 – coincise con la stagione politica più tragica della storia d'Italia.

Quindi non ce la prendiamo con le situazioni politiche e sociali se anche nel mondo contemporaneo c'è una certa sterilizzazione dell'invenzione artistica, prendiamocela con coloro che, pur essendo artisti e avendo delle qualità, forse non hanno quella capacità riflessiva filosofica e storica che aveva un uomo come Viollet-le-Duc.



PARTE I  
VIOLLET-LE-DUC. RICERCA E PROGETTO



*PART I*  
*VIOLLET-LE-DUC. RESEARCH AND DESIGN*



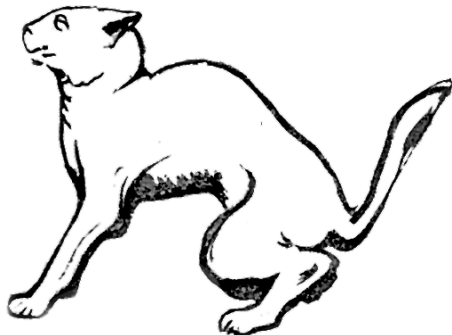
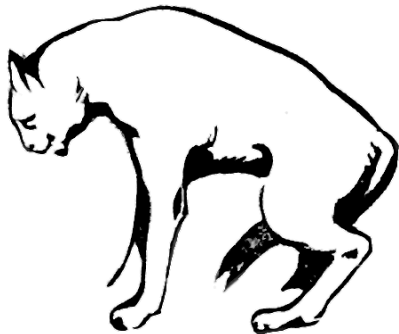
# VIOLLET-LE-DUC E L'OTTOCENTO

Contributi a margine di una celebrazione (1814-2014)



a cura di Annunziata Maria Oteri

# ArchistoR EXTRA



## Approaching Viollet-le-Duc

Enzo Bentivoglio  
benen@unirc.it

*Is it possible to conciliate History and Modernity? Is the concept of "protected space" compatible with "creation"? Can History of architecture teach something which could inspire us for the future without making us become conservatives? Starting with these questions, the essay proposes some thoughts on the necessity of History for architecture and, more in general, for life. In this sense, the relationship of Viollet-le-Duc with History is considered exemplary. Apart from the results of his thinking on restoration, which today is not accepted, the French architect based his experience on the study of the past, trying to demonstrate that one can build the future only from the experience of the past: «C'est ignorer l'histoire qui rend conservateur». Restoration of Gothic architecture is a way to preserve it for the future, but also the study of medieval art, culture and society is useful to build a future. Viollet-le-Duc found some elements of modernity in medieval architecture and showed that, through the interpretation of the past, we can understand the present and project the future.*

VIOLLET-LE-DUC AND THE NINETEENTH-CENTURY  
Contributions on the fringe of a celebration (1814-2014)

[www.archistor.unirc.it](http://www.archistor.unirc.it)

ArchistoR EXTRA 1 (2017)

ISSN 2384-8898

DOI: 10.14633/AHR040

ISBN 978-88-85479-00-5



## Avvicinarsi a Viollet-le-Duc

---

Enzo Bentivoglio\*

Per prima cosa, l'invito pressante che faccio a voi giovani è di cercare di percorrere l'ampia distesa degli spunti di riflessione e di fare lievitare gli stimoli che il professor Lucio Villari vi ha indicato e vi ha suscitato.

Dovete entrare dentro la storia perché se non entrate nei percorsi, non affrontate i sentieri della storia e non ri-meditate sulle sue "creazioni" non comprenderete perché ci interessiamo di cose a noi lontane nei tempi. Per offrire un più efficace contorno a questa affermazione, richiamo alla memoria quanto, circa due decenni or sono avvenne in Francia ove si costituì, promosso da François Barré e condotto da Joseph Belmont, un "groupe de réflexion" – essenzialmente incentrato sulla città – incardinando i suoi lavori sui seguenti punti (*principes*):

«Peut-on concilier histoire et modernité?»

«La notion "d'espace protégé" est-elle compatible avec celle de création?»

«L'histoire de l'architecture nous apporte-t-elle des leçons dont nous pouvons nous inspirer?».

Non smarriamo la consapevolezza che i "prodotti", quali essi siano, sono fatti dagli uomini e gli uomini vivono dentro la storia.

\* Il testo è la rielaborazione delle riflessioni introduttive dell'autore alla prima sessione della Giornata di Studi *La nostalgia delle origini. Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) e la percezione del Medioevo nell'Ottocento. Contributi in occasione del bicentenario della nascita*, tenutasi presso l'Università *Mediterranea* di Reggio Calabria il 7 maggio 2014.

Ora, dunque, con questi presupposti accostiamoci a Eugène Viollet-le-Duc per il quale il discorso ci potrebbe immettere nell'ampio estuario o condurre nell'intricato delta di un grande fiume, conoscere la portata della sua attività nel riconoscimento dei suoi fondamenti ispiratori, espressi nell'arco di molti decenni, oppure, ci porterebbe a cercare di "scoprire" l'uomo Eugène-Emmanuel che più che mai, per questa personalità, è imprescindibile dall'artista.

E sì che è sempre importante considerare "l'uomo"!

Quell'affabile "modesto" e "responsabile" Eugène che, intraprendendo a ventiquattro anni il viaggio verso l'Italia, nella sua prima lettera alla giovane moglie scriveva: «j'ai tellement peur de la médiocrité; surtout chère amie depuis que tu es ma femme, depuis que j'ai un enfant».

Nel suo ultimo libro, *Comment on devient un dessinateur* (1879), il famoso Viollet-le-Duc, esordisce con il ricordo di un disegno fatto da ragazzino di un gatto «à deux pattes avec un plumet sur la tête» così come effettivamente è apparso ai suoi occhi, e conclude che la «morale à tirer de cette histoire véridique», dal libro, è tutta in quel "gatto", chiave per comprendere che un certo modo di «voir c'est savoir».

Viollet-le-Duc, nel Gotico vide il futuro, col Gotico iniziò la "modernità" ove alla forma sottende, indissolubile, struttura, struttura, struttura...

Se oggi siamo radunati qui, in questa Aula Magna è per la circostanza che quest'anno ricorre il bicentenario (1814-2014) della nascita di Viollet-le-Duc, ma analogamente potremmo essere qui a ricordare concomitanti e ben più importanti eventi ricadenti sotto l'annualità del "14", come l'inizio del Congresso di Vienna che riorganizzò l'Europa dopo l'epopea di Napoleone; oppure, quell'anno 814, morte di Carlo Magno, da cui si originò quella millenaria "coda" di eventi di fondamentale importanza storica e culturale (come quella del gatto disegnato da Viollet-le-Duc in una pagina – a "fumetti" – di un suo taccuino), che si collega alla data precedentemente ricordata per la visione "politica" dei due protagonisti.

Attualmente, un'altra data, centrata sul solo "14," seppur lontanissima nei tempi e oltremodo divaricata dai nostri tempi, eccita la cultura e suscita fasti celebrativi: il 19 agosto del 14 d.C., Ottaviano Augusto muore.

Come ricordava un mio Maestro, se non ci fossero le date delle ricorrenze di nascita e di morte l'aggiornamento di studi sulle varie personalità della storia non avverrebbero: tra il futile e l'utile, tra ripetitività o originalità di argomentazioni, "aggiornamenti" e inneschi di scintille di curiosità e riflessione non si produrrebbero, e tutta la nostra conoscenza sarebbe come un mare piatto, inconsapevoli che al di sotto delle impercettibili increspature si distende una incommensurabile e oscura profondità ove esistono "realtà".



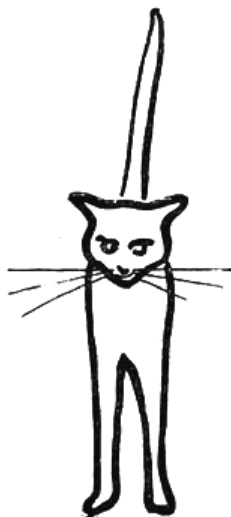


Figura 1. E.E. Viollet-le-Duc, *Dessin de petit Jean*, 1879 (da E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend à dessiner*, Hetzel, Paris 1879, p. 5).

Nella pagina successiva, figura 2. E.E. Viollet-le-Duc, disegno allegato alla lettera del 28 novembre 1837 (da *Lettres d'Italie*, 1836-1837 annotées par Geneviève Viollet-Le-Duc, Léonce Laget Libraire-Editeur, Paris 1971, *Image a la fin de l'ouvrage*, s.p).

J'agris reuteurs.

Adalphe j'ame saive au-ville Borysien copiant des arbres a l'œuvre  
meur a. même les fontaines, j'ameyit-teur que est plus commode  
d'importer un quêt: Il un pri. b. t. d. d. qu'il a raté un me. P.  
a. commenci un me du Capital cher papier Oran aurore



Equin a profité  
de l'instant qui  
n'est ordinairement  
le plus défavorable  
à ma cause à  
Sige n'était pas  
bodie!

cancois. le  
que ut barreus  
d'Adalphe a  
p. r. t. e. u. d. u. r. e. t. a. u. s.  
un mes nobles  
traits, et mes jaunes!



Les sont les deux fils à gère breunys!



premier plan

En unis les un portent f. d. de. l'un honorable famille que j'ai relevé avec  
fi. que. t. t. u. a. u. j. m. e. i. d. e. i. p. u. r. f. a. c. t. e. d. e. l'ou. i. t. a. t. a. l. a. u. t. H. e. p. t. u. l. t. e. m. e. n. t. m. e. n. t.

Ma ritorniamo al quel 1814; se in quest'anno Napoleone Bonaparte vede definitivamente compromessa la sua vicenda politica e la cultura man mano smorza i predominanti percorsi neoclassici, Viollet-le-Duc nasce e avverrà che sotto Napoleone III, imperatore dal 1852, si avrà la sua piena affermazione e ingresso nella storia.

Un ingresso nella storia che fa sì che in Francia, in Europa e non solo alla evocazione della parola "architettura gotica", questa venga, più o meno dottamente o comunemente declinata, richiamando l'abate Suger di Saint Denis, Notre-Dame di Parigi (in congiunzione con Victor Hugo) e Viollet-le-Duc. E se da un lato l'architettura gotica rappresentava la principale affermazione originale della Francia, il richiamo a questa costituiva da un verso il possibile eccelso "larario" da accudire, rispettare e onorare, dall'altro gli esempi offerti da quegli "antenati" offrivano ispirazione ai fermenti di nuove tecnologie costruttive, delle quali Viollet-le-Duc – in una apparente incoerenza con la sua principale e più nota espressione professionale e culturale – era un assertore. In questo atteggiamento si rende confrontabile a Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) che non abbandonò completamente la sua primaria attrazione verso il Gotico seppur è dominante il suo Neoclassicismo, e come Viollet-le-Duc, e prima di lui "sposò" il Gotico con la ghisa.

Spesso l'affermarsi di un consenso verso una espressione "nuova" ha origine da una condivisione di pensiero e da un'intesa culturale, ma affinché questa – come di sovente accade – si espliciti e offra i suoi frutti deve avere una "autorità" che la protegga e che in tempi brevi offra l'occasione di manifestarsi e la consolidi.

Non è il caso di dilungarsi sull'intesa culturale tra Viollet-le-Duc e Prosper Mérimée (1803-70), ma il loro pensiero, le loro attività e realizzazioni non avrebbero avuto quella lunga e possente "coda" che conosciamo se non ci fosse stato l'incontro con un nome possente per la sua originaria lunghezza e poi potente nel suo assoluto significato: quello con la cattolicissima Maria Eugenia de Palafox y Potocarrero de Guzmán y KirkPatrick, contessina de Montijo, che si nutrì del pensiero del "mistico" Prosper e che dal 1853 conosceremo come Eugenia, imperatrice di Francia.

Mérimée dal 1834 al 1860 ricoprì la carica di Ispettore della Commission des Monuments Historiques e Viollet-le-Duc restaurò/completò/ricostruì il Gotico/in Gotico: il linguaggio architettonico "originale" dell'Île-de-France, con fulcro la capitale dell'Impero quindi della Francia.

Oltre a quanto sopra espresso deve essere ricordato che il periodo del Gotico era considerato, con particolare enfasi come una fase storica caratterizzata da una grande corallità d'intenti e attività delle quali la estenuante e complessa costruzione delle cattedrali ne rappresentava il simbolo, in quel congiungimento collettivo della libertà del fare, con una profonda religiosità

nella consapevolezza che qualcosa di “nuovo” avveniva; qui mi prendo licenza di richiamare la efficace considerazione di Le Corbusier per quel periodo: «la pensée était claire, l’esprit était vif, le spectacle était propre».

La Francia produsse un’altra personalità, che costituì un “modello”, anche lui aveva il nome di Eugène, nacque sei anni prima di Viollet-le-Duc e morì undici anni dopo di lui, questo è George-Eugène Haussmann che, dal 1853, “implacabile” prefetto della Senna, ideò/assecondò la visione “imperiale” di Napoleone III sventrando Parigi, distruggendone le sue stratificazioni storiche, mentre Viollet-le-Duc “restaurava”.

Ma nel concludere voglio richiamare – in riferimento alle due facce del suo operare, il restaurare, il ricostruire/costruire – una intenzione di “restauro” di Viollet-le-Duc ove risulta evidente tutto il suo impegno per salvare e dare nuova e significativa vita, nel caso fosse stata portata a esecuzione, a un grande complesso monumentale.

Ed è così che, dopo Carcassonne (1852) e Pierrefonds (1858), tra il maggio e il settembre del 1859, quando l’Imperatore e Eugenia l’8 e il 9 sono ad Avignone e si matura l’idea definitiva, di qualche mese prima, di liberare dalla presenza devastatrice dei militari il Palazzo dei Papi, l’incarico viene assegnato a Viollet-le-Duc che, come sua consuetudine di lavoro, formula, sui personali percorsi nei dati storici, nelle osservazioni mirate, selezioni di confronti e osservazioni di carattere stilistico che invitano a riconoscere il complesso come «une œuvre absolument française». Ma se il suo pensiero riguarda la visione totale degli interventi e il futuro uso dell’edificio, la sua attività si esplica soltanto all’esterno, nella cinta bastionata, a causa delle opposizioni del Ministero della Guerra, contro gli assenti dati dal Ministero dell’Istruzione, dalle Belle Arti e dalla Città, concordi nel trovare, secondo le parole di Viollet-le-Duc che «Le meilleur moyen pour conserver un édifice, c’est de lui trouver une destination», una funzione il più possibile vicina a quella originaria. Ma proprio per quanto indicato (quattro tavole di piante e quattro di elevati e sezioni) circa le future funzioni dei vari ambienti del complesso e uno stravolgimento delle spazialità di un’intera ala destinata a nuova Cattedrale, che il progetto del 1860 non sarà messo ad effetto.

In definitiva per il cattolico Viollet-le-Duc, il complesso del palazzo di Avignone costituito per la Chiesa alla Chiesa di Avignone doveva ritornare alla sua funzione primaria, essenzialmente religiosa, Cattedrale e Episcopio, a cui erano annessi un museo e una biblioteca.

Se è vero che dovremmo considerare quella scelta progettuale ideologicamente “condizionata” dalla religiosità di Eugène, forse potremmo anche considerarla “strategica”, in quanto facendo leva sulla possibile “forza” interessata della Chiesa, era possibile strappare il complesso dalla notoria e



Figure 3-4. Pierrefonds, il castello in due cartoline del 1904 (collezione E. Bentivoglio).

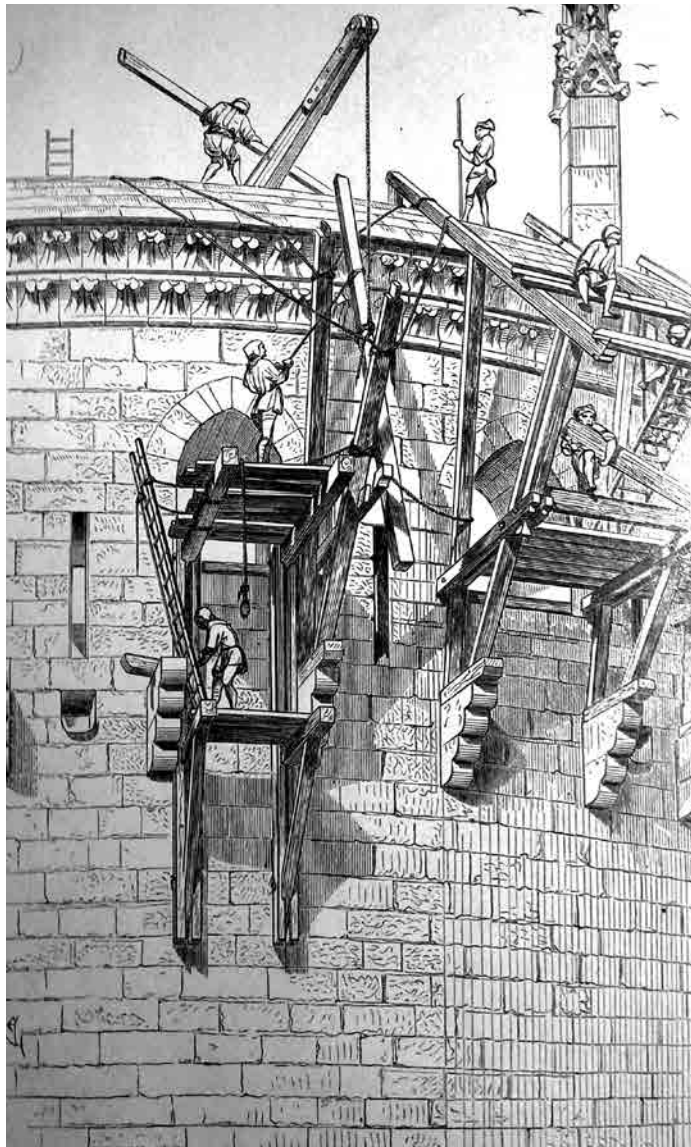


Figura 5. E.E. Viollet-le-Duc, *Constructions des hourds du dojon* (da E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Description du château de Coucy*, Librairie Centrale d'art et d'architecture, Paris 1875, p. 24).

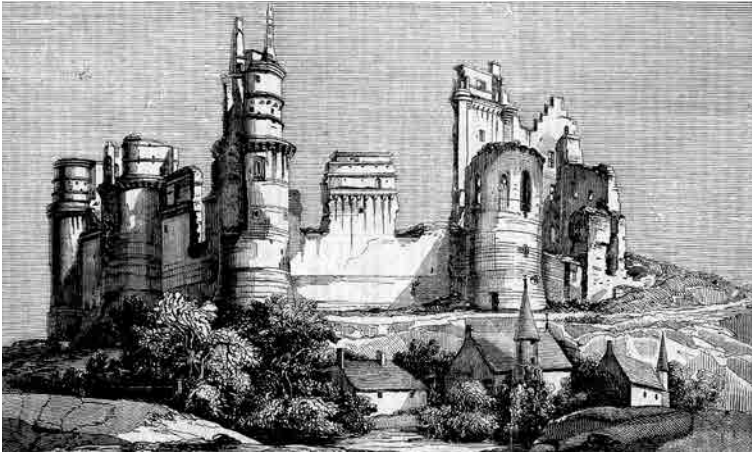


Figura 6. E.E. Viollet-le-Duc, *Les ruines de Pierrefonds* (da E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Description du château de Pierrefonds*, Bance editeur, Paris 1857, s.p.).

comprovata insensibilità culturale e devastatrice dei militari lì presenti e poi possiamo immaginare – a scopo raggiunto – una possibile revisione del progetto.

Ogni azione nei riguardi dell’amministrazione militare si fermò fino al 1879 – a Repubblica costituita (4 febbraio 1879) – quando a seguito di un’appassionata relazione di Viollet-le-Duc alla Commissione dei monumenti storici, il palazzo, riconfermato come espressione tutta “francese”, fu assegnato alla municipalità di Avignone.

A parte le precedenti argomentazioni – volendo essere incisivamente critici – Viollet-le-Duc a Avignone si è trovato di fronte a una istanza progettuale per lui nuova: infatti non si trattava della cittadella di Carcassonne (dal 1849), ove ri-vivranno solamente i suoi spazi e le sue pietre, o del castello di Pierrefonds (dal 1857), restaurato-ricostruito e, soprattutto, adeguato e decorato a luogo di salutaria e “effimera” residenza imperiale.

Per il cattolico e francese Eugène Viollet-le-Duc la volontà di una semplice lapide con iscrizione al cimitero *Les Bois de Vaux* di Losanna, per il protestante George-Eugène Haussmann una cappella “neo-rinascimentale” al cimitero parigino di Père-Lachaise. L’uno evoca il ricordo tutto culturale e umano, l’altro la “modernità” d’autorità basata sulla violenza indiscriminata alla storia. Nel concludere propongo la riflessione su quanto affermato nel citato “groupe de réflexion”: «C’est ignorer l’histoire qui rend conservateur».

# VIOLLET-LE-DUC E L'OTTOCENTO

Contributi a margine di una celebrazione (1814-2014)



a cura di Annunziata Maria Oteri

# ArchistoR EXTRA



## ***Le Voyage d'Italie (1836-1837) of Viollet-le-Duc as a basic experience in his training as architect***

Simonetta Valtieri  
svaltieri@unirc.it

*The essay analyses the influence of Viollet-le-Duc's travels to Italy in his early training. From an analysis of his letters from Italy, and drawings prepared during the trip, many aspects of his personality come to light: interest in Ancient, Medieval and Renaissance architecture; admiration for both the wild and sublime landscape of Mount Etna and the picturesque aspect of little villages in Central Italy. He appreciates the variety of Italian art which harmoniously gathers together languages from different ages. Hence, the trip was an important experience for his future as an architect, not only for the appreciation of different styles, building materials and constructive techniques of Italian historical buildings – which were to be a significant background in his upcoming career as a restorer – but also for the reason that, from this phase of early training, a fundamental aspect of his activities as architect and theorist was to be defined: the experience of the past as a source of knowledge for the future.*

**VIOLLET-LE-DUC AND THE NINETEENTH-CENTURY**  
Contributions on the fringe of a celebration (1814-2014)

[www.archistor.unirc.it](http://www.archistor.unirc.it)

ArchistoR EXTRA 1 (2017)

ISSN 2384-8898

DOI: 10.14633/AHR041

ISSN 978-88-85479-00-5





# ***Le Voyage d'Italie (1836-1837) di Viollet-le-Duc*** **come esperienza fondamentale** **per la sua formazione da architetto**

Simonetta Valtieri

«Tu ne peux t'imaginer comme l'Italie développe le goût que l'on peut avoir pour l'histoire. On vit ici triplement; on vit dans le présent, dans l'avenir (car l'imagination sans cesse en mouvement, créé et renchérit sur ce qu'elle voit), et surtout dans le passé [...]. Il faut étudier et comprendre ses maîtres, il faut, pour ainsi dire, vivre longtemps parmi eux pour sentir tout ce qu'il y a de science et de génie dans leurs productions».

*Lettres d'Italie* (E.E. Viollet-le-Duc, 5 ottobre 1836)

Il brano della lettera di Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc scritta al padre da Firenze il 5 ottobre 1836<sup>1</sup>, sintetizza il significato di una esperienza di viaggio<sup>2</sup> che si rivela fondamentale per la formazione del giovane architetto – ribelle al formalismo dell'insegnamento ufficiale – che svilupperà le proprie competenze nei viaggi tra natura e architettura intrapresi prima in Francia poi in Italia<sup>3</sup>, osservando

1. *Lettres d'Italie* 1971, p. 157.

2. A duecento anni dalla nascita di Viollet-le-Duc, il Dipartimento PAU dell'Università *Mediterranea* di Reggio Calabria ha organizzato la mostra *Voyage d'Italie: immagini e impressioni. La formazione di Viollet-le-Duc architetto*, esposta a Firenze in occasione dell'Assemblea Generale dell'ICOMOS Internazionale (9-15 novembre 2014). In 22 pannelli è stato ricostruito il percorso del *Voyage d'Italie*, accompagnato da alcuni disegni elaborati da Viollet-le-Duc (tratti da *Le voyage d'Italie* 1980) relazionati a commenti dalle sue *Lettres d'Italie* [1971] e da note critiche. La selezione delle immagini e dei testi è stata curata da Simonetta Valtieri, le note critiche sul viaggio da Annunziata Maria Oteri, l'elaborazione grafica dei pannelli da Simona Bruni.

3. Una prima esperienza di viaggio gli viene offerta dallo zio Étienne-Jean Delécluze, che nel 1831 lo invita in Alvernia. Nel 1832, a seguito della morte della madre, vittima dell'epidemia di colera che colpisce Parigi, per distrarsi intraprende un viaggio in Normandia. Nel 1833, con l'amico musicista Emile Millet, compie un viaggio visitando i castelli della Loira, le coste dell'Oceano e le montagne dei Pirenei, producendo numerosi acquarelli. Nel 1835 intraprende un altro viaggio in Francia (in Normandia, a Chartres, a Mont-Saint-Michel) con il suo allievo Léon Gaucherel (che si specializzerà in incisioni ed eseguirà numerose tavole del *Dictionnaire*), il quale lo accompagnerà nel suo viaggio in Italia (1836-1837) e rientrerà a Parigi nel maggio 1837. Dei 334 disegni eseguiti dall'inizio del viaggio che gli vengono affidati compilerà una lista cronologica, il cui elenco è pubblicato dalla pronipote Geneviève Viollet-le-Duc (*Lettres d'Italie* 1971, pp. 415-420). L'occasione per reperire i fondi necessari a sostenere una lunga permanenza in Italia, venne offerta a Viollet-le-Duc dal pagamento di un acquarello

e applicando all'architettura e all'ambiente il metodo analitico delle scienze storiche e delle scienze naturali.

Una formazione basata sulla conoscenza diretta acquisita attraverso l'osservazione delle opere – che gli consente di contestualizzarle nei loro luoghi specifici e di cogliere la loro intima connessione con l'ambiente e le società che le hanno prodotte – del tutto diversa da quella degli architetti francesi contemporanei formatisi all'École des Beaux-Arts<sup>4</sup>.

L'osservazione dal vero, lo studio, il disegno e il confronto tra i più importanti monumenti di tutte le epoche, di cui l'Italia è estremamente ricca, è stata un'esperienza che Viollet-le-Duc considera indispensabile per rivelare il gusto e il talento. Dopo 42 anni, nel suo volume *Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend à dessiner*<sup>5</sup>, dove il piccolo Jean, che mostra una predisposizione per il disegno, verrà messo alla prova con un viaggio in Italia.

Le numerose lettere di Viollet-le-Duc al padre e alla moglie<sup>6</sup>, nonché il suo Diario (*Journal*) ci consentono di seguire giorno per giorno un'esperienza durata quasi diciotto mesi (dal marzo 1836 all'agosto 1837), e soprattutto di cogliere le impressioni del giovane, desideroso di ritornare nel suo paese avendo acquisito un patrimonio di conoscenze da poter spendere operativamente.

Partito con l'amico Léon Gaucherel, approda a Genova il 21 marzo 1836 passando poi, via mare, per Livorno, Civitavecchia e Napoli, scegliendo come prima importante lunga tappa la Sicilia. I disagi del viaggio in una regione carente di viabilità e di alberghi, se non nelle grandi città, gli impediscono di portare con sé la moglie, che lo raggiungerà a Roma. Durante l'accidentato percorso nell'isola i due amici saranno accompagnati da Pepe, un anziano siciliano incontrato a Selinunte.

Nell'impervio percorso per raggiungere il cratere dell'Etna, nella sosta obbligata alla "casa dell'Inglese" ai piedi del vulcano, Viollet commenta lo scarso spirito di sacrificio dei francesi nell'affrontare questo tipo di esperienza: «Dans l'intérieur, sur les murs, se lisent une foule de noms, anglais, allemande, danois, russes, etc... mais bien peu de français. Je ne comprends pas vraiment comment il se fait que les Français soient si rares en Sicile, nous n'en rencontrons nulle part, ni artistes ni autres»<sup>7</sup>.

commissionatogli dal re Luigi Filippo I, tratto da uno schizzo a seppia della sala del banchetto eseguito durante un ballo al palazzo delle Tuileries, dove abitava con la sua famiglia, grazie al ruolo del padre, dal 1832 Conservatore delle residenze reali.

4. Il viaggio in Italia nel XIX secolo era meta obbligata degli architetti francesi, ai quali, a conclusione degli studi, il *Gran prix* di Roma permetteva un soggiorno a Villa Medici per disegnare i modelli dell'antichità classica.

5. VIOLLET-LE-DUC 1879.

6. Nel 1834 aveva sposato Elisabeth Tempier ed era stato nominato professore-supplente dei corsi di composizione e ornamento nell'École de dessin, scuola reale gratuita che diventerà più tardi l'École nationale supérieure des arts décoratifs.

7. Lettera alla moglie da Taormina, 16 giugno 1836, *Lettres d'Italie* 1971, p. 83.



Figura 1. Ricostruzione delle tappe del viaggio in Italia di Viollet-Le Duc, dal 21 marzo 1836 al 22 agosto 1837 (elaborazione S. Bruni).

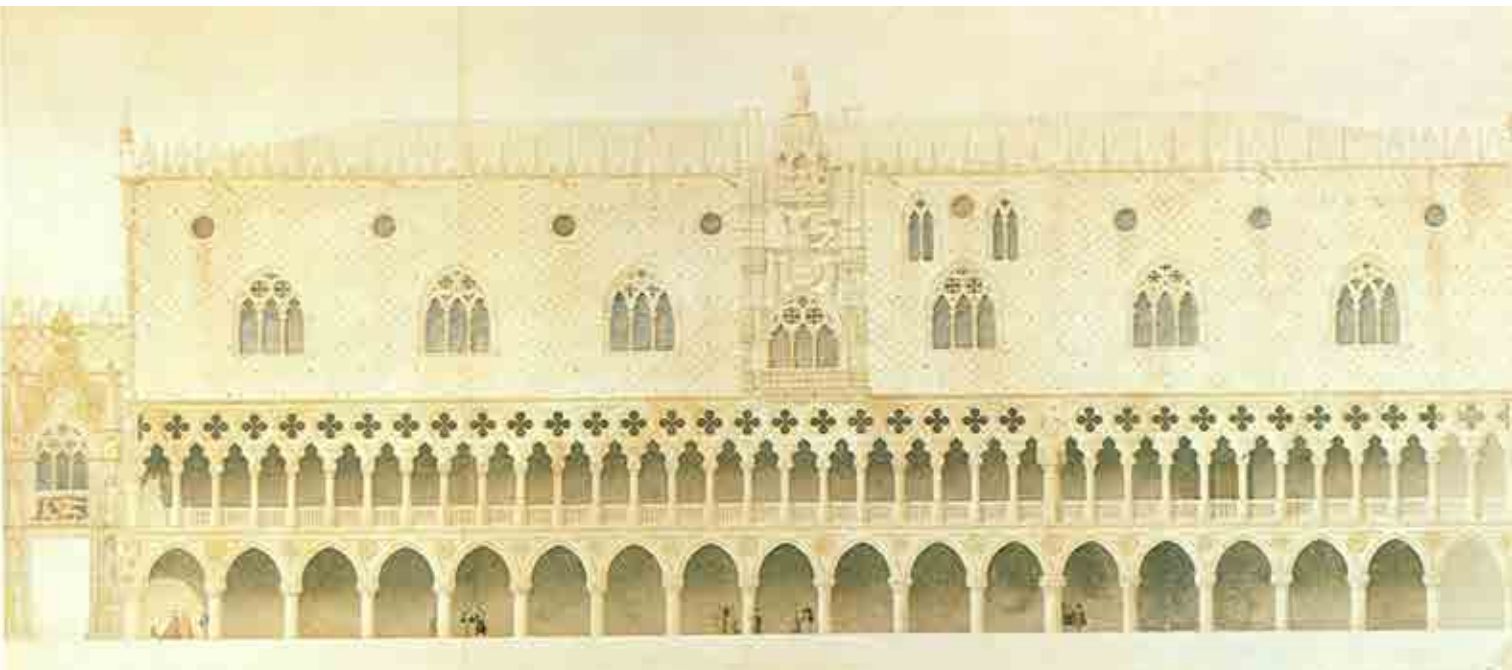


Figura 2. Venezia, Palazzo Ducale (da *Le voyage d'Italie* 1980, p. 231).

Lasciata la Sicilia tornerà in Campania, e da lì andrà a Firenze, Pisa, Siena e Roma – da dove, nella lunga sosta di circa otto mesi, visiterà i dintorni – poi in Umbria, a Bologna, Ferrara e nel Veneto, toccando alla fine del suo viaggio, il lago di Garda, Milano e il lago Maggiore (fig. 1).

La città di Venezia lo affascinerà come Palermo, Roma e Firenze; «Venise est la ville plus poétique de l'Italie», scrive al padre, e «Le Palais Ducal est le Parthénon du moyen âge»<sup>8</sup> (fig. 2). Considera questa città l'ultima sosta interessante prima del suo rientro a Parigi: «Je ne compte travailler ni a Vérone ni a Milan; je ne parle pas de Vicence, car cette ville me rappelle un cruel désappointement. Je suis arrivé en Italie avec la mémoire remplie de Palladio, dont on nous nourrit dans les ateliers»<sup>9</sup>.

Durante il viaggio ammira i monumenti antichi della Sicilia e della Campania, rimanendo colpito dalla loro integrazione nel paesaggio (fig. 3), mentre l'architettura antica di Roma gli sembra quella che più di ogni altra epoca riunisce utilità e bellezza e ritornando a Firenze ne sente da subito la nostalgia:

«J'ai trouvé Florence bien belle, plus belle encore qu'autrefois [...] mais déjà je regret d'avoir quitté Rome [...]. Peut-être l'imagination prête-t-elle beaucoup plus de splendeur qu'elle n'en a réellement, à cette ville ruinée, mais aussi pourquoi le principal mérite de la beauté ne serait-il pas de rendre l'imagination créatrice?»<sup>10</sup>.

A Firenze apprezza la proporzione e la vivacità delle pareti a marmi colorati, rispetto agli edifici francesi «unis et noir»; dei borghi dell'Italia centrale ammira il carattere selvaggio e pittoresco (fig. 4), di Venezia le ascendenze orientali della città.

Visitando i templi di Agrigento (fig. 5) commenta:

«Je vivrai cent ans que je n'oublierais jamais Girgenti; là j'ai compris la poésie en lisant Homère. [...] il y a juste la même différence entre les monuments de Girgenti et la cathédrale de Chartres par exemple, qu'il y a entre Homère et l'Évangile; les premiers son graves, puissants, mais brillants et splendides, purs et grands comme la poésie antique. Le gotique est triste, mystique, recueilli comme la poésie chrétienne»<sup>11</sup>.

Ammette di comprendere gli architetti francesi che, colpiti da quel fascino, vogliono costruire dei templi greci a Parigi, aggiungendo però che questo sarebbe ammissibile solo se fossero in grado di portarsi dietro anche il contesto naturale:

«J'excuse bien ceux qui se laissent assez entraîner à ce charme si puissant au point de vouloir nous faire à Paris des monuments grecs. Ma non, non, tâchez de trouver d'abord un air doux comme celui-ci, un ciel qui éblouit par sa clarté

8. Lettere al padre da Venezia, 9 e 14 luglio 1837, *ivi*, p. 325 e p. 327.

9. Lettera allo zio Étienne-Jean Delécluze da Venezia, 26 luglio 1837, *ivi*, p. 330.

10. Lettera al padre da Firenze, 12 giugno 1837, *ivi*, p. 311.

11. Lettera al padre da Agrigento, 25 maggio 1836, *ivi*, p. 71.



Figura 3. Taormina, veduta dei resti del Teatro inseriti nel paesaggio, particolare (da *Compositions et dessins de Viollet-le-Duc* 1884).



Figura 4. Subiaco, Lazio, veduta del borgo de La Cervara, (da *Le voyage d'Italie* 1980, p. 87).



Figura 5. Agrigento, frammenti del Tempio di Giove Olimpico da (*Le voyage d'Italie* 1980, p. 115).



inconceivable, trouvez un soleil qui donne de vives ombres, et un climat qui ne noircisse par les monuments, trouvez des positions pittoresques et hardies, alors vous pourrez faire des temples grecs»<sup>12</sup>.

È colpito dall'originalità delle architetture normanne di Palermo, in particolare dal «château arabe de la Zisa» (fig. 6), riconoscendo nell'architettura arabo-normanna le radici del Gotico europeo:

«ce château est extrêmement remarquable [...] Je crois qu'en Europe il n'y a guère que l'Alhambra dont l'intérieur soit plus curieux et plus beau que ce vestibule [...]. Dans le fond et sur les deux côtés sont trois niches avec une foule de combinaisons d'encorbellements, qui sont bien la chose la plus diabolique à dessiner qui se puisse trouver [...] on trouve là certainement l'origine de toutes les combinaisons si variées que les gothiques ont données à leurs voûtes d'arêtes, l'origine de cette science si profonde des intersections des plans courbes. C'est ici où cette transition de l'architecture arabe à l'architecture gothique est si marchée, qu'il est facile de comprendre comment cette science si extraordinaire dans la combinaison des effets de constructions a été transmise aux gothiques, qui certes ne l'ont pas trouvée sans avoir eu des prédécesseurs bien profondément versés dans cette science [...] ce n'est pas de l'inspiration ni l'effet du génie, c'est le calcul de l'homme civilisé qui sait avant de produire, et qui arrive juste à produire l'impression qu'il veut produire»<sup>13</sup>.

È interessante riscontrare come i disegni di Viollet-le-Duc varino in relazione al soggetto da riprodurre e al suo contesto. In Sicilia i monumenti appaiono raffigurati nel loro aspetto d'insieme e nei dettagli, trascurando i disegni geometrici:

«moi, je n'ai fait en Sicile ni cote sur des monuments antiques, ni plans de palais; je me suis attaché aux aspects généraux, aux proportions d'ensemble des monuments, à leur aspect, puis aux menus détails, négligeant ainsi ce qui a été fait et refait tant de fois, c'est-à-dire les dessins géométriques»<sup>14</sup>.

Anche a Roma non intende fare quello che facevano gli altri architetti – disegni d'insieme con ricostruzioni generali – ma approfondisce lo studio della «quantité innombrable de fragments antiques» (figg. 7-8), in particolare del Foro Traiano, di cui scrive:

«C'est là la plus belle sculpture romaine; je prends donc les fragments partout où ils ont été dispersés, et sans faire de restaurations générales qui ont été faites, et que j'ai dans plusieurs gravures fort belles et bonnes, je fais des restaurations partielles d'ordres, de dispositions, et je m'attache toujours à cette sage et sublime construction»<sup>15</sup>.

Questo impegno romano lo distoglie dall'interesse per la natura:

12. *Ivi*, p. 70.

13. Lettera al padre da Palermo, 9 maggio 1836, *ivi*, p. 57.

14. Lettera al padre da Livorno, 29 agosto 1836, *ivi*, p. 129.

15. Lettera al padre da Roma, 1 marzo 1837, *ivi*, p. 258.

«je m'attache spécialement aux détails le pittoresque est presque totalement abandonné. Depuis que je suis à Rome, j'ai fait, je crois, deux dessins pittoresques [...] cependant je veux en faire un peu à Tivoli et dans les environs, afin de ne pas en perdre l'habitude»<sup>16</sup> (fig. 9).

Quello che colpisce Viollet-le Duc dell'arte italiana è la convivenza di forme artistiche anche molto diverse tra loro, la fusione delle varie arti e anche la permanenza di certi linguaggi nelle epoche successive.

«Ce qui plaît ici, c'est surtout cette admirable harmonie qui semble unir tous les arts entre eux. En France les arts sont isolés, on ne peut les goûter qu'un à un, on ne peut jamais éprouver ce sentiment délicieux que produisent les arts groupés et s'aidant entre eux [...] En effet, je ne suis pas sans m'être aperçu que le défaut de spécialité est un grand défaut, mais il y a deux points que je ne puis accorder, car les artistes les plus fameux du moyen âge étaient à la fois peintres, sculpteurs, architectes, et quelquefois poètes et musiciens [...] Le Dante peignait, Michel-Ange faisait des sonnets, le Giotto était architecte, et le campanile de Florence nous prouve qu'il peut être placé parmi les divins»<sup>17</sup>.

Nel lasciare l'Italia, scriverà al padre: «je suis parti en Italie avec un désir ardent de voir, de savoir. Maintenant j'ai vue, je sais à peu près»<sup>18</sup>.

Dai numerosi disegni di Viollet-le-Duc, eseguiti durante il viaggio in Italia, traspaiono le emozioni provate e descritte nelle sue lettere, che non denunciano una preferenza per uno stile architettonico particolare dei monumenti del passato. La sua ammirazione è volta a monumenti sia del mondo classico, che medievali o rinascimentali, di cui riesce a indagare lo spirito profondo, studiandone i materiali, le tecniche, i principi costruttivi, il loro rapporto tra forme e funzioni, cercando di attivare una nuova relazione con il passato, che fosse utile all'architetto moderno e alle esigenze del mondo contemporaneo. Apprezza gli architetti del primo Rinascimento, che erano riusciti a creare un linguaggio nuovo studiando e disegnando dal vero i resti dell'antichità classica. Egli riconosce infatti che «Raphaël et Bramante, sont les seuls amant et vénérateurs de l'antiquité qu'il y ait véritablement eu»<sup>19</sup>.

E ancora:

«Raphaël est l'artiste des artistes, amant de l'antiquité et de la nature; dans tout ce qu'il a fait, il a mis un goût et une élévation qu'on ne saisit complètement qu'en vivant longtemps au milieu des ses œuvres [...] Le peu que nous possédons à Paris ne donne qu'une faible idée de la grandeur et du goût exquis de ce divin maître, qui comprenait et savait si bien harmoniser tous les arts»<sup>20</sup> (figg. 10-11).

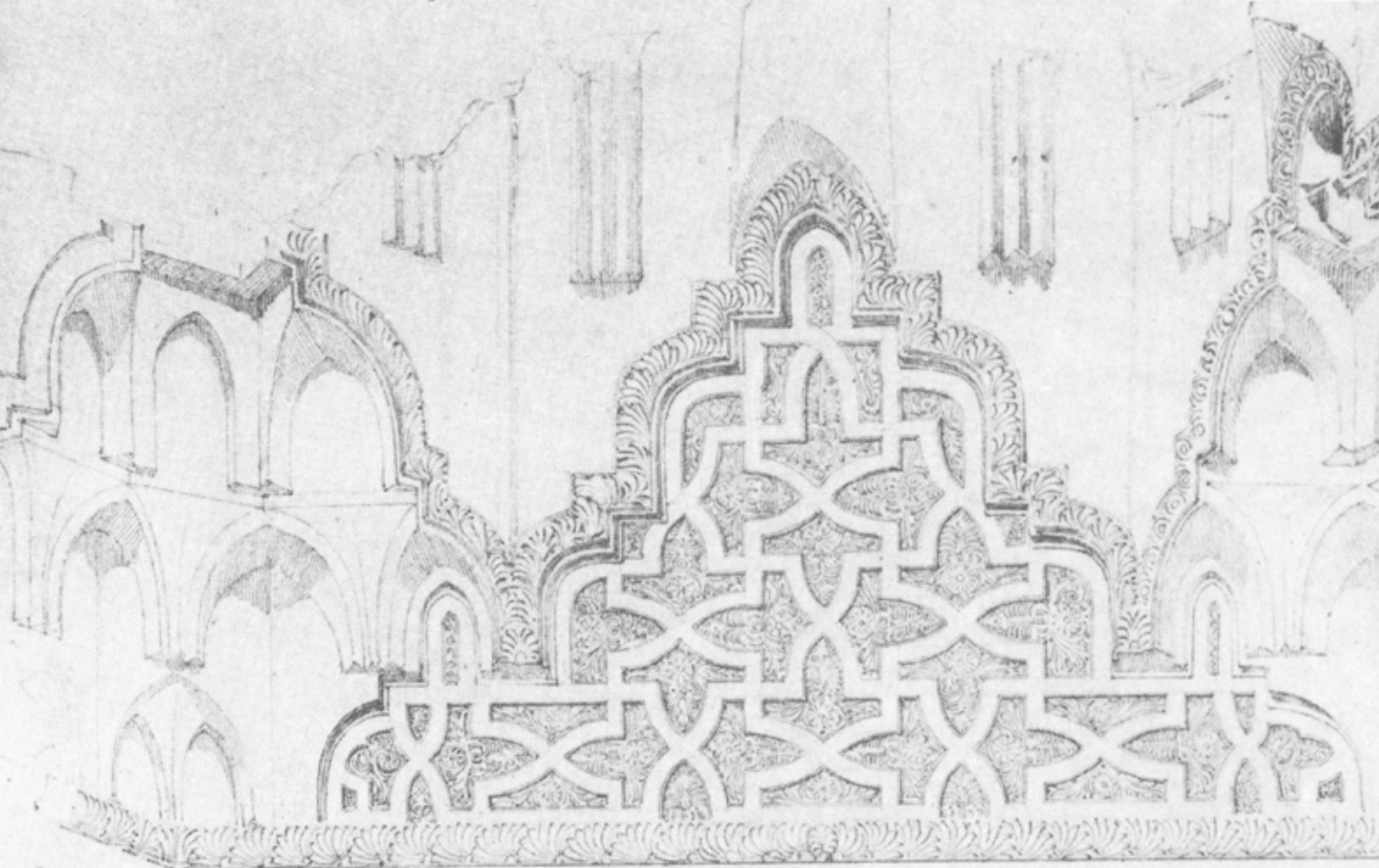
16. *Ibidem*.

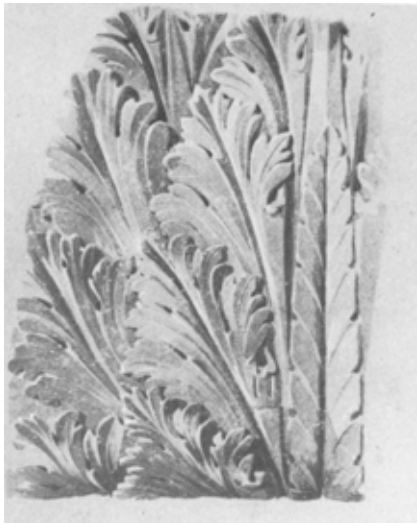
17. Lettera al padre da Firenze, 3 ottobre 1836, *ivi*, p. 159.

18. Lettera al padre da Genova, 26 agosto 1837, *ivi*, p. 338.

19. Lettera al padre da Roma, 17 gennaio 1837, *ivi*, p. 235.

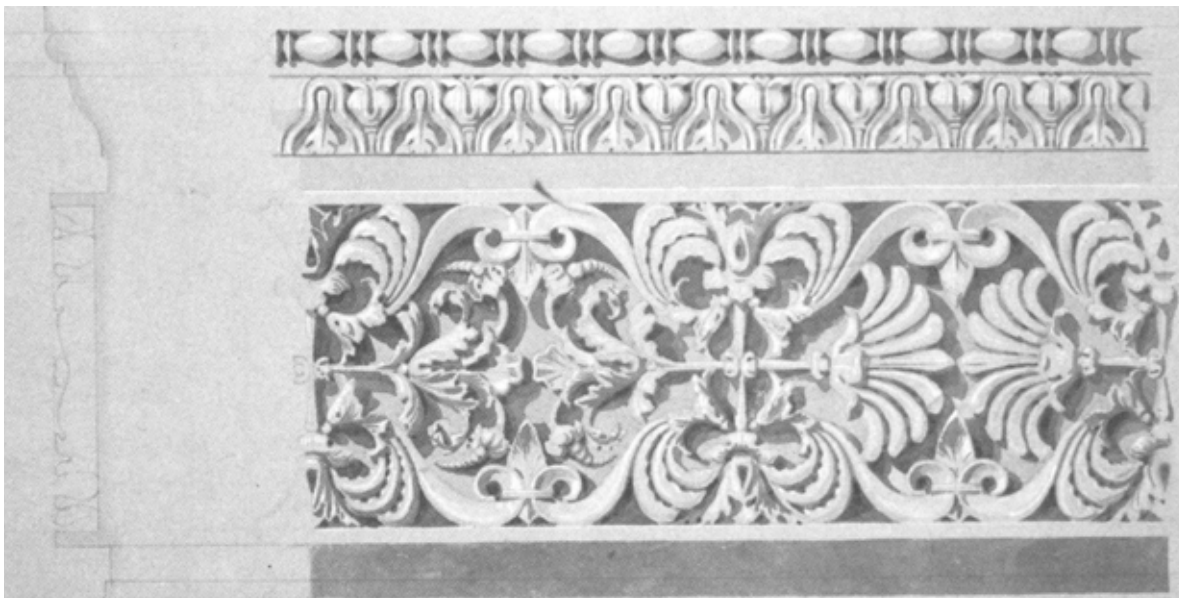
20. Lettera al padre da Roma, 13 gennaio 1837, *ivi*, p. 233.





Nella pagina precedente, figura 6. Palermo, particolari dell'interno della cupola della Zisa (da *Le voyage d'Italie* 1980, p. 101).

Figure 7 e 8. Roma, dettagli scultorei del Foro di Traiano (da *Le voyage d'Italie* 1980, p. 141).



Rifiuta il Barocco, il Rococò, riconoscendovi «le mauvais goût e la fureur de bâtir», così come le opere degli architetti e trattatisti del tardo Cinquecento – che avevano voluto “ordinare”, appiattendolo, il Rinascimento, e avevano ispirato la corrente neoclassica diffusa in Europa e nel suo Paese –, come Palladio, che giudica di gran lunga inferiore a Bramante: «Je ne puis te dire quel a été mon désenchantement lorsque j'ai vu l'architecture de ce maître. Que Bramante est un million de fois au-dessus de cette homme-là!»<sup>21</sup>.

Viollet-le-Duc traccia da sé la propria formazione scegliendo poi, com'è noto, il Gotico quale stile di riferimento per la sua futura attività di architetto. Le ragioni sono in parte legate al contesto politico e culturale, segnato dall'esperienza traumatica della Rivoluzione e dalla successiva esigenza di sanare i danni causati al patrimonio architettonico francese, incluso quello medievale sul quale si cominciavano ad indirizzare le attenzioni di almeno una parte dell'élite culturale, dal vandalismo rivoluzionario<sup>22</sup>.

Se Antoine-Crysostome Quatremère de Quincy, amico di Canova, nominato nel 1815 Sovrintendente alle arti e ai monumenti civili e segretario perpetuo dell'Académie des Beaux Arts, era stato contrario ai sostenitori del Gotico, il primo ispettore generale dei monumenti storici (1830-1834)<sup>23</sup>, il critico d'arte Ludovic Vitet, consapevole che l'architettura gotica rappresentasse l'architettura nazionale francese, è invece preoccupato dei pessimi restauri condotti dagli architetti formati all'Accademia di Francia a Roma che, per la loro formazione neoclassica, si erano mostrati incapaci di intervenire nell'estrema varietà architettonica del medioevo francese<sup>24</sup>; dello stesso parere è il suo successore Prosper Mérimée (1834-60). Vitet ammonisce gli architetti che nei restauri si dovevano conformare allo stile originario, anche se sulla scorta di semplici frammenti, e che «Non bisogna permettersi di correggere le irregolarità né di allineare le deviazioni, perché le deviazioni, le irregolarità, i difetti

21. Lettera allo zio Étienne-Jean Delécluze da Venezia, 26 luglio 1837, *ivi*, p. 331.

22. RÈAU 1959.

23. Viollet-le Duc, alla voce *Réstauration* del suo *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, (VIOUET-LE-DUC 1866, pp. 29-31), ricorda il ruolo svolto della Commissione dei monumenti storici contro l'accentramento amministrativo; la direzione dei lavori veniva affidata «à des conducteurs de ponts et chaussées, à des charpentiers, voire à des maîtres d'école un peu géomètres», perché gli architetti preferivano lavorare a Parigi. Attribuisce alle maestranze, che si dedicò a formare nei vari cantieri francesi, il merito di aver costretto gli architetti ad estendere le loro conoscenze nei grandi cantieri di restauro che porteranno alla creazione di industrie per i materiali.

24. Gli architetti “neoclassici” nel ricercare ideali di simmetria, operavano con innovazioni, demolizioni e ricostruzioni. Ad esempio, l'architetto François Debret, membro de l'Académie des Beaux-Arts, chiamato per il restauro della basilica di Saint-Denis, anziché provvedere subito al consolidamento delle parti superstiti dell'edificio, aveva operato rifacimenti arbitrari e usato materiale troppo pesante nel restauro della guglia e della torre di sinistra (tutt'oggi mancante), che dovette essere demolita d'urgenza nel 1846.



Figura 9. Tivoli, rovine di Villa Adriana (da *Le voyage d'Italie* 1980, p. 151).



A sinistra, figura 10. Roma, campata della Loggia di Raffaello in Vaticano (da *Le voyage d'Italie* 1980, p. 179); in alto, figura 11. Roma, dettaglio della volta delle Stanze di Raffaello in Vaticano (da *Le voyage d'Italie* 1980, p. 181).

di simmetria sono fatti storici pieni di interesse, i quali spesso forniscono criteri archeologici per riscontrare un'epoca, una scuola, un'idea simbolica»<sup>25</sup>. Merimée sostiene che un restauro non si deve inventare niente e che «lorsque les traces de l'état ancien sont perdues, le plus sage est de copier les motifs dans un édifice du même temps et de la même province»<sup>26</sup>.

Quando nel 1841, per garantire la riuscita dei lavori di restauro del patrimonio architettonico francese, è istituita la figura dell'architetto per i monumenti storici, inviato dal Ministero, Merimée individua per questo ruolo il giovane Viollet-le-Duc<sup>27</sup>. Riguardo ai caratteri dell'architettura medievale del suo Paese, nella quale individua le radici della sua complessa civiltà moderna, Viollet considera:

«L'étude des arts du moyen âge est une mine inépuisable, pleine d'idées originales, hardies, tenant l'imagination éveillée; cette étude oblige à chercher sans cesse, et par conséquent elle développe puissamment l'intelligence de l'artiste. L'architecture, depuis le XII<sup>e</sup> siècle jusqu'à la renaissance, ne se laisse pas vaincre par les difficultés, elle les aborde toutes franchement [...]. Il tien à la nature d'esprit de notre pays, à ses progrès et à ses conquêtes dont nous profitons, au milieu dans lequel cet esprit se développait. Il dénote les efforts intellectuels d'où la civilisation moderne est sortie; et la civilisation moderne est loin d'être simple [...]. Pourquoi donc vouloir revenir dans les arts à des formes simples quand notre civilisation, dont ces arts ne sont que l'empreinte, est si complexe?»<sup>28</sup>.

Viollet-le-Duc si trova così ad operare su edifici offesi dalla furia demolitrice dei rivoluzionari, avendo acquisito dal suo viaggio in Italia un patrimonio di conoscenze sui materiali, sulle tecniche, sui particolari decorativi, sui principi costruttivi, caratterizzanti gli edifici nelle varie epoche, di cui aveva cercato di penetrare lo spirito, divenendo un competente storico dell'architettura e un profondo conoscitore degli stili e delle tecniche costruttive: «C'est ce qui m'étonne le plus en Italie dans les monuments antiques et modernes, c'est leur construction. Nous sommes bien timides auprès de ces architectes si puissants, dont la science pratique était poussé si loin; ils ont osé beaucoup et jamais ils n'ont failli»<sup>29</sup>.

25. CESCHI 1970, p. 68.

26. LÉON 1951, la citazione è riportata anche in CESCHI 1970, p. 68 («Quando le tracce dello stato antico sono perdute, la cosa più saggia è copiare i motivi analoghi in un edificio dello stesso tempo e della stessa Provincia»).

27. LÉON 1951, p. 205.

28. VIOLLET-LE-DUC 1854-1868, v. 1, 1854, p. XIX. Nel suo rapporto al Ministro sullo stato dei monumenti francesi aveva scritto: «Disgraziatamente durante i due ultimi secoli il culto delle memorie che si attaccano alla storia dell'arte è stato troppo negletto e monumenti preziosi disparvero sia per l'indifferenza, l'ignoranza ed anzi del disprezzo per gli edifici del medio evo, sia per l'azione del tempo e dei torbidi rivoluzionari. Era riservato alla nostra epoca comprendere che a conservare gli edifici che raccontano le glorie del Paese è farne rivivere il passato a vantaggio del suo presente e del suo avvenire», il passo è citato in *Viollet-le-Duc* 1910-11, p. 13.

29. Lettera al padre da Firenze, 18 settembre 1836, in *Lettres d'Italie* 1971, p. 146.



Nell'architettura gotica francese riconosce una profonda coesione tra stile e sistema strutturale, e un sistema alternativo agli ordini classici dal quale desumere principi ai quali affidare la qualificazione formale e spaziale del progetto, in una coerenza tra caratteristiche del materiale e funzione strutturale di ogni elemento. I concetti enunciati nel suo testo *Réstauration*<sup>30</sup> sono tuttora validi per l'architetto moderno, come l'analisi attenta e la comprensione di ogni parte, il rilievo dell'edificio, l'uso della fotografia, l'attenzione ai problemi statici. Così anche il considerare l'intervento di restauro caso per caso, senza assumere per assoluta alcuna regola teorica, basandolo su un'approfondita conoscenza filologica delle tecniche, dei materiali e degli stili necessaria per comprendere le stratificazioni storiche, evidenziando anche la necessità di aver acquisito uno spirito critico, da cui deriva la capacità di operare le scelte più opportune. Viollet-le-Duc ritiene che il restauratore debba essere scrupoloso fino all'eccesso nel far emergere e rispettare le tracce delle modifiche operate nel tempo; non debba nasconderle perché possibilmente utili a individuare aggiunte e modifiche che in alcuni casi possono chiarire una vicenda della storia dell'arte: «devrons-nous respecter scrupuleusement toutes les traces qui peuvent servir à constater des adjonctions, des modifications aux dispositions primitives»<sup>31</sup>.

Considerando che raramente gli edifici, soprattutto quelli medievali, sono stati costruiti in una sola fase e che in ogni caso hanno subito modifiche, ritiene essenziale, prima di iniziare i restauri, analizzare esattamente l'età e il carattere di ogni singola parte, attraverso una documentazione certa, con note scritte e rilievi grafici; osservando che in Francia ogni provincia possiede un proprio stile (un fenomeno che ha riscontrato anche nei monumenti dell'antichità greca e romana), ritiene inoltre necessario conoscere i principi e i metodi pratici di ogni determinata scuola<sup>32</sup>.

Si pone quindi il problema se, trattandosi di restaurare sia le parti originarie che quelle modificate, bisogna tener conto di queste ultime, illustrando i pericoli dell'adozione assoluta di uno dei due metodi attraverso l'esempio di alcuni casi reali<sup>33</sup>. Inoltre, rimandando a una operazione di anastilosi, scrive che prima di iniziare un restauro bisogna analizzare tutto, riunire i minimi frammenti e controllare il punto dove sono stati scoperti (l'architetto deve essere presente agli scavi) esaminando il letto di posa, le giunzioni, e non mettersi all'opera fino a quando tutti gli

30. Voce *Restauration* in VIOLLET-LE-DUC 1854-1868, v. 8, 1866, pp. 14-34.

31. *Ivi*, p. 25.

32. *Ivi*, p. 23.

33. *Ivi*, pp. 23-25.

elementi non abbiano trovato il loro posto, come i pezzetti di un puzzle: «tel fragment que vous découvrez après une restauration achevée, démontre clairement que vous vous êtes trompé»<sup>34</sup>.

Considera l'importanza della fotografia che «Semble être venue à point pour aider à ce grand travail de restauration des anciens édifices, dont l'Europe entière se préoccupe aujourd'hui»<sup>35</sup>, ritenendo che essa induce gli architetti ad essere più scrupolosi nel rispetto dei minimi dettagli della disposizione antica e che talvolta fa scoprire qualche testimonianza che non si riesce a vedere sul monumento stesso.

Considera inoltre fondamentale la destinazione d'uso di un'architettura, giustificando gli interventi di ammodernamento e osservando che spesso gli archeologi "teorici" non tengono conto di questa necessità: «Bien souvent les archéologues spéculatifs ne tiennent pas compte de ces nécessités, et blâment vertement l'architecte d'avoir cédé aux nécessités présentes, comme si le monument qui lui est confié était sa chose»<sup>36</sup>; ritiene il mezzo migliore per conservare un edificio quello di trovargli una destinazione che soddisfi talmente le esigenze da non creare motivo per altri cambiamenti.

L'architetto incaricato di un restauro deve essere anche un costruttore abile ed esperto, non solo dal punto di vista generale, deve anche conoscere la particolare filosofia strutturale di un periodo architettonico e i procedimenti costruttivi usati nelle diverse scuole, che tuttavia non sono tutti ugualmente validi.

«Si l'architecte chargé de la restauration d'un édifice doit connaître les formes, les styles appartenant à cet édifice et à l'école dont il est sorti, il doit mieux encore, s'il est possible, connaître sa structure, son anatomie, son tempérament, car avant tout il faut qu'il le fasse vivre. Il faut qu'il ait pénétré dans toutes les parties de cette structure, comme si lui-même l'avait dirigée [...]. N'oublions pas que les monuments du moyen âge ne sont pas construits comme les monuments de l'antiquité romaine, dont la structure procède par résistances passives, opposées à des forces actives. Dans les constructions du moyen âge, tout membre agit. Si la voûte pousse, l'arc-boutant ou le contre-fort contrebutent [...]. En un mot, vous n'avez pas à maintenir des forces inertes agissant seulement dans les sens vertical, mais des forces qui tout agissent en sens opposé, pour établir un équilibre; tout enlèvement d'une partie tend donc à déranger cet équilibre»<sup>37</sup>.

Ritiene la scelta dei materiali di estrema importanza nei lavori di restauro, ricordando che molti edifici minacciano rovina per la debolezza o la qualità mediocre dei materiali impiegati, e che non si possono modificare le condizioni d'equilibrio in un monumento antico di sei o sette secoli senza

34. *Ivi*, p. 34.

35. *Ivi*, p. 33.

36. *Ivi*, p. 31.

37. *Ivi*, pp. 27-28.

correre dei rischi: perché «les constructions, comme les individus, prennent certaines habitudes d'être avec lesquelles il faut compter»<sup>38</sup>.

Ricorda che troppo spesso si è dovuto rimpiangere di aver sovraccaricato vecchie costruzioni restaurando le parti superiori di edifici con materiali più pesanti di quelli che erano stati impiegati originariamente:

«Nous ne saurions trop le répéter, les monuments du moyen âge sont savamment calculés. Leur organisme est délicat [...]. Rien de trop dans leurs œuvres, rien d'inutile [...]. A quoi, en effet, doivent servir la science, le calcul, si ce n'est, en fait de construction, à ne mettre en œuvre que juste le forces nécessaires?»<sup>39</sup>.

Viollet-le-Duc considera il progetto di restauro un'operazione estremamente complessa perché l'architetto deve conoscere il significato di ogni particolare prima di agire, operare come un chirurgo abile che non tocca un organo senza aver prima preso coscienza della sua funzione e aver previsto le conseguenze immediate e future della sua operazione. Piuttosto che agire a caso val meglio non far niente, meglio lasciar morire il malato piuttosto che ucciderlo:

«Il doit agir comme l'opérateur adroit et expérimenté. Qui ne touche à un organe qu'après avoir acquis une entière connaissance de sa fonction, et qu'après avoir prévu les conséquences immédiates ou future de son opération. S'il agit au hasard, mieux vaut qu'il s'abstienne. Mieux vaut laisser mourir le malade que le tuer»<sup>40</sup>.

Nell'intraprendere i restauri di Notre-Dame a Parigi si documenta sullo stato della chiesa prima delle mutilazioni subite (atteggiamento eccezionale per l'epoca), tenendo il diario dei lavori; la guglia crollata, riprogettata analizzando i resti presenti e applicando le sue conoscenze sul modo di realizzare quell'elemento architettonico nel XIII secolo, appare in armonia con il resto del complesso. A Clermont-Ferrand (fig. 12), nel concepire la nuova facciata (quella romanica era stata già demolita perché pericolante), fa proprio il temperamento che ha animato il costruttore delle parti originali; prima di intervenire su un monumento – scrive – bisogna conoscere «sa structure, son anatomie, son tempérament, [...] Il faut qu'il ait pénétré dans toutes les parties de cette structure, comme si lui-même l'avait dirigée». A Saint-Denis ricompono le Tombe reali raccogliendo i frammenti dispersi durante la Rivoluzione basandosi su disegni secenteschi che li riproducevano. Durante il restauro della cattedrale di San Saturnino a Tolosa (fig. 13) tenta di salvare i monumenti dalle grandi demolizioni avviate sull'esempio della nuove teorie urbanistiche del barone George Eugène Haussmann. Riuscirà a salvare solo il Donjon du Capitole, che

38. *Ivi*, p. 27.

39. *Ivi*, pp. 32-33.

40. *Ibidem*.

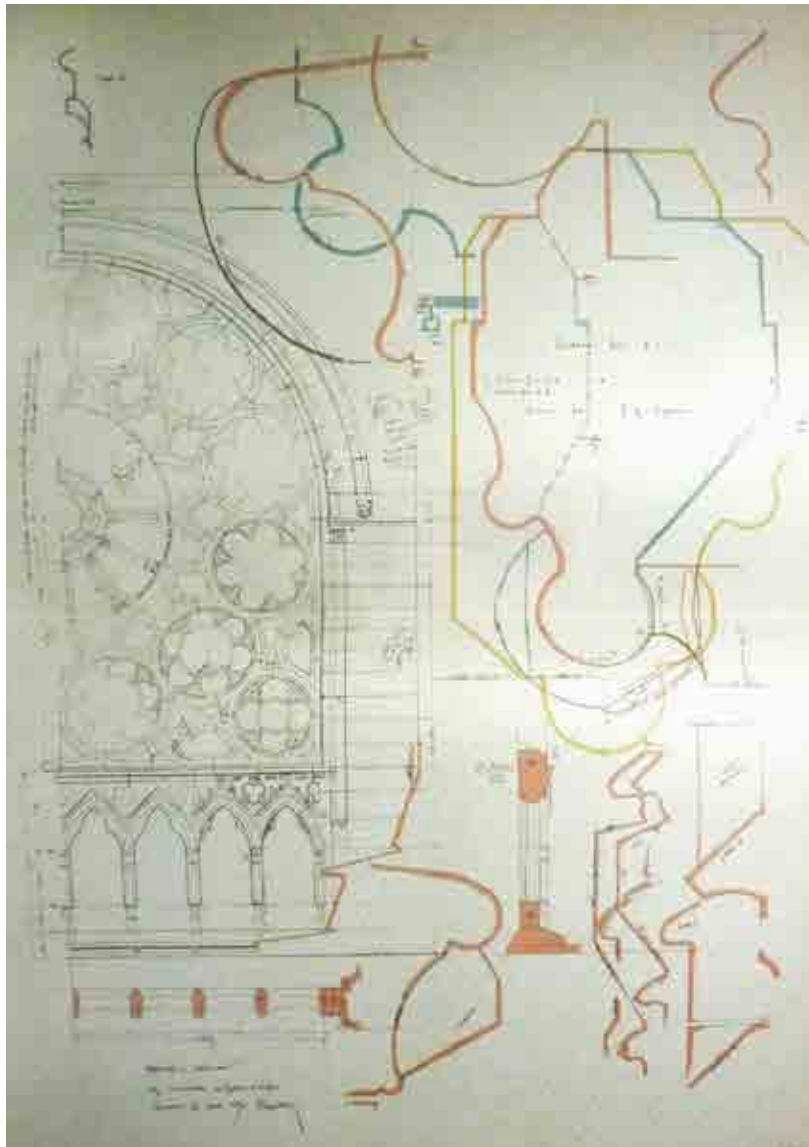


Figura 12. E.E. Viollet-le-Duc, Clermont-Ferrand, disegno del rosone occidentale della Cattedrale e profili di modanature (da *Compositions et dessins de Viollet-le-Duc* 1884).

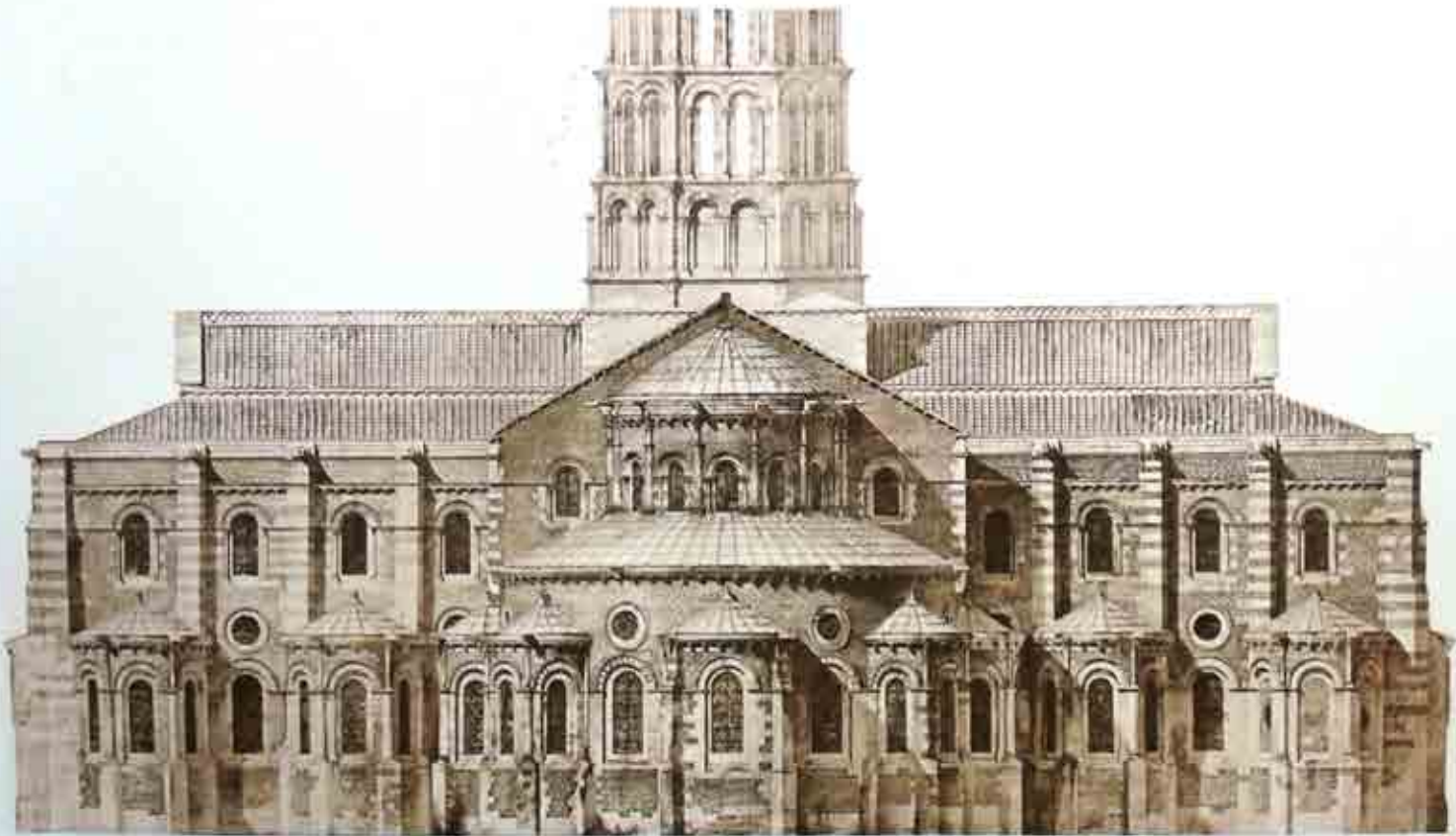


Figura 13. E.E. Viollet-le-Duc, Tolosa, zona absidale della Cattedrale (da *Compositions et dessins de Viollet-le-Duc* 1884).

faceva parte di un sistema fortificato che aveva progettato di restaurare, ma il restauro della torre dopo la sua morte verrà ultimato con elementi fantasiosi e arbitrari.

L'interesse di Viollet-le-Duc per l'architettura militare, su cui aveva avviato attente ricerche e studi storici<sup>41</sup>, si era già rivelato in relazione a due importanti fortificazioni, la cittadella di Carcassonne e il castello di Pierrefonds.

Le fortificazioni di Carcassonne, per secoli centro strategico nella Linguadoc, caduto in rovina con la perdita del suo ruolo di postazione di confine a seguito del Trattato dei Pirenei (1659), scamparono alla demolizione – decretata nel 1849 – grazie a una campagna intrapresa da Mérimée. Il complesso intervento di ripristino, in parte completato dopo la morte di Viollet-le-Duc, diverrà l'emblema del restauro stilistico, aspramente criticato dalla corrente di tradizione “conservatrice” che fa capo a una certa parte della cultura antiquaria e archeologica francese, con l'accusa di aver inventato parti del complesso costituito da una doppia cerchia di mura e cinquantatre torri<sup>42</sup>.

Il castello medievale di Pierrefonds (figg. 14-15) in Piccardia – la cui demolizione era stata avviata dalle truppe di Richelieu, ma non portata a termine per la difficoltà dell'impresa – nel corso del XIX secolo era apprezzato come “rovina romantica” (nel 1832 il re Luigi Filippo vi aveva organizzato il banchetto di nozze della figlia). Nel 1857 Napoleone III ne affiderà il restauro a Viollet-le-Duc, in un progetto che manteneva in parte le “pittoresche rovine”, ma che verrà modificato nel 1861, con l'idea di trasformarlo in residenza imperiale<sup>43</sup>.

Gli interventi citati, per realizzare i quali Viollet aveva avviato studi e indagini minuziose sull'architettura militare medievale, dopo la sua morte sono diventati l'emblema di una spesso malintesa idea di restauro “alla Viollet-le-Duc” orientata al ripristino di un presunto stile originale e poco attenta ai valori stratificati che i monumenti del passato custodiscono. La storiografia su Viollet ha però spesso trascurato di segnalare che, di là degli esiti dei suoi interventi, egli aveva intuito alcuni nodi sostanziali del restauro, come peraltro attesta la complessità dei concetti espressi nella voce *Réstauration* del suo *Dictionnaire*.

Tali concetti gli sono derivati da una lunga e variata attività, basata su una profonda, attenta e incisiva ricerca applicata ai monumenti, e dal suo particolare tipo di formazione che trova le radici nell'esperienza del suo viaggio in Italia.

41. VIOLLET-LE-DUC 1875.

42. Nel 1997 Carcassonne è stata iscritta alla lista del Patrimonio dell'umanità UNESCO, da cui era stata prima esclusa in quanto non autentica, come esempio di un tipo particolare di restauro.

43. All'interno Viollet-le-Duc produsse un lavoro di “invenzione” nelle pitture policrome e in tutti gli arredi, dimostrando nelle strutture del castello la sua profonda conoscenza dell'architettura militare del XIV secolo.



Figura 14. Pierrefonds, il castello durante i lavori di restauro in una foto del 1860 (Collezione E. Bentivoglio).



Figura 15. Pierrefonds, il castello durante i lavori di restauro in una foto del 1860 (Collezione E. Bentivoglio).



## Bibliografia

- BERCÉ 2013 - F. BERCÉ, *Viollet-le-Duc*, Édition du patrimoine, Centre des monuments nationaux, Paris 2013.
- CESCHI 1970 - C. CESCHI, *Teoria e storia del restauro*, Bulzoni, Roma 1970.
- Compositions et dessins de Viollet-le-Duc 1884 - Compositions et dessins de Viollet-le-Duc publiés sous le patronage du Comité de l'œuvre du Maître*, Librairie Central d'Architecture, de Fossez & C. éditeur, Paris 1884.
- LÉON 1951 - P. LÉON, *La vie des monuments français. Destruction, restauration*, éditions A. et J. Picard et Cie, Paris 1951.
- Lettres d'Italie 1971 - Lettres d'Italie, 1836-1837*, annotées par Geneviève Viollet-Le-Duc, Léonce Laget Libraire-Editeur, Paris 1971.
- Le voyage d'Italie 1980 - Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-Le-Duc 1836-1837*, Catalogue de l'exposition (Paris, Janvier-Mars 1980; Florence Avril-Juin 1980), Centro Di, Florence 1980.
- RÈAU 1959 - L. RÈAU, *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art française*, 2 vv., Hachette, Paris 1959.
- VALTIERI 2015 - S. VALTIERI, *Viollet-le-Duc & le voyage d'Italie 1836-37. Le radici della formazione d'architetto*, GBEditoria, Roma 2015.
- VIOLLET-LE-DUC 1854-1868 - E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, 10 vv., Bance-Morel & C<sup>ie</sup> Éditeurs, Paris 1854-1868.
- VIOLLET-LE-DUC 1863-1872 - E.E. VIOLLET LE DUC, *Entretiens sur l'architecture par M. Viollet-Le-Duc*, 2 vv., A. Morel, Paris 1863-1872.
- VIOLLET-LE-DUC 1875 - E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Histoire d'une forteresse*, J.Hetzel & C<sup>e</sup>, Paris 1875.
- VIOLLET-LE-DUC 1879 - E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend à dessiner*, Hetzel, Paris 1879.
- Viollet-le-Duc 1910-11 - Viollet-le-Duc*, in «L'Architettura Italiana: periodico mensile di Costruzione e di Architettura pratica», VI (1910-1911), 2, pp. 13-14.
- Viollet-le-Duc 1980 - Viollet-le-Duc*, Catalogue d'exposition (Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 19 février-5 mai 1980), éd. la Réunion des musées nationaux, Paris 1980.
- VIOLLET-LE-DUC 2000 - G. VIOLLET-LE-DUC, *Les Viollet-le-Duc documents et correspondances. Histoire d'une famille*, Édition Slatkine, Genève 2000.
- VIOLLET-LE-DUC 2010 - *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc*, Internationale Kolloquium Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, (Einsiedeln 24-26 August 2001), gta Verlag, ETH Zürich, 2010.

# VIOLLET-LE-DUC E L'OTTOCENTO

Contributi a margine di una celebrazione (1814-2014)



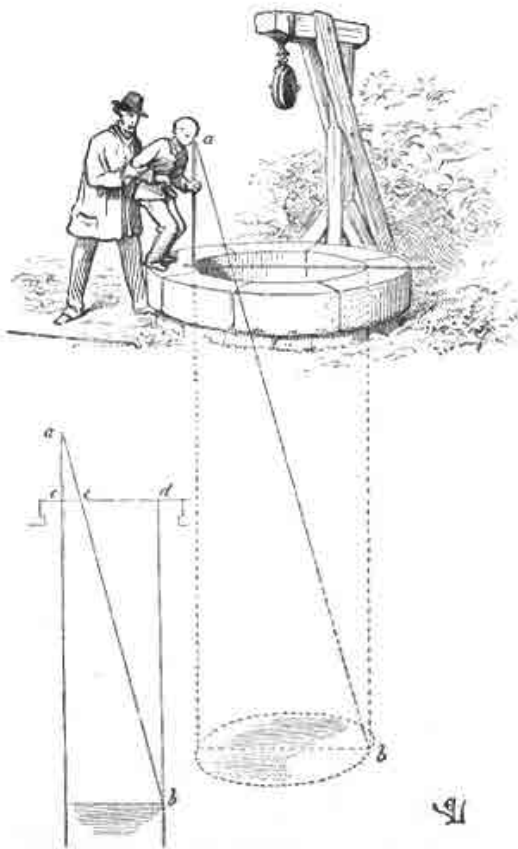
a cura di Annunziata Maria Oteri

# ArchistoR EXTRA

## Little Jean begins to see. Some notes from a book on drawing by Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc

Gianfranco Neri  
gneri@unirc.it

*The massive, theoretical work of Viollet-le-Duc ends, in the year of his death, with a little book on drawing, Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend à dessiner. Starting from this book, the essay analyses the visionary essence of the work of the French architect, which is based on two principal aspects: reconstruction of the past interpreted in the present, that is to say in a "project", this being the only option to legitimize the future; a new interpretation of the Middle Ages, a work which is an investigation into an uncontaminated age of architecture, rather than a mere search for a model to copy; a process of reconstruction of "innocence". Innocence is the virtue with which to face both the study of Mont Blanc and, as little Jean does, the construction of a new world. The background of this visionary attitude is the theme of Modernity – also investigated by Viollet's friends Théophile Gautier and François-René de Chateaubriand – and of its "domestication" through the comprehension of the past.*



VIOLLET-LE-DUC AND THE NINETEENTH-CENTURY  
Contributions on the fringe of a celebration (1814-2014)

[www.archistor.unirc.it](http://www.archistor.unirc.it)

ArchistoR EXTRA 1 (2017)

ISSN 2384-8898

DOI: 10.14633/AHR042

ISBN 978-88-85479-00-5



# Il piccolo Jean inizia a vedere. Note da un testo di Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc sul disegno

Gianfranco Neri

«Solo quando ci siamo perduti, in altre parole, solo quando abbiamo perduto il mondo, cominciamo a trovare noi stessi, e a capire dove siamo, e l'infinita ampiezza delle nostre relazioni».

*Walden ovvero Vita nei boschi* (H.D. Thoreau, 1854)

Avrà pur un senso se la monumentale e rivoluzionaria opera teorica di Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc si conchiuda – nell'anno stesso in cui si compie la sua vita – con un libro sul disegno. Dai dieci volumi del *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* a *l'Entretiens sur l'Architecture*, da *l'Histoire de l'habitation humaine* a *Le Massif du Mont-Blanc*, quindi dopo essersi interrogato a lungo sulla natura e il senso del costruire, sul significato del disgregarsi delle cose umane e delle scene in cui esse si consumano – e che ne costituiscono il risvolto fisico – *Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend à dessiner*<sup>1</sup> rappresenta un evento di non secondaria importanza nella complessa e talora travagliata vicenda esistenziale e professionale di Viollet-le-Duc.

Sebbene, per ragioni di spazio, non sia questo il luogo per affrontare come converrebbe lo studio delle implicazioni che il volume avrà nel prosieguo della didattica architettonica, qui converrà soltanto soffermarsi su quegli aspetti che a partire dal messaggio "rifondativo" della disciplina in esso implicito, permettono di riscoprire l'essenza intimamente visionaria dell'opera dell'architetto francese.

Del resto, riteniamo proprio questa la prospettiva che, al di là delle dovute celebrazioni e ricorrenze, sia da riscoprire nella figura del grande Maestro francese, riferimento ancora importante e attuale in questa fase di particolare incertezza che l'architettura attraversa.

1. VIOLLET-LE-DUC 1879 [1992].

Viollet-le-Duc è indubbiamente una delle figure chiave che tenterà di trovare risposte praticabili all'architettura in quella profonda "crisi della coscienza europea", aperta dalla Rivoluzione industriale (e forse tuttora in atto), che ancora ai suoi giorni scuoteva, senza alcuna eccezione, l'intero ambito delle attività e del pensiero umano.

Semplificando molto, senza tuttavia ignorare che talvolta le distinzioni semplici sono le più utili, tra i molti essenziali apporti che l'opera di Viollet fornirà a una possibile ricostruzione dell'unità architettonica – sbriciolata dall'affermazione dell'industrialismo – in questo contesto vale la pena soffermarsi essenzialmente su due aspetti.

Il primo riguarda un'ipotesi di ricostruzione del passato, dell'antico, come possibile risultato dell'interpretazione del presente – del "progetto", in sostanza – come unica condizione in grado di legittimare il futuro (collocandoci così allorquando «Ci fu come un grande crollo e tutti i miraggi dovettero rifluire verso il futuro»<sup>2</sup>).

La liberazione della Storia dalle *Storie* ecclesiastiche e da quelle sacre, proposte come chiave di lettura del mondo, condurrà da quella lunga fase in cui «i profeti dell'Illuminismo guardava(no) al passato soprattutto per cercare di indovinare il futuro»<sup>3</sup>, a quell'"invenzione del passato" che il notissimo incipit della voce *Restauration* del *Dictionnaire* clamorosamente enuncia.

«La parola e la cosa [un'apertura profeticamente e poeticamente foucaultiana?, NdA] sono moderne. Restaurare un edificio non è conservarlo, ripararlo o rifarlo, è ripristinarlo in uno stato di completezza che può non essere mai esistito in un dato tempo»<sup>4</sup>. Questo (per chi scrive, ancora) sconcertante assunto (relativo a una Storia "inventata" e non sequenza di eventi accaduti), insieme alla rilettura di un Medioevo decisamente inteso come ricerca di un'età incontaminata dell'architettura, anziché come proposta di un modello da-ricopiarsi-così-com'è – una temperie che sospingerà alla rincorsa a retrocedere, iniziata all'incirca un secolo prima (o poco più) e non ancora interrotta al tempo di Viollet-le-Duc, verso un remoto sempre più remoto, alla ricerca di un'origine pura e incontaminata della parola architettonica (la Grecia, l'Egitto, l'Asia, l'Oriente, la Natura, ecc.) – avrà nel grande Maestro francese il valore di un'"innocenza" da ricostruire, sia che essa si applichi

2. HAZARD 1935, p. 293. Nella parte iniziale del passo citato, Hazard formula con altrettanta nettezza una domanda centrale per affrontare la "reinvenzione dei Lumi": «Dal passato al presente: quest'altra conversione come si spiega? Come mai una parte dell'Europa pensante rinnegò il culto dell'antichità professato dalla Rinascita e da tutta l'età classica?». In realtà, questa dello storico francese, più che una domanda è una constatazione che introduce il tema della temperie profondamente anticlassica e antiaccademica da cui affiorano nell'Illuminismo le radici della "Crisi della coscienza europea".

3. *Ivi*, p. 304.

4. Si veda la voce *Restauro* in CRIPPA 1982, p. 247.

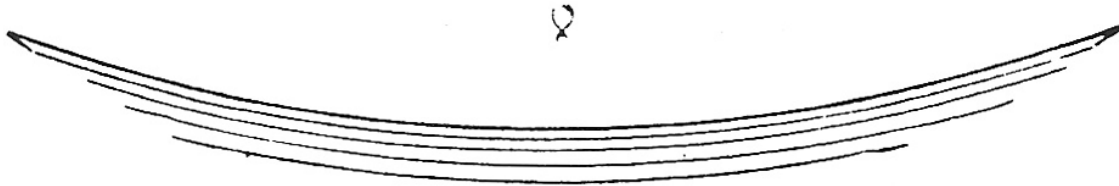


Figura 1. E.E. Viollet-le-Duc, *L'illusione ottica dello spettatore in mongolfiera*, 1879 (da VIOLLET-LE-DUC 1879, p. 51).

al restauro del Monte Bianco, sia alla costruzione dell'immagine di un mondo nuovo per Jean (l'autobiografico protagonista della *Storia di un Disegnatore*) di cui si dirà tra breve.

Viollet-le-Duc nasce circa dieci mesi prima dell'apertura del Congresso di Vienna, sette anni più vecchio di Charles Baudelaire (1821-1867), avrà probabilmente modo di incrociare e mescolare la propria avventura intellettuale anche con quella di Théophile Gautier e François-René de Chateaubriand, vale a dire con coloro che faranno della "Modernità" (vocabolo che appunto si incontra nel 1852 in Gautier) una modalità di trattare quella "volgarità" che allora si incarnava «nella dogana e nel passaporto»<sup>5</sup>, vale a dire un'idea così tanto «recente e labile che non aveva ancora potuto fissarsi in una parola»<sup>6</sup>.

Modernità come maturazione di una fase determinante del mondo, quindi, iniziata come si diceva poc'anzi con la Rivoluzione industriale che per la prima volta, dopo ottomila anni, condurrà a una inedita e radicale revisione delle mappe spazio-temporali dell'umanità. Una fase in cui diventerà centrale la decifrazione della storia come grimaldello per scardinare la crosta che impedisce alle cose di liberare il proprio senso remoto e profondo. E la decifrazione del Passato è la inevitabile controparte – l'antipolo logico e poetico – della stessa Modernità: la forma più alta del suo addomesticamento.

«Diventando disponibile, il passato perdeva qualcosa della sua estraneità e gravità. Un certo carattere posticcio avrebbe accompagnato d'ora in poi quelle apparizioni proliferanti ["cineserie",

5. CALASSO 2008, p. 196.

6. *Ivi*, p. 198.

“turcherie” e altro di cui s’è fatto cenno, NdA]. Si entrava in un nuovo regime dell’immaginazione, nel quale viviamo ancora»<sup>7</sup>. Così, secondo Roberto Calasso, si attuava quella «trasformazione del passato – nella sua totalità», prontamente riconosciuta da Baudelaire, «in un repertorio di scene già pronte per l’uso». Un efficace dispositivo per dissimulare quella che realmente era la posta in gioco: «il rifiuto di vedere ciò che circolava nelle strade delle grandi città, perché rischiava di essere troppo nuovo»<sup>8</sup>.

C’è da ritenere che Viollet-le-Duc, protagonista consapevole del proprio tempo, voglia lasciare nella *Storia di un Disegnatore* – un testo che presenta interessanti e splendide analogie strutturali con il *Candide* di Voltaire e il *Walden* di Henry David Thoreau – un forte e preciso messaggio all’architettura, fatto di quella semplicità, di quella tendenza ad andare all’essenza primigenia delle cose, nella quale taluni riscontreranno (ma solo in questo) la profezia dell’imminente Razionalismo. E non vi è dubbio che nella *Storia di un Disegnatore* si rintraccino più d’una di quelle difficoltà che la didattica dell’architettura mostra dietro ogni percorso auto-formativo, ma anche il dramma, la fatica e la straordinarietà che le cose rivelano nella loro intima essenza. Dramma, perché l’individualità sancisce la definitiva separazione dalle cose; fatica, perché incessante e continua dovrà essere la loro ricerca; straordinarietà e bellezza, poiché le cose stesse, affrancatesi dai vincoli del potere e della religione, possono infine essere raggiunte da ognuno.

*Storia di un Disegnatore* – il cui impianto narrativo rimanda evidentemente al romanzo di formazione e a quello autobiografico e, si diceva, in ciò simile a *Candide* e *Walden* – non è, quindi, né trattato di composizione, né manuale di disegno. Il piccolo Jean, l’allievo figlio di un giardiniere, e il signor Majorin, suo benevolo e rigoroso maestro, scoperta dopo scoperta percorrono un arco che va dalla geometria all’osservazione della natura, dallo studio della struttura architettonica a quello dello scheletro umano. Sino al viaggio in Italia che suggella e completa quel processo formativo, trovando nel disegno il punto d’incontro, di scambio e di arricchimento del loro linguaggio.

Al contempo strumento e luogo di formazione dell’idea, il disegno è maestro inflessibile e occhio privilegiato per chi voglia dedicarsi alla scienza o all’arte: «Tu, che disegni già discretamente e perfezionerai le tue conoscenze, ricorda: se intendi intraprendere una carriera scientifica il disegno ti fornirà dei vantaggi che difettano alla maggior parte degli scienziati; se vuoi diventare un artista, la scienza ti può offrire una notevole superiorità sui tuoi colleghi, e soprattutto l’originalità, che nell’arte è la qualità principale. Proprio per questo interessandoti di cose d’arte preoccupati di far ricorso alla

7. *Ibidem*.

8. *Ivi*, p. 199.

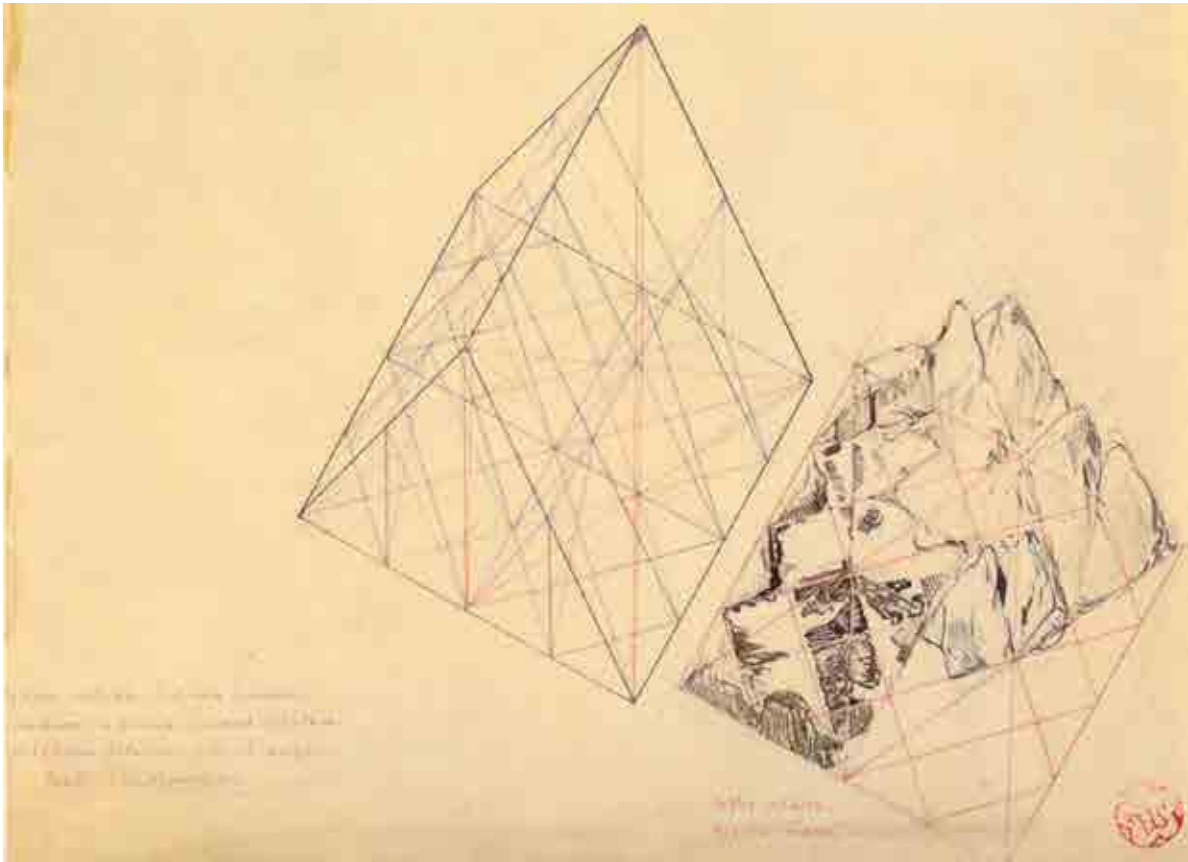


Figura 2. E.E. Viollet-le-Duc, *metà di un romboedro* (da DE FINANCE, LENIAUD 2014, p. 102).

scienza; e occupandoti di scienze non dimenticare nemmeno per un attimo di praticare il linguaggio del disegno che non solo è la migliore delle descrizioni, ma insegna a vedere»<sup>9</sup>.

In Jean e Majorin, Viollet ripercorre la sua vita di allievo e di didatta, la vita di un grande maestro d'architettura che affiderà a questa alta e toccante finzione letteraria la sintesi del suo percorso spirituale, la durezza e la meraviglia del proprio auto-costruirsi, viatico per le generazioni future.

Viollet-le-Duc amava il Sud. Il suo viaggio in Sicilia – che lo metterà di fronte al mare dello Stretto e all'Etna, l'altro "Monumento d'Europa" insieme al suo amato Monte Bianco, che occuperà gran parte della fine della sua vicenda scientifica e umana – troverà una significativa memoria nella *Storia di un Disegnatore* in quella splendida spiegazione «dell'illusione ottica dello spettatore in mongolfiera» e della costanza dell'altezza del punto di vista prospettico<sup>10</sup> (figg. 1-2).

Ed è molto bello, per noi che lavoriamo nei pressi degli stessi luoghi, ritrovare in questo sottile ma importante volume i fondamenti dell'insegnamento di un pensiero ancora attuale dell'architettura, libero da pregiudizi, da barriere disciplinari, da schematismi ideologici, i quali sono l'antitesi stessa della conoscenza. In questa *Storia* personale, "guardare" e "disegnare" rimandano l'uno all'altro in un processo impossibile da interrompere: un binomio reciprocamente inscindibile per la comprensione, non solo delle cose e dell'architettura, ma di se stessi.

9. VIOLLET-LE-DUC 1879 [1992], p. 143.

10. *Ivi*, p. 36.



## Bibliografia

CALASSO 2008 - R. CALASSO, *La Folie Baudelaire*, Adelphi, Milano 2008.

CRIPPA 1982 - M.A. CRIPPA (a cura di), *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. L'Architettura Ragionata*, Jaca Book, Milano 1982.

DE FINANCE, LENIAUD 2014 - L. DE FINANCE, J.-M. LENIAUD (a cura di), *Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte*, Catalogue de l'exposition (Paris, 20 novembre 2014 - 3 mars 2015), Édition Norma, Paris 2014.

HAZARD 1935 - P. HAZARD, *La Crise de la conscience Européen*, Boivin, Paris 1935.

PAGANINI, TORTAROLO 2008 - G. PAGANINI, E. TORTAROLO (a cura di), *Illuminismo. Un vademecum*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

VIOLLET-LE-DUC 1879 [1992] - E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend à dessiner*, Hetzel, Paris 1879, 1<sup>a</sup> ed. it. F. BERTAN (a cura di), *Storia di un disegnatore. Come si impara a disegnare*, Edizioni del Cavallino, Venezia 1992.

# VIOLLET-LE-DUC E L'OTTOCENTO

Contributi a margine di una celebrazione (1814-2014)



a cura di Annunziata Maria Oteri

# ArchistoR EXTRA

## Il “Medioevo ritrovato” di Eugène Viollet-le-Duc nel Palazzo dei Papi di Avignone

Dominique Vingtain  
dominique.vingtain@mairie-avignon.com

*Il saggio ripercorre le vicende del progetto mai realizzato di Viollet-le-Duc per il restauro e la réaffectation del Palazzo dei Papi di Avignone, tracciando un iniziale quadro delle importanti trasformazioni subite dall'edificio nel corso dei secoli e in particolare dopo il 1790 quando, estromesso il papato, la fabbrica fu trasformata in fortezza e poi in carcere. L'autrice sottolinea come proprio a causa di tali modificazioni, gli unici strumenti che l'architetto francese impiegò nel suo progetto per la “riconquista” dell'aspetto medievale del palazzo, furono la riflessione teorica e il disegno. Gli elaborati grafici e i documenti di progetto che si conservano mostrano dunque un monumento ideale, risultato d'una visione teorica preconstituita più che di una effettiva analisi dello stato dei luoghi, come peraltro dimostra un confronto fra i disegni di Viollet e le immagini del palazzo ai tempi in cui era usato come caserma.*

VIOLLET-LE-DUC AND THE NINETEENTH-CENTURY  
Contributions on the fringe of a celebration (1814-2014)

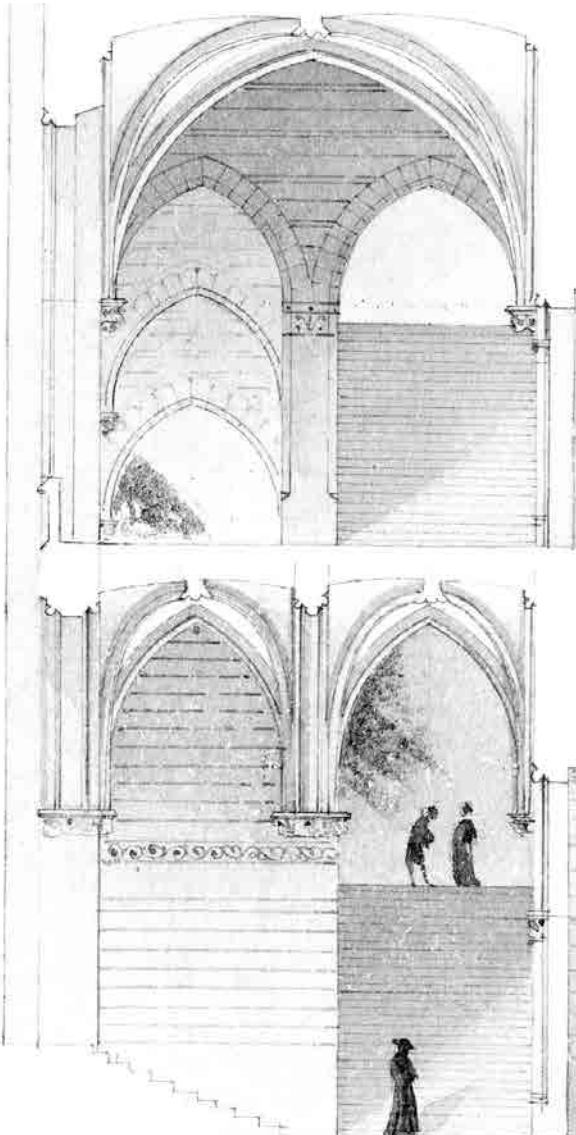
www.archistor.unirc.it

ArchistoR EXTRA 1 (2017)

ISSN 2384-8898

DOI: 10.14633/AHR043

ISSN 978-88-85479-00-5



# Le «Moyen Âge retrouvé»<sup>1</sup> d'Eugène Viollet-le-Duc au Palais des Papes d'Avignon

Dominique Vingtain

Contrairement à ce qui a été longtemps répété, Viollet-le-Duc n'a ni réalisé, ni même entrepris la restauration du Palais des Papes d'Avignon telle qu'il l'avait pensée et dessinée dans le projet daté d'août 1860 que lui avait commandé le service des Monuments historiques. Celui-ci, qui suscita d'importantes controverses à Avignon, ne fut jamais mis en œuvre. Il en reste une série de beaux dessins donnant forme à la vision théorique de ce palais gothique développée par l'architecte dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*<sup>2</sup>. Car c'est bien l'idée d'un «Moyen Âge retrouvé» qui affleure dans ce projet, rendant corps par la magie du dessin à un vieux palais gothique du XIV<sup>e</sup> siècle, jeune monument historique français classé en 1840, dénaturé et défiguré par ses usages contemporains.

## *La métamorphose contemporaine du Palais des Papes d'Avignon en caserne et en prison*

La prise du palais par les patriotes et la fuite du dernier vice-légat représentant le pape en juin 1790 signèrent la fin de la souveraineté pontificale sur Avignon, parachevée par le décret de réunion

1. GRODECKI 1991.

2. VIOLLET-LE-DUC 1854-68 [1997].

d'Avignon et du Comtat Venaissin à la France du 14 septembre 1791. Durant cette période de troubles, le palais devint un fort et certains espaces furent aménagés en prison. Ce vaste palais jugé vétuste et perçu comme un souvenir de l'Ancien Régime fut, comme tant d'autres monuments français, condamné à la démolition, ordonnée dans ce cas par arrêté en novembre 1793. Mais démolir un tel édifice était une tâche considérable et dès 1794, sans jamais renoncer officiellement à cette première décision, on convint de transformer temporairement certaines grandes salles en prison. On observe là un mouvement repérable ailleurs en France à la même époque, consistant à conserver ces édifices pour les transformer en prison et en caserne, en un mot à leur donner une nouvelle affectation. Tel fut le cas du Palais des Papes mais aussi de nombreux couvents avignonnais. Dès 1797, le palais fut affecté à la troupe et en 1801 on décida d'y installer une succursale des Invalides. En août 1810, les consuls de la République définirent l'emplacement des prisons militaires et celui des prisons civiles (situées au Nord-Ouest dans le Palais Vieux de Benoît XII). Cette répartition fut ensuite entérinée par les décrets impériaux de 1810 et 1811 réglant pour tout le territoire français le sort des bâtiments affectés aux prisons civiles et aux casernes. C'est ainsi que la propriété de la majeure partie du palais échut à la Ville, tandis que la partie septentrionale revint au département de Vaucluse au titre des prisons civiles qui l'occupaient déjà. Pour pouvoir y loger près de deux milles soldats, le génie militaire réalisa des travaux considérables dans l'édifice, notamment en subdivisant les corps de bâtiments par de nouveaux planchers, créant des dortoirs desservis par de nouveaux escaliers, paliers et portes, éclairés par de nouvelles fenêtres. Ainsi disparurent des corps de bâtiment, des pans de rempart, les jardins, la majeure partie des percements médiévaux et de leurs décors sculptés. La physionomie du palais s'en trouva complètement transformée. Tel était le palais d'Avignon, fort, caserne et prison durant toute la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Ces réaffectations contre-nature furent vivement décriées par des écrivains, des journalistes, des politiques. Parmi ces protestations, celle de Prosper Mérimée, alors jeune inspecteur des Monuments historiques, joua un très grand rôle. Son combat pour la reconnaissance de l'importance de cet édifice, et notamment pour la sauvegarde de ses décors peints, conduisit à l'inscription du Palais des Papes sur la liste des Monuments historiques de 1840. Cela ne changea cependant pas son affectation en caserne et en prison qui perdurèrent respectivement jusqu'en 1906 et 1871.

C'est ainsi que Viollet-le-Duc découvrit le Palais des Papes d'Avignon, amputé de quelques-uns de ses corps de bâtiment, noyé dans une gangue d'aménagements contemporains. Il fut donc contraint d'effectuer ses observations et ses études dans ce contexte et ne put nourrir sa réflexion, comme ce fut le cas pour les architectes qui lui succédèrent en ce lieu, des découvertes archéologiques et monumentales effectuées au gré du démontage des aménagements de la caserne. La réflexion

théorique et le dessin furent ses seules armes dans ce premier combat livré pour la reconquête de la physionomie médiévale de ce palais.

### *Viollet-le-Duc et les monuments médiévaux français*

C'est en 1831 qu'Eugène Viollet-le-Duc, âgé de dix-sept ans, effectua son premier voyage dans le Comtat Venaissin. Son oncle maternel, Étienne Jean Delécluze, peintre d'histoire et écrivain, l'avait emmené faire un périple de l'Auvergne à la Méditerranée. Ce fut le premier d'une nombreuse série, bientôt suivie d'inlassables tournées d'inspection. Les années 1830 furent fertiles en débats concernant la théorie de l'architecture, son enseignement et l'exercice de cette profession, à laquelle Eugène décida alors de se consacrer<sup>3</sup>. Néanmoins, rétif à l'académisme et à ce qu'il appelait les «moules à architectes», Eugène refusa d'entrer à l'École des Beaux-Arts, et selon les mœurs de son époque entreprit de se former à travers des voyages. La France et les monuments médiévaux de son passé national retinrent en priorité son attention, avant qu'il ne sacrifiât au rituel voyage d'Italie, mais selon son cœur, c'est-à-dire à l'écart des académies. Au retour de ce périple de dix-huit mois, il fut nommé en 1838 auditeur au Conseil des Bâtiments civils et entreprit l'année suivante sa première tournée d'inspection qui le conduisit notamment à Avignon. Il y revint par deux fois en 1842<sup>4</sup>. Les deux décennies suivantes (1840-1860) le virent chargé de multiples fonctions administratives. En 1846, il fut nommé chef du bureau des Monuments historiques, puis en 1848, membre de la Commission des arts et édifices religieux, organe conçu par l'administration des Cultes pour réformer le régime de restauration des cathédrales. Désormais l'action de Viollet-le-Duc s'étendait à l'ensemble des cathédrales. Le contexte politique était favorable à la prospérité de cet ami de Prosper Mérimée, notamment à compter de 1853, année du mariage de l'Empereur Napoléon III avec la jeune Eugénie de Montijo, elle aussi intime du célèbre écrivain. C'est en mars de cette même année, à l'occasion d'une restructuration de l'administration des Cultes, que Viollet-le-Duc devint inspecteur général des Édifices diocésains avec Léonce Reynaud<sup>5</sup> et Léon Vaudoyer<sup>6</sup>. Ces derniers, constitués en un Comité

3. Sur la carrière de Viollet-le-Duc, on se reportera à l'ouvrage suivant qui sert de référence à de nombreux points de ce passage LENIAUD 1994.

4. Il effectua cette année-là un premier relevé au Palais des Papes, cité dans *Viollet-le-Duc* 1980, p. 389.

5. Léonce Reynaud (1803-1880) fut ingénieur des Ponts et Chaussées et professeur d'architecture à l'École polytechnique et à l'École des Ponts et Chaussées. Également historien de l'architecture, il étudia l'architecture religieuse, l'architecture lombarde et celle de la Renaissance italienne, THOMINE-BERRADA 2009.

6. Léon Vaudoyer (1803-1872) fut architecte et historien de l'architecture. En 1836, il participa au concours pour un

des inspecteurs généraux, devaient rendre des avis sur les travaux concernant quatre-vingts édifices, dont vingt-sept cathédrales, les plus belles de France. Avec Mérimée, il conçut une instruction technique diffusée par l'administration des Cultes, texte essentiel instituant les principes de la restauration moderne. Ce faisant, il travailla à la constitution de l'école des «diocésains», «école historiciste et rationaliste par excellence» intervenant à la fois dans la construction d'églises néo-gothiques ou romano-byzantines ainsi que dans la restauration<sup>7</sup>. En 1858, il fut encore architecte des Édifices diocésains. C'est à cette époque qu'il fut appelé à s'intéresser aux remparts, au Palais et au pont d'Avignon. Quand il fut saisi de ce dossier, Viollet-le-Duc était déjà l'homme de la restauration de l'église de la Madeleine à Vézelay, de celle de Notre-Dame de Paris, d'Amiens, de Saint-Denis et venait d'entreprendre l'une des œuvres qui marquerait à jamais sa postérité et allait requérir une grande partie de son temps pour les années à venir, relever les ruines du château de Pierrefonds.

C'était aussi un écrivain proluxe, s'attachant tout autant à se faire l'historien de l'architecture médiévale que le théoricien de la restauration des monuments anciens, composant au fil de ses chantiers de nombreuses monographies et descriptions de sites, châteaux et églises. Ecrits d'une très grande diversité promis à avoir une influence considérable. Pour lui, l'architecture gothique revêtait un caractère «national», constituant un «système de construction et de proportion» adapté au besoin de «notre religion». Dès 1846, il appelait de ses vœux l'étude de «l'architecture française du XIII<sup>e</sup> siècle», «dont les principes sont si simples et applicables dans notre pays et dont la forme est belle et rationnelle». Cette architecture méritait certes d'être étudiée pour elle-même, mais de surcroît elle constituait une source d'inspiration pour la construction contemporaine. «Dans notre pays, au milieu de l'activité et de l'industrie moderne, cet art national ne tardera pas à progresser». Son œuvre essentielle dans ce domaine fut la rédaction de l'imposant *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*<sup>8</sup> comprenant dix volumes publiés entre 1854 et 1868. Il composa ensuite au fil de ses chantiers d'innombrables monographies et descriptions de sites, châteaux et églises. En 1858, il entreprit un *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance*<sup>9</sup> en huit volumes jusqu'en 1875. Son œuvre de théoricien visait à brosser un panorama complet de l'architecture et de son décor mais aussi du mobilier et des objets d'art, en s'efforçant de restituer le cadre de vie au Moyen Âge.

nouvel hôtel de ville à Avignon et conçut en 1852 le premier projet pour la nouvelle cathédrale de Marseille. BERGDOLL 2010.

7. LENIAUD 1994, p. 79.

8. VIOLLET-LE-DUC 1854-68 [1997].

9. VIOLLET-LE-DUC 1858-75.

*Le Palais des Papes selon Viollet-le-Duc dans le Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*

Viollet-le-Duc publia d'innombrables articles sur différents sites ou édifices dont il eut la charge de la restauration, mais aucun au sujet d'Avignon<sup>10</sup>. Il consacra néanmoins plusieurs rubriques de son *Dictionnaire raisonné de l'architecture* au Palais des Papes. «Ce quasi-silence d'un écrivain si prolige»<sup>11</sup> s'observe également pour l'abbaye de Saint-Denis – dont la restauration ne commença pas avant 1858 – à laquelle Viollet-le-Duc ne consacra qu'un seul article et quelques mentions dans le *Dictionnaire raisonné*. Mais concernant cette dernière et selon Jean-Michel Leniaud, on peut attribuer ce silence au fait que l'édifice «contrarie ses principes sur la rationalité du gothique et qu'il s'attache à ne traiter que du programme funéraire faisant de l'abbatiale un monument-musée»<sup>12</sup>.

La plus importante rubrique du *Dictionnaire* consacrée au château d'Avignon est intitulée «palais» et fut publiée dans le tome VII en 1864. L'auteur situe le palais avignonnais dans la sphère d'influence de celui des archevêques de Narbonne<sup>13</sup> et livre ici la vision qu'il se faisait de ce monument, même si cette publication est un peu postérieure à l'année 1860 au cours de laquelle il élaborait son projet de restauration. Le Palais des Papes était par essence un édifice à part au sein des monuments historiques français, en tant qu'unique palais pontifical médiéval sur ce territoire. Et cette spécificité comptait au nombre des paramètres qui rendaient son appréhension complexe. Ce n'était ni une ruine romantique ou pittoresque, ni une cathédrale à laquelle on aurait pu appliquer une analyse typologique. Il ne pouvait non plus se réduire à une grande enceinte fortifiée. Autant de types maintes fois traités par Viollet-le-Duc.

En outre, une caserne, abritant près de deux mille soldats, masquait alors l'organisation des espaces du XIV<sup>e</sup> siècle, dont on avait perdu jusqu'au nom pour beaucoup d'entre eux. Viollet-le-Duc insistait sur la difficulté d'étudier l'édifice in situ: «Aujourd'hui, c'est à grand' peine que l'on peut reconnaître les dispositions intérieures à travers les planchers et les cloisons qui coupent les étages, pour loger de la troupe»<sup>14</sup>.

10. *Viollet-le-Duc* 1980, pp. 398-402. On se reportera à la bibliographie donnée en annexe de cet ouvrage.

11. LENIAUD 1996, p. 175.

12. *Ibidem*.

13. La comparaison entre ces deux édifices a été reprise par Gottfried Kersch (KERSCHER 2000).

14. Cette citation est extraite de l'article *Palais* du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, VIOLLET-LE-DUC 1854-68 [1997], v. 7, 1864, p. 35.

Le décor, quant à lui, avait subi de nombreuses mutilations et il ne s’y attardait guère: «Il ne reste de ces peintures que des traces dans la Grande Chapelle [la Grande Audience, NdA], et dans deux des salles de la tour dite aujourd’hui de la justice, [la tour Saint-Jean, NdA]».

Rappelons qu’à cette date de nombreuses peintures avaient été badigeonnées, afin d’être soustraites à la vue des soldats casernés dans le palais et à leurs exactions.

Dans un tel contexte, la connaissance de l’architecte reposait, précise-t-il, sur les « documents étendus » qu’avait réunis pour lui Paul Achard, archiviste de la préfecture de Vaucluse. Mais nous ignorons de quels documents disposa l’architecte par ce truchement: toutes les archives de la Chambre apostolique étaient en effet conservées à Rome aux Archives vaticanes et leur accès n’était pas encore autorisé aux chercheurs (il ne le fut qu’en 1880). Peu d’ouvrages avaient encore été consacrés au Palais des Papes. Ce qui explique le précieux recours à l’archiviste départemental. Force est de constater que les débats précédents et suivants le classement de l’édifice en 1840 avaient largement porté sur l’intérêt artistique des peintures murales et le problème de leur sauvegarde, reléguant *de facto* au second plan l’édifice lui-même en tant qu’entité architecturale. Viollet-le-Duc ne cite que trois ouvrages: le tome trois des *Annales d’Avignon*, manuscrit donné au musée d’Avignon par Esprit Requien – qui fut le correspondant attiré et amical de Prosper Mérimée au titre des Monuments historiques –, *l’Histoire de Provence* de Nostradamus et le *Journal d’un habitant d’Avignon*, cité par Jean-Françoise de Gaufridi dans son *Histoire de Provence*.

En dépit de ces limites et difficultés, la chronologie du monument était déjà relativement bien assise dans ses grandes lignes, ainsi que l’identification de la plupart des espaces, à quelques graves erreurs près, dont certaines connaîtront une longue postérité. Ainsi Viollet-le-Duc situe l’achat d’Avignon en 1347 au lieu de 1348, fait référence à Innocent IV au lieu d’Innocent VI ; il attribue à Urbain V le creusement de la cour principale (au lieu de Clément VI), la construction de l’aile orientale et de la tour des Anges (au lieu de Benoît XII). Il donne la tour de Trouillas comme donjon (au lieu de la tour des Anges). Il se fait aussi l’écho des thèses de son temps, faisant de Clément V le jouet de la stratégie de Philippe le Bel, et attribuant à Giotto et Simone Memmi les peintures du palais. Tout en signalant que Giotto était mort à cette époque et que les seules peintures qu’on pourrait lui donner sont celles du porche de la cathédrale, réalisées avant l’arrivée des papes (pourtant ces fresques furent commandées par le cardinal Stefaneschi à Simone Martini qui travailla à Avignon vers 1336 et jusqu’en 1344). Certains détails montrent combien la transformation en caserne gênait la compréhension de l’architecture. Ainsi, explique-t-il que le bâtiment G (aile dite du Conclave) était défendu par des mâchicoulis parce qu’il avait vue sur le dehors du Palais, alors que celui-ci était à l’origine doublé par un puissant rempart



où se trouvait l'entrée principale (détruit à cette date). De même la salle des festins était, selon lui, au-dessus de la salle B (alors qu'elle était située à l'Est et non au Nord) et séparée des galeries du cloître par une cour très longue et étroite (qui est vraisemblablement l'espace délimité par le mur contemporain de séparation de la prison d'avec la caserne). Il évoquait aussi l'exposition des trophées envoyés en 1340 par le roi de Castille dans la Grande Chapelle, alors que celle-ci n'était pas encore construite et que cet événement s'était déroulé dans la chapelle de Benoît XII, qu'il n'intègre pas dans son projet car elle est ruinée à cette date et utilisée comme préau pour la prison des femmes.

Quant à son analyse, elle était axée d'une part sur la question du style et d'autre part sur les problèmes relatifs à la défense. Pour ce qui est du style, Viollet-le-Duc s'efforçait de démontrer, contre l'opinion générale, qu'il s'agissait d'une œuvre française.

«Depuis la tour de Trouillas jusqu'à celle des Anges, dans toute l'étendue de ces bâtiments, du nord au sud, de l'est à l'ouest, la construction, les profils, les sections de piles, les voûtes, les baies, les défenses, appartiennent à cette architecture gothique qui se débarrasse difficilement de certaines traditions romanes. [...] Les seuls détails du palais d'Avignon, qui sont évidemment de provenance italienne, ce sont les peintures attribuées à Giotto et Simon Memmi ou à ses élèves. [...] Que ces papes, qui firent entrer dans le sacré collège un grand nombre de prélats français, et particulièrement des Gascons et des Limousins, eussent fait venir des architectes italiens pour bâtir leur palais, ceci n'est guère vraisemblable ; mais les eussent-ils fait venir, qu'il serait impossible toutefois de ne point considérer les constructions du Palais des Papes d'Avignon comme appartenant à l'architecture des provinces méridionales de la France. Nous insistons sur ce point, parce que c'est un préjugé communément établi que le Palais des Papes est une des constructions grandioses appartenant aux arts de l'Italie [...] Les papes établis en France, possesseurs d'un riche comtat, réunissant des ressources considérables, vivant relativement dans un état de paix profonde, sortis de tous ces diocèses du Midi, alors si riches en monuments, ont fait à Avignon une œuvre absolument française, bien supérieure comme conception d'ensemble, comme grandeur et comme goût, à ce qu'on élevait alors en Italie»<sup>15</sup>.

La question du style de cet édifice revêt une grande importance et sera par la suite longuement débattue, se cristallisant notamment autour de la personnalité de l'architecte de Clément VI, Jean de Louvre. Il faudra attendre 1964 pour que son origine fût éclaircie par Pierre Gasnault qui mit en lumière sa naissance à Louvres-en-Parisis, en Ile-de-France<sup>16</sup>. Viollet-le-Duc insista sur le caractère méridional de cette entreprise, portée par des papes « sortis de tous ces diocèses du Midi », en oubliant cependant de se référer à la carrière de ces prélats, parfois réalisée dans la France septentrionale, comme ce fut le cas pour Clément VI qui put s'y familiariser avec l'architecture gothique et y rencontrer des maîtres d'œuvre tels que Jean de Louvres. Son analyse des mâchicoulis du palais, publiée en 1863, vient compléter cette

15. VIOLLET-LE-DUC 1854-68 [1997], v. 7, 1864, p. 28.

16. GASNAULT 1964.

attribution stylistique: «beaucoup de fortifications du midi de la France et de l'Italie semblent faites plutôt pour frapper les yeux que pour opposer un obstacle formidable aux assaillants, et dans ces contrées souvent les mâchicoulis sont une décoration, un couronnement, non point une défense efficace»<sup>17</sup>.

Néanmoins, ce palais résista à deux sièges importants en 1398 puis en 1410-1411.

Après avoir statué sur le style de l'édifice, il produit une description analytique de l'architecture du palais sous le pontificat de Grégoire XI (1378-1394), «car il serait difficile de donner les transformations des divers services qui le composent, et de montrer, par exemple, le palais bâti par Jean XXII»<sup>18</sup>. Cette description, comme les plans qui l'accompagnent, ne différencie pas les parties anciennes des circulations créées par le génie militaire depuis 1821, qui pourtant devaient être assez aisément repérables, tant par le choix des matériaux que par leur mise en œuvre. Les salles sont identifiées par des lettres mais même les plus importantes ne sont pas dénommées, bien qu'elles portassent à cette même date dans les documents produits par le génie militaire des appellations héritées de l'époque moderne et pour la majeure partie fondées. L'organisation des espaces de la vie privée et de la vie publique ne fait l'objet que d'une vague localisation, souvent fautive. S'il rappelle la richesse perdue des décors, il se contente pour toute synthèse de dire que «ce vaste palais était donc très-habitable»<sup>19</sup>. L'organisation défensive de ce palais concentre toute son attention. L'emplacement en avait été «merveilleusement choisi pour tenir la ville sous sa dépendance ou protection, pour surveiller les rives du fleuve [...], pour être en communication avec le mur d'enceinte»<sup>20</sup>. Viollet-le-Duc insiste sur ce point, la disposition en est bonne, efficace du point de vue de la défense, opinion qu'il étaye par une description minutieuse des circulations permettant aux soldats de passer à couvert d'un étage ou d'un corps de bâtiment à un autre. D'ailleurs, il en vient à oublier le caractère fonctionnel de certaines de ces circulations, parcourues par les différents services réglant la vie quotidienne de cette cour. Le palais d'Avignon est une forteresse, ce qui lui confère un caractère très particulier parmi tous les palais épiscopaux français puis les hôtels princiers du XV<sup>e</sup> siècle.

Pour ce qui est des sources de sa proposition de restitution, il fait référence aux documents iconographiques de la bibliothèque d'Avignon permettant de retrouver l'allure des tourelles de l'entrée et le couronnement des tours, ouvrages arasés à cette époque. Ce «dernier exemple» qu'est le palais d'Avignon dans son développement démontre à ses yeux «que la question de la symétrie

17. VIOLLET-LE-DUC 1854-68 [1997], article *Machicoulis*, v. 6, 1863, p. 208.

18. *Ivi*, p. 29.

19. *Ivi*, p. 33.

20. *Ivi*, p. 31.

n'était point soulevée lorsqu'il s'agissait de bâtir des palais pendant le moyen âge»<sup>21</sup>. Néanmoins, son projet de restauration est marqué par un constant recours à la symétrie dans le traitement des façades, où les erreurs d'interprétation sont patentées.

Ce texte est à classer parmi les premières études scientifiques consacrées au bâtiment lui-même, tandis que ses décors peints avaient déjà fait l'objet de nombreuses publications. Avant et après cet article fondateur, Viollet-le-Duc consacra au Palais des Papes des passages dans cinq autres rubriques du *Dictionnaire raisonné de l'architecture*. En 1859, il évoque la cuisine de ce monument dans son article éponyme, revenant surtout sur l'interprétation courante qui en est donnée de salle de torture<sup>22</sup>. En 1863, il donne l'exemple du palais pour ce qui est des mâchicoulis<sup>23</sup>. Il décrit simultanément ceux des remparts de la ville et ceux du palais, précisant qu'ils sont discontinus, ne battant pas le pied des contreforts ce qui laisse des points accessibles aux assaillants. Ces considérations constituant une caractéristique des défenses méridionales, moins efficaces que celles de la France septentrionale. La même année, il présente également la galerie dite du Conclave, la rangeant parmi les galeries de service des palais<sup>24</sup>. Si l'analyse fonctionnelle de cet ouvrage, destiné à desservir les salles de ce second étage et supportant un chemin de ronde crénelé, est bonne, il fait cependant l'impasse sur la vaste galerie voisine dite Grand Promenoir. Pourtant, décrivant l'évolution de ce type d'aménagement palatin, il évoque l'élargissement des galeries primitives à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle jusqu'à leur transformation en véritables promenoirs un siècle plus tard. Néanmoins, il n'a pas identifié ce que l'on considère désormais comme l'un des plus précoces aménagements de cette nature sur notre territoire. Ce dernier est à cette date, et à sa décharge, métamorphosé par les planchers et couloirs du génie. Enfin, s'il donne une coupe de la galerie dite du Conclave, celle-ci ne montre pas les barres métalliques transversales ancrées dans les tas de charge des voûtains, que leur mise en œuvre désigne pourtant comme des dispositifs originels. En 1868, il traite encore du Palais dans son article «tourelle», où il donne une description satisfaisante de celles surplombant la porte d'entrée principale dite des Champeaux, qu'il restituait déjà dans ses dessins de 1860<sup>25</sup>. Sa

21. *Ivi*, p. 35.

22. VIOLLET-LE-DUC 1854-68 [1997], article *Cuisine*, v. 4, 1859, p. 477. «mais prendre une cuisine pour une rôtissoire d'humains est une méprise bien ridicule». Cette opinion, colportée par les « guides » du palais, se retrouve néanmoins sous la plume d'auteurs de renom (Mérimée en 1835, Stendhal en 1837, Dickens en 1844) et ce jusqu'à la mise au point que fit Arcisse de Caumont à ce propos en 1855.

23. VIOLLET-LE-DUC 1854-68 [1997], article *Machicoulis*, v. 6, 1863, p. 208.

24. *Ibidem*.

25. VIOLLET-LE-DUC 1854-68 [1997], article *Tourelle*, v. 9, 1868, p. 192.

restitution étant fondée sur l'iconographie ancienne puisque ces tourelles furent arasées selon lui au commencement du siècle (en fait vers 1770). Le dessin illustrant cet article s'avère de pure fantaisie en ce qui concerne la décoration sculptée de cette entrée. Telles sont les considérations qui fondent, malgré les légers décalages chronologiques dans la publication, le projet de restauration de Viollet-le-Duc d'août 1860.

### *Un projet initié par les autorités locales*

Entreprendre la restauration du Palais des Papes était le vœu maintes fois renouvelé des autorités locales de la ville d'Avignon et du département de Vaucluse. Mais celles-ci se heurtaient à l'affectation en caserne et en prison, empêchant le développement de toute de restauration portant sur l'ensemble du monument.

Une première initiative vint de l'archevêque d'Avignon, Monseigneur Debelay, soucieux de rassembler la cathédrale Notre-Dame des Doms, qu'il jugeait trop vétuste et difficile d'accès, et le palais archiépiscopal. Dès 1858, il écrivit à Viollet-le-Duc pour le questionner sur la possibilité de loger la cathédrale au sein des chapelles du Palais, persuadé que cette translation entrainerait à coup sûr la restauration du palais tout entier. Sur ce dossier, Viollet-le-Duc fut d'abord sollicité en tant que spécialiste de l'architecture médiévale, avant d'intervenir dans le cadre de l'administration des Cultes puis dans celui du service des Monuments historiques. Le maire d'Avignon, Paul Pamard, soutenait officiellement ce projet, se préoccupant de rendre son caractère originel au palais et de lui «restituer son caractère antique et religieux»<sup>26</sup>.

En février 1859, le projet de transformation de l'ancienne chapelle du palais en cathédrale et de translation de l'archevêché au sein du monument fut adopté et Monseigneur Debelay put le présenter à l'Empereur en avril 1859. La proposition de réorganisation concernait aussi la bibliothèque et les musées de la ville, que l'on voulait également transférer au sein du palais. La Ville et le Conseil Général délibérèrent en ce sens et un projet de réaffectation et de restauration fut commandé à Viollet-le-Duc par le service des Monuments historiques<sup>27</sup>.

26. Avignon, Archives départementales de Vaucluse (AdV), 4 T 23, lettre du maire au Préfet, 1<sup>er</sup> juin 1858.

27. AdV, 4 T 23, extrait des Registres de Délibérations du Conseil municipal de la Ville d'Avignon, 27 juin 1859. *Ivi*, extrait des Délibérations du Conseil Général du Département, 25 août 1859.

*Le projet de réaffectation et de restauration : la théorie de l'historien de l'art au crible de la pratique du restaurateur*

Au-delà de la restauration, qui à ses yeux ne constituait pas une fin en soi<sup>28</sup>, Viollet-le-Duc prônait de manière novatrice la réutilisation des édifices, à condition de leur adapter un programme qui n'entraînât pas de changements trop radicaux dans l'usage. «Le meilleur moyen pour conserver un édifice, c'est de lui trouver une destination» et de «se mettre à la place de l'architecte primitif et [...] supposer ce qu'il ferait si, revenant au monde, on lui posait les programmes qui nous sont posés à nous-mêmes»<sup>29</sup>. Le programme devait, selon lui, correspondre parfaitement à l'édifice afin que l'on ne doive faire aucun changement, ni au bâtiment, ni aux futurs aménagements. Il n'appartenait d'ailleurs pas à l'architecte d'établir celui-ci – ce dernier devait être défini par les commanditaires du projet – mais il lui revenait d'en concevoir le déploiement au sein d'un édifice donné.

Il s'agissait d'abord pour Viollet-le-Duc de comprendre la logique de la structure. Mais bien souvent, la distorsion entre la théorie et la pratique s'avéra considérable. Le projet qu'il développa pour Avignon porte la marque de ce hiatus entre théorie et pratique architecturale.

Ce projet date d'août 1860; il nous est connu par une série de dessins conservés à la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, composée de quatre plans des divers niveaux du Palais et de quatre élévations et coupes, à l'encre de chine et lavis<sup>30</sup>. Les élévations des façades occidentale et orientale montrent un état restitué de l'édifice, sans qu'aucune légende ne permette de différencier ce qui relève de l'état des lieux et ce qui ressort de l'hypothèse. On retrouve là la méthode de Viollet-le-Duc s'attachant «à restituer des édifices dans leur intégrité [...] débarrassés de leurs adjonctions et restitués dans la pureté de leur type»<sup>31</sup>. C'est un monument idéal qui est présenté dans cette série de documents et qui ressort plus d'une vision théorique préexistante que d'une analyse minutieuse de l'état des lieux. La confrontation de ces dessins avec des prises de vue similaires du «château» transformé en caserne le prouve pleinement (figg. 1-3). Les dessins consacrés au Palais des Papes illustrent comment Viollet-le-Duc cherchait à révéler le monument originel ou essentiel, notamment à travers cette première étape qu'était pour lui la restitution graphique. Selon Françoise Bercé, le «dessin était l'outil de cette «révélation»: par sa médiation, le «vrai monument» caché ou

28. LENIAUD 1994, p. 91.

29. *Ibidem*.

30. Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine (MAP), planothèque, inv. 1304 à 1311. Cette série est doublée par une autre composée de huit dessins, copies des originaux.

31. LENIAUD 1994, p. 81.

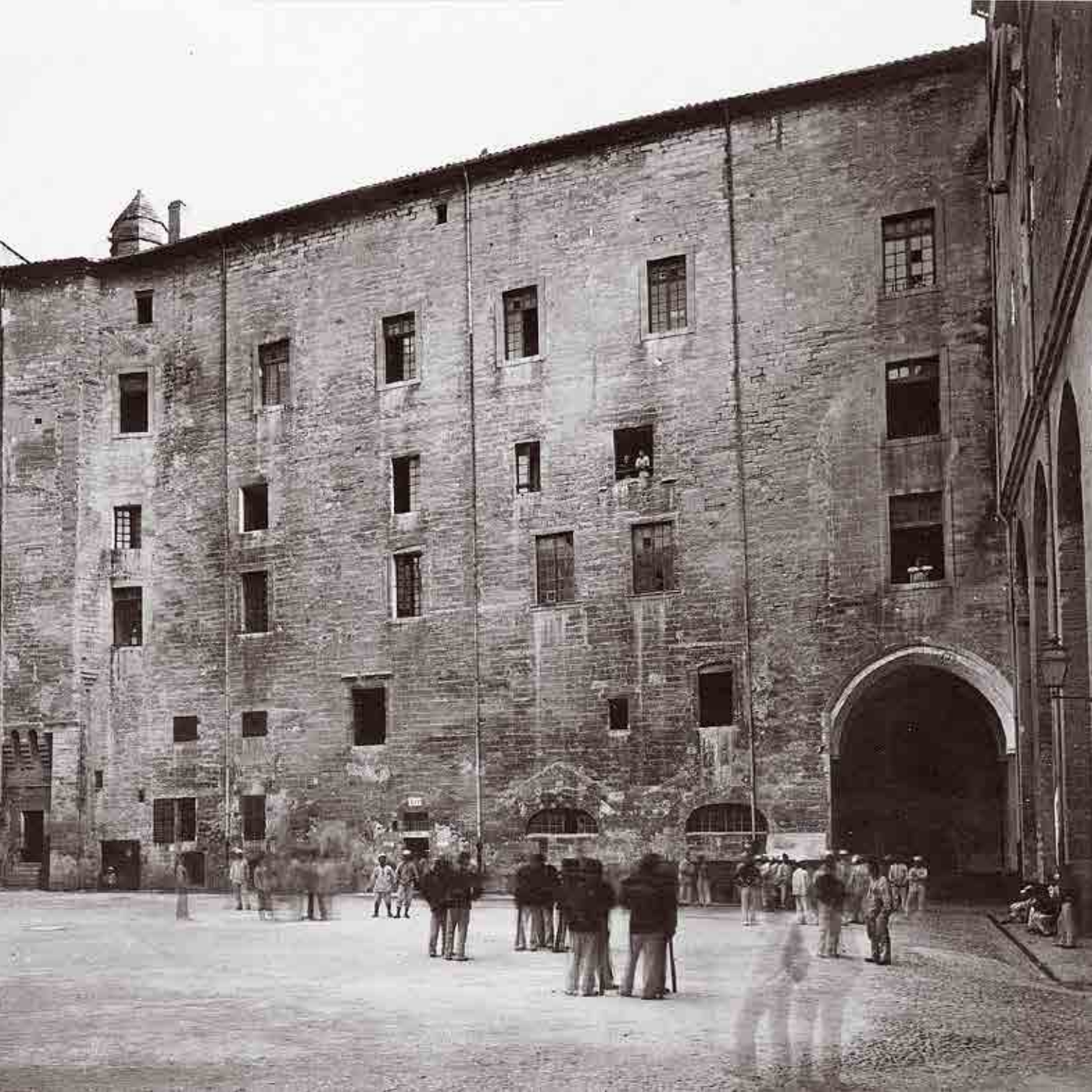


Figure 1 - Avignon, le Palais des Papes et Notre-Dame des Doms vers 1870 (Paris, Bibliothèque nationale de France, coll. Sirot, cliché Hauteceur-Martinet).



Figure 2. Avignon, le Palais des Papes et Notre-Dame des Doms vers 1880 (Paris, Bibliothèque nationale de France, coll. Sirot).

Sur la page suivant, figure 3. La façade sud de la cour d'honneur avant 1906 (état militaire) (Avignon, Archives municipales).





dissimulé par l'accumulation des déformations, ajouts ou surcharges apportés au cours des siècles, réapparaissait, le projet dessiné traduisait et préfigurait la restitution à venir. C'est là que se lisent le mieux les théories et les références des restaurations»<sup>32</sup>.

C'est bien la réutilisation, réaffectation comme on le disait à cette époque, qui était le moteur du projet d'Avignon et qui sous-tend cette série de dessins. Une fois la caserne évacuée, le monument devait retrouver une fonction très proche de sa vocation initiale. Lui dont les origines remontaient au palais épiscopal était destiné à accueillir la nouvelle cathédrale et le palais archiépiscopal. En outre, il devait abriter les musées et la bibliothèque de la ville. On ne s'étonnera guère de la seconde partie de ce projet d'affectation car à cette époque toutes les villes, petites ou moyennes, voulaient avoir leur musée, véritable emblème du XIX<sup>e</sup> siècle en France<sup>33</sup>. Ces musées que l'on construisait et aménageait partout avaient en majorité une visée encyclopédique et une vocation didactique. Très souvent, ils se trouvaient associés à une bibliothèque, comme pour établir un parallèle entre les mots et les choses, entre les «savoirs constitués» et «l'expérience sensible»<sup>34</sup>. Ce parallèle était manifeste dans le projet d'Avignon, fondé sur le postulat que les salles du musée Calvet étaient trop petites pour présenter dignement les collections et la bibliothèque léguées par Esprit Calvet et installées en 1811 dans l'hôtel de Villeneuve-Martignan, tandis que le monument disposait de grandes salles à remplir absolument, propres à accueillir le trop-plein des collections municipales d'une part et l'ensemble cathédrale-archevêché d'autre part. Autour d'Avignon, participant de ce même engouement, plusieurs projets de musées se concrétisèrent dans ces mêmes années. Songeons au musée des Beaux-Arts et d'Histoire naturelle de Marseille construit par Henri Espérandieu en 1862-1868, au musée-bibliothèque de Bagnols-sur-Cèze fondé par Léon Alègre et dont la première salle fut inaugurée le 14 septembre 1868, et encore au musée municipal de Carpentras bâti par Jean-Camille Formigé en 1888.

L'analyse des quatre plans et élévations suivants permet d'entrer dans le détail du projet d'affectation conçu pour le Palais des Papes.

Le rez-de-chaussée figuré ici ne concerne que les bâtiments situés au niveau de la Cour d'Honneur et les jardins orientaux<sup>35</sup> (fig. 4). En effet, le terrain sur lequel le palais a été bâti observe une forte déclivité du Nord au Sud. L'architecte a choisi de distinguer ce rez-de-chaussée

32. BERCÉ 2000, p. 47.

33. GEORGEL 1994, p. 15.

34. Selon l'expression de Roland Schaer, «Des encyclopédies superposées», *ibidem*, p. 45.

35. MAP, inv. 1304.

de l'entresol présenté dans le document suivant, qui lui se trouve au niveau du sol de la cour du cloître dit de Benoît XII. Il s'agit d'un état projeté, intitulé «appropriation à l'archevêché et à la cathédrale». On distingue clairement la transformation radicale des deux niveaux superposés de la Grande Audience et de la Grande Chapelle réunies en une seule cathédrale. Deux entrées sont désormais prévues: l'entrée principale dite des Champeaux, dont l'accès est modifié (escalier droit axé sur le portail encadré de deux rampes) et une seconde porte monumentale ouverte plus au Sud sur la façade principale constituant un accès direct à la salle de la Petite Audience. Cet accès n'avait jamais existé au préalable: il est fonctionnel et permet une circulation directe vers la nouvelle cathédrale. Un escalier de la largeur de la salle ouvre largement la Petite Audience sur les deux travées occidentales de la Grande (le mur mitoyen a été percé d'un large portail). Les trois travées centrales de la Grande Audience sont percées (seule la trace au sol des deux piliers est conservée), l'espace s'ouvrant sur le niveau supérieur. Dans la travée orientale, plus grande que les autres puisque c'est là où siégeaient les auditeurs du tribunal de la Rote au XIV<sup>e</sup> siècle, il semble que l'on rajoute un pilier et une travée. Cet espace est lié à la tour Saint-Laurent voisine côté sud où l'on installe une sacristie. Deux escaliers en vis axés sur les fenêtres occidentales de la Grande Audience desservent le niveau supérieur de la cathédrale.

La porte de la Peyroterie demeure fermée au sud par un mur très épais, tandis que ses dispositions intérieures sont modifiées par la création d'escaliers à volées droites. Signalons enfin la présence d'un escalier traversant d'Ouest en Est l'aile des appartements privés. Ces dispositions constituent autant d'aménagements du génie militaire conservés par l'architecte.

Le document suivant, «Restauration. Plan de l'entresol de l'archevêché et du rez-de-chaussée du musée projeté», concerne essentiellement les corps de bâtiment du palais de Benoît XII et traite «l'appropriation des anciens locaux du palais»<sup>36</sup> (fig. 5). On note que sur les quatre ailes composant cette partie du palais de Benoît XII, trois sont consacrées à l'établissement d'un musée (aile des Familiers à l'Ouest, du Conclave au Sud et du Consistoire à l'Est). Quant à la quatrième, elle n'est plus qu'un «bâtiment ruiné» que le projet de restauration ne prend pas en compte pour l'heure. Un accès direct à ce musée est aménagé sur la façade principale, sous forme d'un grand portail. Mais rien n'est précisé quant à la dévolution des diverses salles du musée sur ce plan.

Curieusement, il semble que l'on conserve certains des escaliers dus au génie militaire: à l'Est du bâtiment ruiné un grand escalier desservant la bibliothèque et au Sud du Consistoire un autre desservant les cuisines de service de l'Archevêché installées plus au Sud dans la salle de Jésus.

36. MAP, inv. 1305.

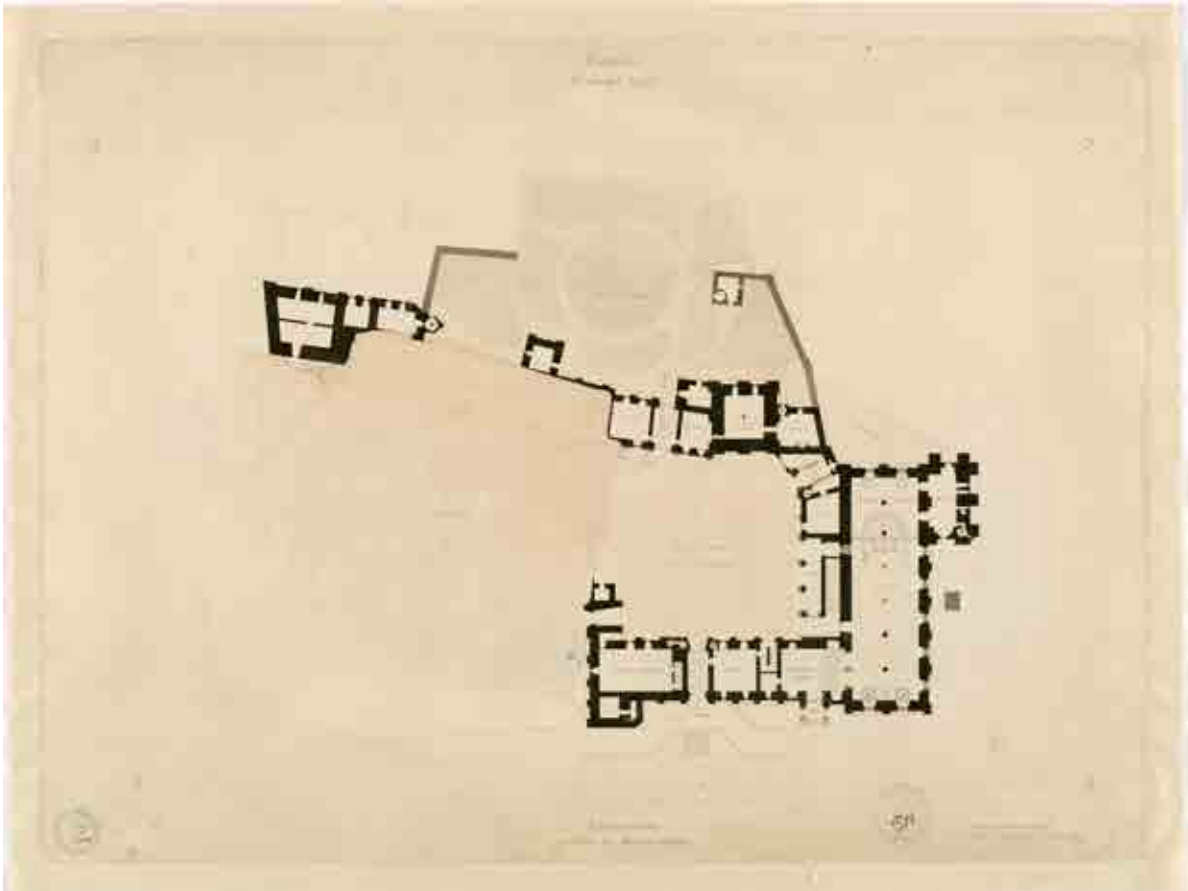


Figure 4. E.E. Viollet-le-Duc, *Appropriation à l'archevêché et à la cathédrale*, Août 1860, (Paris, MAP, inv. 1304).

Le plan du premier étage détaille lui-aussi le projet d' «appropriation des anciens locaux du palais»<sup>37</sup> (fig. 6). La bibliothèque occupe la grande salle de cet étage de l'aile des Familiars, tandis qu'à ce niveau tout le reste de la surface est consacré au logement de l'archevêque. Ainsi se succèdent la grande salle à manger et son office dans l'ancien appartement des hôtes, l'antichambre, la petite salle à manger et le petit salon dans la chambre de Parement, un cabinet dans le *Studium* (cabinet de travail) de Benoît XII. Le cabinet de travail de l'archevêque se retrouve dans la chambre du Pape, et la chambre à coucher dans le *Studium* de Clément VI dit chambre du Cerf. Même les espaces plus modestes en taille comme en qualité ont reçu une nouvelle affectation: des dépendances, audience et antichambre, des dégagements, et un cabinet de repos ont été prévus. Les espaces de réception ont été rassemblés dans l'aile des Grands Dignitaires avec, du Nord au Sud, un Grand Salon, un Salon de la Croix et un Appartement d'honneur. À cet étage, se trouve la Chapelle Haute avec deux tribunes de deux travées chacune à l'Est et à l'Ouest et deux galeries de circulation le long des murs gouttereaux. Une Chapelle des Catéchismes a été aménagée dans l'ancien Revestiaire des Cardinaux.

Les choix effectués par Viollet-le-Duc pour l'appropriation de ces locaux sont marqués par de multiples permanences d'usage : la localisation de l'appartement de l'archevêque dans les anciens appartements pontificaux manifeste ce souci. Après la caserne et la prison, il semblait que la réaffectation la plus convenable et appropriée devait revenir à la vocation première de l'édifice, à savoir une dimension religieuse. Par ailleurs, ce programme revêtait une dimension culturelle et éducative puisqu'il était prévu de créer une bibliothèque et un vaste musée.

Il est intéressant de constater que le projet d'appropriation des locaux paraît s'interrompre au deuxième étage<sup>38</sup> (fig. 7), soit qu'on ait convenu qu'il était trop difficile d'accès, soit parce que l'état de ces parties hautes du palais était trop médiocre pour que l'on puisse songer à leur donner rapidement une affectation. Aucune annotation n'apparaît sur ce plan muet. Un détail architectural figurant sur le plan de ce niveau est cependant digne d'être mentionné. Il s'agit d'un escalier à volée droite bâti dans l'épaisseur du mur sud de la tour des chapelles, dont l'accès se fait par l'ébrasement de la fenêtre la plus proche de l'entrée de la chapelle Saint-Martial, dans le Grand Tinel. Ce dispositif n'est plus visible actuellement et la littérature spécialisée n'en livre aucune mention. À noter encore la survivance d'un grand escalier du génie militaire dans l'arrière cuisine de Benoît XII, desservant les niveaux intermédiaires créés lors de l'édification de la caserne au XIX<sup>e</sup> siècle. On peut aujourd'hui encore lire les traces de cet aménagement sur les murs de cet espace.

37. MAP, inv. 1306.

38. MAP, inv. 1307.

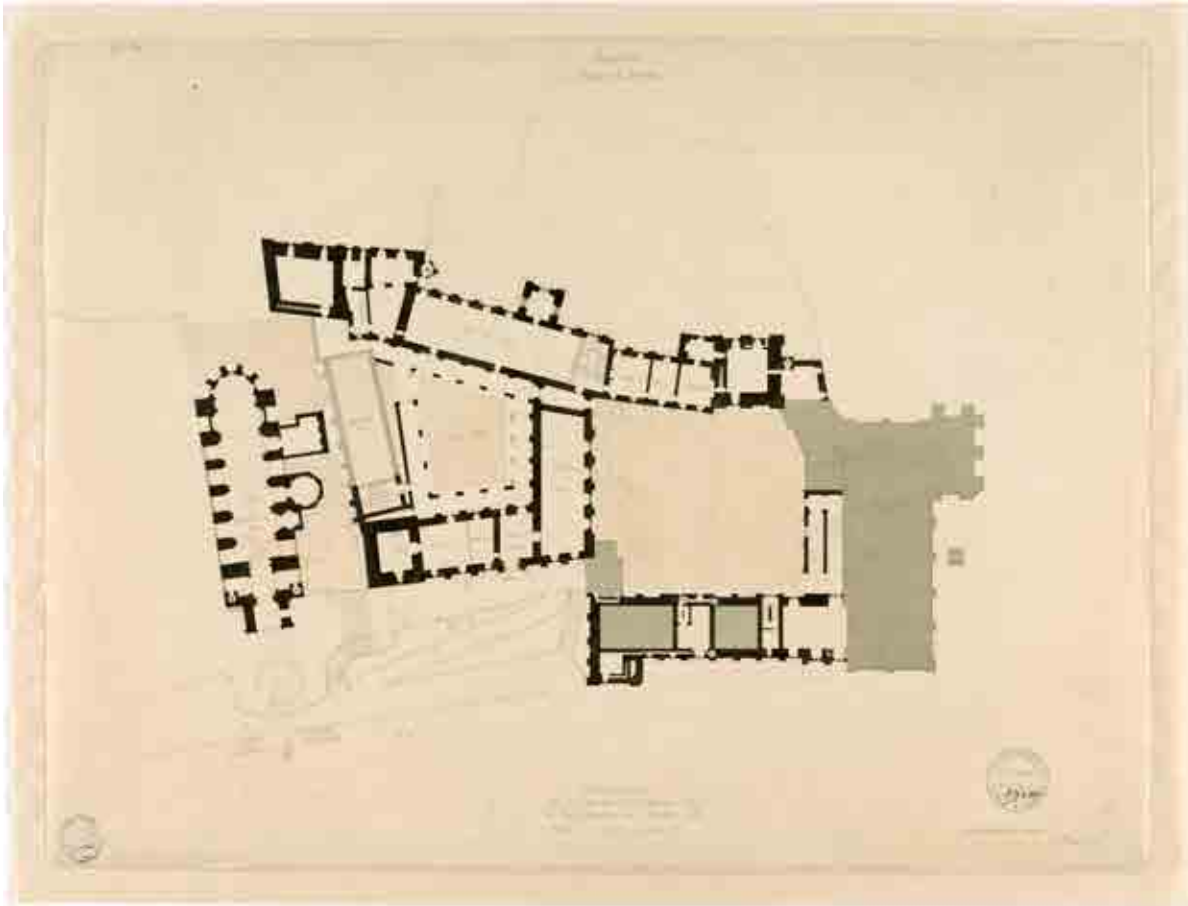


Figure 5. E.E. Viollet-le-Duc, *Restauration*, plan de l'entresol de l'archevêché et du rez-de-chaussée du musée projeté, Août 1860 (Paris, MAP, inv. 1305, en *Monument* 2002, p. 272, notice n. 164).

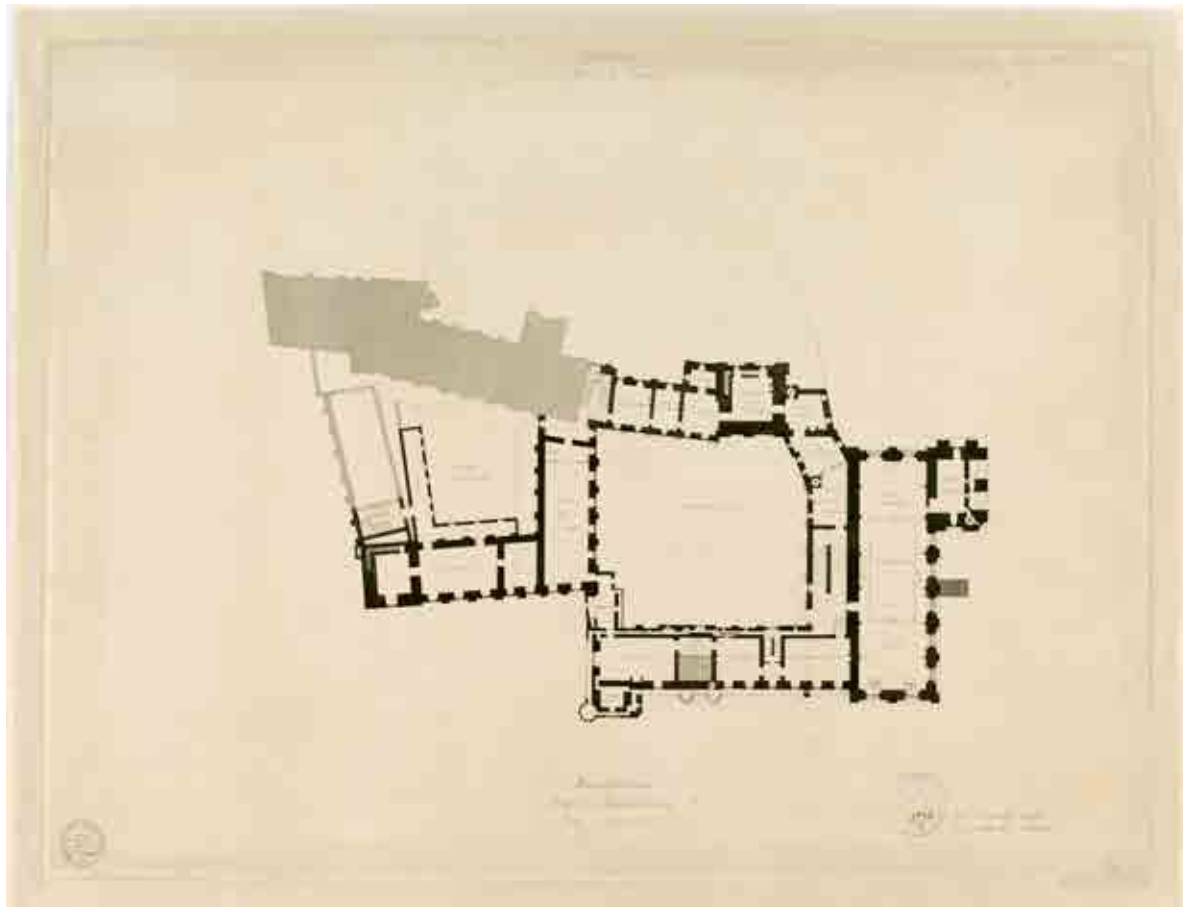


Figure 6. E.E. Viollet-le-Duc, *Appropriation des anciens locaux du palais*, Août 1860 (Paris, MAP, inv. 1306).

Voyons maintenant l'impact de ce projet sur les façades et les choix de restitution et restauration proposés par l'architecte, en commençant par l'élévation de la façade principale. «Restauration. Face sur la ligne AB du plan»<sup>39</sup> (fig. 8). Cet état projeté de la façade principale se caractérise d'une part par la reprise de toutes les parties sommitales avec notamment les reconstructions de crénelage, et d'autre part par la recréation de fenêtres, portes et portails, imposée par la nécessaire suppression des aménagements militaires (en l'occurrence des planchers intermédiaires), toujours présents à cette date.

Des crénelages viennent garnir toutes les tours, comme celles de Saint-Laurent et du Pape (le châtelet de cette dernière est lui-même rehaussé et garni de créneaux), parfois sur encorbellement comme pour la tour de la Campane (disposition reprise lors de la restauration par Henry Révoil entre 1898 et 1903) et même pour la tour Saint-Jean (parti jamais mis en œuvre). La tour de la Gâche est exhaussée (elle avait été arasée en 1664) et on recrée trois mâchicoulis sur arcs, identiques à ceux qui existent sur les tours du Pape et Saint-Laurent. On reconstruit encore un châtelet crénelé pour la tour de Trouillas (qui ne sera jamais repris), dont l'imposante masse se dessine à l'arrière-plan, surplombant le bâtiment arasé que constitue alors la chapelle ruinée de Benoît XII.

Les percements, quant à eux, sont considérablement transformés. Le nombre d'accès à l'édifice a augmenté: rien ne permet de supposer que Viollet-le-Duc ait entendu restituer des percements médiévaux disparus. Il crée, pour les besoins des nouvelles fonctions qu'il met en œuvre, des accès indépendants: une haute porte surmontée d'un larmier en tiers-point et flanquée de colonnettes pour le musée, centrée dans la façade de l'aile des Familiers, un portail monumental dans un porche en hors-d'œuvre couronné d'un crénelage timbré aux armes cardinalices. L'édicule est orné aux deux angles de statues colonnes engagées. Ce porche très *composite* ne s'inspire en rien de l'architecture du Palais lui-même. Viollet-le-Duc multiplie également les grandes fenêtres requises pour l'éclairage des salles du musée et des salons d'apparat. Il différencie celles qu'il propose d'établir sur la façade du Palais Vieux et de la tour de la Campane (des croisées élancées surmontées d'un larmier) de celles qu'il projette pour la façade du Palais Neuf (de grandes croisées surmontées d'un linteau monolithe orné de deux petits arcs trilobés). Quelques incongruités apparaissent qui ne s'expliquent guère, là encore, que par des raisons d'ordre fonctionnel. Ainsi, une large baie à deux meneaux est percée dans la tour d'angle, un jour est pratiqué au-dessus de la porte des Champeaux à l'emplacement où se lisent encore aujourd'hui les vestiges d'armoiries peintes.

Enfin, élément majeur de la reconstruction de la physionomie de cette façade, les deux tourelles surplombant la porte des Champeaux sont reconstruites, probablement d'après ces documents

39. MAP, inv. 1308.

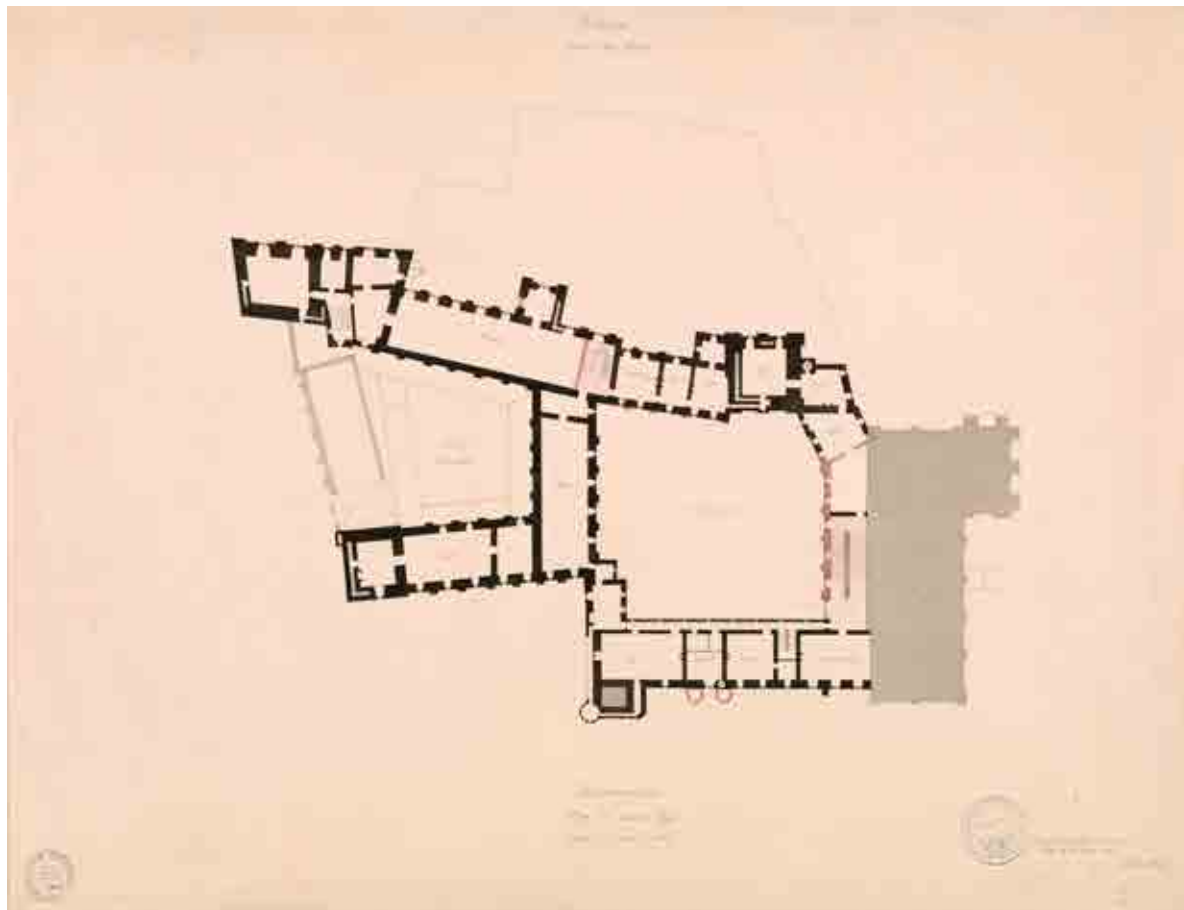


Figure 7. E.E. Viollet-le-Duc, *Restauration. Plan du deuxième étage*, Août 1860 (Paris, MAP, inv. 1307).





Figure 8. E.E. Viollet-le-Duc, *Restauration, face sur la ligne AB du plan*, Août 1860 (Paris, MAP, inv. 1308; en *Monument* 2002, p. 272, notice n. 165).

conservés à la bibliothèque municipale auxquels il est explicitement fait référence dans la publication du projet de Viollet-le-Duc. Cette disposition retiendra l'attention et sera finalement mise en œuvre par Henri Nodet en 1933.

Le même genre d'observations peut être fait pour l'élévation de la façade arrière. «Restauration Face sur la ligne CD du plan»<sup>40</sup> (fig. 9). Le projet de restauration de la façade orientale, surplombant l'emplacement des jardins pontificaux, obéit aux mêmes principes que celui de la façade occidentale: reconstruction des couronnements et des crénelages, percement d'innombrables fenêtres. Les différences de traitement entre Palais Vieux et Neuf, perceptibles sur le document précédent s'estompent. De grandes fenêtres à croisées sont distribuées en divers points, y compris sur la tour de Trouillas (alors que cette tour était moins largement ouverte initialement). Des fenêtres simples surmontées d'un larmier sont prévues pour la tour du Pape, alors que l'on connaît, à l'intérieur, les fenêtres à croisées et coussièges de la chambre du Pape. Sur la tour de la Garde-Robe, les remplages des verrières de la chapelle Saint-Michel ont disparu, tandis qu'une longue meurtrière vient éclairer le mur Est de la chambre du Cerf (pourtant pourvu d'une grande fenêtre). La tour de l'Étude a été exhaussée et nantie d'un crénelage, la tour Saint-Jean s'agrémente d'un crénelage sur encorbellement et les châtelets des tours du Pape et de Trouillas sont ici garnis de créneaux.

On le voit, la liste des erreurs de restitution est assez fournie et pourrait susciter d'après critiques à l'encontre de l'architecte. Il faut rappeler que l'état dans lequel se trouve l'édifice est un obstacle considérable à la compréhension de sa structure du XIV<sup>e</sup> siècle. L'aménagement de la prison et de la caserne, depuis six décennies, a défiguré le Palais: les niveaux ont été changés, les percements et les accès aussi. On ne connaît plus le nom et la fonction de beaucoup des salles ainsi transformées. Certes, Viollet-le-Duc n'a pas bénéficié, comme ses successeurs, de l'observation des vestiges archéologiques découverts dans les piédroits des percements lors des démontages des dispositifs militaires, à compter de 1907. Il s'agit là du premier projet, que l'architecte aurait été susceptible de modifier s'il lui avait été donné de l'exécuter. Néanmoins ces erreurs considérables ne lassent pas de surprendre.

Voyons maintenant l'organisation et le décor des espaces intérieurs. Coupe sur la cour. «Restauration. Coupe sur la ligne E.F. du plan»<sup>41</sup> (fig. 10). Cette coupe livre quantité de détails. On retrouve tout d'abord les tourelles de l'entrée de profil ainsi que le petit avant-corps marquant l'accès direct à la cathédrale projetée. Sous le porche des Champeaux, on crée une porte dans la deuxième travée pour accéder à la salle des Gardes sud. Au-dessus, une salle voûtée sur croisée d'ogives (la chambre

40. MAP, inv. 1309.

41. MAP, inv. 1310.



Figure 9. E.E. Viollet-le-Duc, *Restauration face sur la ligne CD du plan*, Août 1860 (Paris, MAP, inv. 1309; en *Monument* 2002, p. 273, notice n. 166).



Figure 10. E.E. Viollet-le-Duc, *Restauration*. *Coupe sur la ligne E.F. du plan*, Août 1860 (Paris, MAP, inv. 1310; en *Monument* 2002, p. 273, notice n. 167).

des Herses Champeaux) a fait l'objet d'un décor peint et dispose d'un mobilier de bois de goût néogothique. La façade sud de la Cour d'Honneur a été pourvue d'une série de mâchicoulis sur arcs de largeurs disparates (alors que tout indique qu'il n'y a jamais eu là de contreforts), à l'exclusion de la petite façade de la Peyrolierie. L'organisation de cette élévation se fait assez strictement en travées verticales percées de grandes verrières dont l'existence s'avérait absolument improbable, eu égard aux niveaux des sols médiévaux. La fenêtre de l'Indulgence (cadre de certaines apparitions publiques du pape au XIV<sup>e</sup> siècle), qui est murée à cette époque, est identique à celle du niveau supérieur. Trois grandes croisées éclairent l'Escalier d'honneur. Les arcades du montoir situées au rez-de-chaussée ont été fermées de portes, ce qui ne correspond pas à la fonction initiale de cet espace, ouvert sur la cour et qui permettait de monter à cheval. Le portail de la Grande Audience est à linteau droit et sans ébrasement mouluré, avec un tympan en tiers-point. Cette façade sud de la Cour d'Honneur est rétablie avec un systématisme outrancier: Viollet-le-Duc reprend l'organisation de la façade principale avec ses contreforts couronnés de mâchicoulis sur arcs pour la plaquer ici sur une élévation qui ne présente aucune trace d'un tel dispositif. Le rythme des contreforts induit l'organisation des percements sans tenir compte de l'organisation intérieure des espaces et des niveaux de sols, peut-être plus difficiles à percevoir du fait des aménagements de la caserne il est vrai.

Le passage de la Peyrolierie est traité de manière très symétrique. L'encorbellement du mâchicoulis conserve le contrefort mis en place par le génie militaire au XIX<sup>e</sup> siècle.

Une coupe montre l'intérieur de la tour du Pape désormais dévolue au logement de l'archevêque. Les voûtes du Trésor Bas sont rehaussées de peintures murales, une grande porte et une cheminée sont construites, tandis que le chapiteau du pilier central et les culots sont ornés de nouvelles sculptures. La chambre du Pape est, quant à elle, munie d'un lambris.

Avec le document suivant, nous pénétrons à l'intérieur du bâtiment. «Avignon. Palais des Papes. Appropriation de la grande salle du sud-est au service de la cathédrale»<sup>42</sup>, «Coupe transversale» et «Deux travées de la coupe longitudinale» (fig. 11). Ce document illustre le point le plus connu et le plus contesté du projet de Viollet-le-Duc pour le Palais des Papes. Ce point du projet se révèle très étonnant, eu égard aux connaissances historiques dont l'architecte fait preuve dans ses écrits sur ce monument. Il s'agit de la transformation radicale de la chapelle pontificale en cathédrale. Il faut cependant conserver à l'esprit qu'à cette date ces deux beaux vaisseaux sont transformés en quatre niveaux de dortoirs militaires qui en perturbent toute l'organisation. C'est pourquoi la proposition de réaffectation de ces espaces, aussi contestable soit-elle, apparaît comme un progrès,

42. MAP, inv. 1311.

sous l'angle de l'usage autant que sous celui de l'embellissement, pour une partie des décideurs de ce temps. Les voûtes de la Grande Audience sont vouées à être percées largement pour ne créer qu'un seul volume, au sein duquel le niveau de l'étage initial est marqué par une tribune, elle-même soutenue par de puissants corbeaux. Un chœur et une chaire étaient aménagés au sein de l'espace ainsi libéré par la suppression de la file de piliers portant la retombée des voûtes. Au fond, la travée orientale se trouvait conservée ce qui permettait de ne pas supprimer la fresque des *Prophètes* qui avait beaucoup retenu l'attention du service des Monuments historiques depuis des décennies. On peine à deviner ce qui légitimait dans l'esprit de l'architecte le percement de ces belles voûtes à croisées d'ogives, auxquelles il donnait par ailleurs tant d'importance dans ses analyses du système de construction gothique<sup>43</sup>. Cette suppression des quatre travées centrales ne peut être légitimée par une quelconque recherche de l'unité de style, déjà patente, ni par l'absence d'intérêt historique. En outre, l'importante hauteur sous voûte de la Grande Audience rendait cette entreprise délicate voire risquée. Ne craignait-on pas l'écroulement de l'ensemble des voûtes? Est-ce cela qui conduisit Viollet-le-Duc à créer des contreforts sur le mur septentrional? La réponse tient peut-être à la volonté de répondre strictement au programme à cette première étape du projet, que l'architecte aurait peut-être été amené à modifier s'il avait dû le réaliser.

On a souvent fait état de ce projet comme s'il s'agissait d'une aberration très particulière à Avignon. Cependant, bien des travaux de restauration du bâti se firent au détriment de la conservation des peintures. Ainsi du *Christ en majesté* de la chapelle Saint-Michel du porche de l'église abbatiale de Vézelay, encore en place en 1840, qui disparut lors de la restauration de Viollet-le-Duc, connu par le relevé qu'en fit Alexandre Denuelle. Ainsi des peintures de la voûte de l'église de Saint-Loup de Naud, découvertes en 1867 et détruites dix ans plus tard par les travaux de restauration, connues par le relevé de Charles-Joseph Lameire<sup>44</sup>.

Viollet-le-Duc prévoyait deux entrées sur la façade principale: l'entrée majeure de la porte des Champeaux est maintenue mais son accès est modifié, tandis qu'une seconde porte monumentale est ouverte plus au Sud, sur la façade principale, constituant un accès direct à la salle de la Petite Audience. Cet accès n'avait jamais existé au préalable, mais il serait fonctionnel et permettrait une circulation directe vers la nouvelle cathédrale. Ici, Viollet-le-Duc ne fait pas seulement œuvre d'architecte, mais aussi de décorateur, comme cela lui arrivera souvent au cours de sa carrière. Les

43. LENIAUD 1994, pp. 64-65.

44. Ces exemples sont cités par Jannie Mayer, MAYER 2004, p. 48.



Figure 11. E.E. Viollet-le-Duc, *Avignon. Palais des Papes. Appropriation de la grande salle du sud-est au service de la cathédrale*, Août 1860 (Paris, MAP, inv. 1311; en *Monument* 2002, p. 273, notice n° 168).

peintures murales et le mobilier figurés dans ce projet sont dans le goût néo-gothique: ils contribuent à créer un ensemble qui non seulement n'a jamais existé, mais en outre n'a même jamais été envisagé par les constructeurs. On est très loin de la théorie professée par Viollet-le-Duc et de ses propres injonctions à se garder de «restaurer en modifiant le caractère de cette église», comme il le disait à propos de celle de Saint-Front de Périgueux quelques vingt ans auparavant<sup>45</sup>.

C'est ce point qui attira, souvent *a posteriori*, de nombreux détracteurs au projet de Viollet-le-Duc, se félicitant que rien de tout ceci n'ait pu être mis en œuvre.

### *La postérité d'un projet abandonné*

Lors de son séjour à Avignon en septembre 1860, l'empereur Napoléon III visita la cathédrale et le palais, dont il s'engagea à faire entreprendre la restauration aux frais de l'État. Mais en dépit de cette conjoncture politique et institutionnelle (en ce qui concerne le service des Monuments historiques) très favorable, le projet échoua du fait de fortes oppositions locales. D'une part, les chanoines s'opposèrent au projet de translation de la cathédrale Notre-Dame des Doms. D'autre part, la commission des musées refusa le principe de transfert des collections abritées au sein du musée Calvet, protestant de n'avoir pas été consulté quant à l'opportunité de la démarche et contestant à Viollet-le-Duc la légitimité d'élaborer un tel projet alors qu'il ne connaissait pas suffisamment ces collections. En outre, la restauration du monument ne pouvait être entreprise avant que la caserne et la prison n'aient été évacuées et qu'on ne leur ait attribué de nouveaux locaux en ville. Les négociations avec le Ministère de la Guerre n'aboutirent pas, bloquant cette entreprise pour une quarantaine d'années.

Cependant, le projet commandé à Viollet-le-Duc, bien que non réalisé, marqua de son empreinte la restauration du Palais des Papes d'Avignon, entreprise seulement à compter de 1879<sup>46</sup>. La répartition des nouvelles fonctions et en particulier la question de la place accordée aux musées ainsi que nombre d'éléments de la restitution des façades servirent effectivement de matrice aux projets de ses successeurs, notamment Henri Nodet père et fils dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Le projet de translation de la cathédrale, quant à lui, élément moteur du programme de réaffectation soumis à Viollet-le-Duc par les autorités en 1858, fut définitivement abandonné.

45. FOUKART 1986, p. 642.

46. C'est l'architecte Henry Revoil qui entreprit la restauration sous l'égide du service des Monuments historiques, en 1879, dans la partie septentrionale du palais débarrassée des prisons et affectée aux archives départementales.



## Bibliographie

- BERCÉ 2000 - F. BERCÉ, *Des Monuments historiques au Patrimoine du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours ou «Les égarements du cœur et de l'esprit»*, Flammarion, Paris 2000.
- BERGDOLL 2010 - B. BERGDOLL, *Vaudoyer, Léon*, in *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, INHA (publié en ligne le 10 février 2010), <http://inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/audoyer-leon.html> (dernier accès 28 juillet 2016).
- FOUCART 1986 - B. FOUCART, *Viollet-le-Duc et la restauration*, in P. NORA, *Les Lieux de mémoire*, 2 tt., Gallimard, Paris 1986, t. 1, pp. 1615-1643.
- GASNAULT 1964 - P. GASNAULT, *Jean de Loubières ou Jean de Louvres?*, in «Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France», 1964, pp. 118-127.
- GEORGEL 1994 - C. GEORGEL, *Le musée et les musées, un projet pour le XIX<sup>e</sup> siècle*, in C. GEORGEL (éd.), *La Jeunesse des musées*, RMN, Paris 1994.
- GRODECKI 1991 - L. GRODECKI, *Le Moyen Âge retrouvé. De Saint Louis à Viollet-le-Duc*, Flammarion, Paris 1991.
- KERSCHER 2000 - G. KERSCHER, *Architektur als Repräsentation. Spätmittelalterliche Palasthaupstzischen Pracht und zeremoniellen Voraussetzungen: Avignon, Mallorca, Kirchenstaat*, Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen 2000.
- LENIAUD 1994 - J.-M. LENIAUD, *Viollet-le-Duc ou les délires du système*, Mengès, Paris 1994.
- LENIAUD 1996 - J.-M. Leniaud, *Saint-Denis de 1760 à nos jours*, coll. Archives, Gallimard-Julliard, Paris 1996.
- MAYER 2004 - J. MAYER, *Un conservatoire des peintures murales françaises: les relevés de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*, in L. PRESSOUYRE, R. DULAU, J. MAYER (éd.), *Le Dévoilement de la couleur. Relevés et copies de peintures murales du Moyen Age et de la Renaissance*, Catalogue d'exposition (Conciergerie, Paris, 15 décembre 2004 - 28 février 2005) Monum, Editions du patrimoine, CTHS, Paris 2004.
- Monument 2002 - *Monument de l'histoire: construire, reconstruire le Palais des Papes, XI<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècle*, Catalogue d'exposition (Avignon, Palais des Papes, 29 juin - 29 septembre 2002), Dominique Vingtain (ed), RMG, Avignon 2002.
- THOMINE-BERRADA 2009 - A. THOMINE-BERRADA, *Reynaud, Léonce*, in *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, INHA, <http://inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/reynaud-leonce.html>, publié en ligne le 12 mars 2009, (dernier accès 28 juillet 2016).
- VIOLLET-LE-DUC 1854-68 [1997] - E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, 10. vv., 1854-1868, Réédition à l'identique de l'édition Bance-Morel, Bibliothèque de l'Image, Aubin Imprimeur, Poitiers 1997.
- VIOLLET-LE-DUC 1858-75 - E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance*, 6 vv., B. Bance, Vve A. Morel, Paris 1858-1875.
- Viollet-le-Duc* 1980 - *Viollet-le-Duc*, Catalogue d'exposition (Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 19 février-5 mai 1980), RMN, Paris 1980.

# VIOLLET-LE-DUC E L'OTTOCENTO

Contributi a margine di una celebrazione (1814-2014)



a cura di Annunziata Maria Oteri

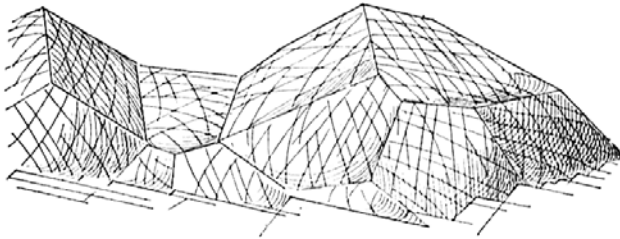
# ArchistoR EXTRA

## Viollet-le-Duc and the “restoration” of Mont Blanc

Francesca Schepis  
francesca.schepis@gmail.com

*The essay, a synthesis of the Ph.D. thesis of the author, examines the study of Viollet-le-Duc on Mont Blanc, starting from the analysis of his book Le massif du Mont Blanc. The translation of the book, the study of text and illustrations, on which the research is based, was the occasion to verify some key topics on the theoretical and design activity of the French architect: observation as a tool of knowledge and drawing as verification, communication and validation of an idea. In general, the study also investigates the interest of Viollet-le-Duc in natural phenomena, in particular the attraction for mountains, which is documented by many, little-known writings, drawings and surveys. It also opens up new, fruitful reflections on the usefulness of drawing, iconographic restitution, protection and restoration of landscape. Finally, the essay underlines the unity of method in Viollet-le-Duc's studies. He was convinced that the earth is a great building in which each part has a role. For this reason, he had the same approach both for the study of deformations of the earth's crust and the analyses of medieval constructive techniques.*

A



B



VIOLLET-LE-DUC AND THE NINETEENTH-CENTURY  
Contributions on the fringe of a celebration (1814-2014)

[www.archistor.unirc.it](http://www.archistor.unirc.it)

ArchistoR EXTRA 1 (2017)

ISSN 2384-8898

DOI: 10.14633/AHR044

ISSN 978-88-85479-00-5



# Viollet-le-Duc e il “restauro” del Monte Bianco

---

Francesca Schepis

## *Premessa*

Nel tratteggiare la figura del proprio antenato, Geneviève Viollet-le-Duc racconta, nell’epistolario familiare, la scoperta e la meraviglia del giovane Eugène Emmanuel di fronte ai grandi fenomeni naturali quando, diciassettenne, si trova sui Monti d’Alvernia o quando, a diciannove anni, sopraffatto dal fascino dei Pirenei scrive al padre:

«Oh! Che cosa ammirevole le montagne! Come le si ama, come ci si identifica con esse, come la loro vista vi diviene necessaria, come si è felici quando si ritorna da una corsa faticosa e lunga di rivedere la sera al calare del sole questi contorni che si conoscono già, e che sembrano, per così dire, avere un’anima e accordarsi con i vostri pensieri misteriosi»<sup>1</sup>.

Tuttavia, l’interesse di Viollet-le-Duc per la montagna non è solo emotivo. Al contrario, avrà dei precisi risvolti scientifici come dimostrano gli studi che egli dedicherà al Monte Bianco nel corso della sua lunga carriera.

Viollet-le-Duc è universalmente noto come architetto e, soprattutto, come critico, storico e teorico restauratore dell’architettura medievale in Francia in quanto tra i primi si occupa di

1. VIOLLET-LE-DUC 1988, p. 8.

rintracciare le origini di un possibile stile nazionale, di elaborarne i principi e di operare secondo le modalità della teoria consegnata come “restauro stilistico”<sup>2</sup>. Questa visione un po’ riduttiva della sua opera verrà progressivamente riscattata a partire dal 1979 quando, in occasione del centenario della morte, studi più approfonditi ne rivaluteranno ruolo e importanza nell’ambito della critica architettonica moderna<sup>3</sup> e contemporanea. Rimane tuttavia in ombra quella parte fondamentale della sua attività dedicata allo studio e alla rappresentazione dei fenomeni naturali, in particolare l’interesse per la montagna, documentato da numerosi scritti, disegni e rilievi a tutt’oggi scarsamente noti.

Dall’attrazione per i Monti d’Alvernia<sup>4</sup>, visitati per la prima volta nel 1831, alle prime escursioni sui Pirenei<sup>5</sup>, dalla scalata al monte Etna<sup>6</sup> del 1836, fino alla grande impresa del “rilievo” del Monte Bianco compiuta tra il 1868 e il 1879<sup>7</sup>, questo tema accompagnerà l’intera vita di Viollet-le-Duc. Se da un lato, in linea generale, il fascino per la montagna può essere letto alla luce del gusto tutto romantico per l’“ascesa”, nel caso di Viollet-le-Duc non si tratta solo di assecondare un’inclinazione culturale propria di quella stagione, ma diventa l’occasione per avviare uno studio scientifico, ma anche letterario, sulla geologia, il paesaggio, l’architettura, attestato da numerose lettere, saggi e da oltre 600 disegni<sup>8</sup>.

La traduzione e lo studio del volume *Le massif du Mont Blanc. Étude sur sa constitution géodésique et géologique, sur ses transformations et sur l’état ancien et moderne de ses glaciers*<sup>9</sup>,

2. CRIPPA 2002, in particolare la *Prefazione alla nuova edizione*, pp. 7-8. Per il dibattito critico intorno al tema del restauro stilistico si veda anche il *Saggio introduttivo* con particolare riferimento alle pp. 31-34 e relative note.

3. GERMAN 1979; CRIPPA 2002, con particolare riferimento alle pp. 8-10 e pp. 29-30.

4. Viollet-le-Duc scopre i monti d’Alvernia sul Massiccio Centrale della Francia durante il primo viaggio con lo zio Etienne Jean Delécluze; si veda CRIPPA 2002, p. 345; VIOLLET-LE-DUC 1988.

5. Il periodo del viaggio è compreso tra l’11 giugno e il 27 agosto del 1833. Per la campagna ai Pirenei si veda VIOLLET-LE-DUC 1980, in particolare p. 13. Il resoconto del viaggio è noto attraverso la corrispondenza con la famiglia e la produzione di 165 acquerelli. CRIPPA 2002, p. 351; per la raccolta di lettere *Voyage aux Pyrénées 1833* [1972].

6. Durante il viaggio in Italia del 1836-37 Viollet-le-Duc si ferma per diverso tempo in Sicilia affrontando, l’11 giugno del 1836, la sua prima vera scalata al vulcano. VIOLLET-LE-DUC 1980, pp. 15-16. Si veda inoltre *Le voyage d’Italie* 1980 in particolare le pp. 78-79 e 120-123.

7. Per le campagne sul Monte Bianco si veda la preziosa ricostruzione di Pierre A. Frey, scrupolosamente ordinata a partire dai disegni inediti del Fonds Viollet-le-Duc conservato da Geneviève Viollet-le-Duc, FREY 1988a.

8. VIOLLET-LE-DUC 1988, p. 8. Per la riproduzione delle immagini si può fare riferimento alle importanti selezioni di Jacques Gubler (GUBLER 1979 e GUBLER 1980) e ai cataloghi monografici curati da Frey (FREY 1988, FREY 1989).

9. VIOLLET-LE-DUC 1876. La traduzione del testo, del quale a tutt’oggi non esiste una versione in lingua italiana, è stata

cui si è guardato nell'unità di testo e illustrazioni, sono stati l'occasione per verificare alcuni di questi temi: l'osservazione come strumento di conoscenza e il disegno come verifica, comunicazione e formalizzazione di una "idea". Più in generale, lo studio ha inoltre aperto nuove e stimolanti riflessioni in rapporto alla rappresentazione, alla restituzione iconografica, alla tutela e al restauro del paesaggio.

Il testo, pubblicato nel 1876 va studiato insieme alla *Carte générale* in scala 1:40.000, che egli presenta nella *Introduction* al volume chiarendo in quali termini si accosta al tema: «di fatto, il nostro globo non è che un grande edificio del quale tutte le parti hanno una ragion d'essere; la sua superficie presenta delle forme governate da leggi perentorie e seguite da un ordine logico»<sup>10</sup>. È l'aspirazione a ricondurre tutto all'interno di un sistema razionale, sia che si tratti della costruzione dell'uomo sia che si tratti di opera della natura.

Del resto l'interesse di Viollet-le-Duc per la comprensione e la rappresentazione dei fenomeni naturali è dichiarato anche nella sua opera conclusiva, *Histoire d'un dessinateur*<sup>11</sup>, dove riprende con passione autobiografica le principali tappe dell'apprendimento del "disegno", nello specifico, relativamente al "rilievo" del territorio. Egli diventa l'allievo, il piccolo Jean, che impara a disegnare mentre il maestro, il signor Majorin, che impartisce le lezioni è lo zio Etienne Jean Delécluze. Guidato nell'osservazione della natura, nell'esatta restituzione grafica, il giovane allievo impara a conoscere le leggi razionali che regolano il mondo. A partire dalla centralità del disegno come strumento di conoscenza, l'architetto francese riprende tutti i passi della sua formazione, dalla iniziazione sotto la guida dello zio ai viaggi di studio nel sud della Francia, in Italia e sul Monte Bianco. In un'espressione universale, egli chiarisce che «il disegno, insegnato nel modo giusto, come fece Majorin col piccolo Jean, è il modo migliore per sviluppare l'intelligenza e formare il giudizio, perché disegnando si impara a vedere, e vedere è sapere»<sup>12</sup>.

curata da chi scrive nell'ambito degli studi per il Dottorato di ricerca in Progettazione Architettonica e Urbana, *Il progetto dell'esistente e la città meridionale*, dell'Università degli studi *Mediterranea* di Reggio Calabria, XXI ciclo, coordinato dalla professoressa Laura Thermes. La ricerca dal titolo *Il Massiccio del Monte Bianco di Viollet-le-Duc e l'Etna. Iconografia come progetto* è stata seguita con attenta cura e profondo interesse dal Professor Gianfranco Neri in qualità di tutor.

10. VIOLLET-LE-DUC 1876, p. XV (traduzione dell'autrice). Per le relazioni tra forma, costruzione e struttura nel pensiero di Viollet-le-Duc si può fare riferimento al recente saggio di Antoine Picon (PICON 2014).

11. VIOLLET-LE-DUC 1879 [1992]. Nel testo sono numerosi i riferimenti biografici relativi alla sua formazione come architetto letti alla luce delle esperienze di tutta la vita. In proposito si veda BERTAN 1992.

12. VIOLLET-LE-DUC 1879 [1992], p. 203.



Figura 1a. In alto, E.E. Viollet-le-Duc, Massiccio del Monte Bianco, 23 luglio 1870. Panorama del Massiccio del Monte Bianco, preso da Plan-Praz, sotto il Brévent (da FREY 1988, p. 22). Il formato e l'inquadratura suggeriscono l'accostamento con la fotografia dei fratelli Bisson. In basso, Fratelli Bisson, Massiccio del Monte Bianco visto dal Buet, con in primo piano le Aiguilles-Rouges, 1862 (da FREY 1988, p. 22).



Figura 1b. In alto, E.E. Violla-le-Duc, Massiccio del Monte Bianco, 23 luglio 1870. Panorama del Massiccio del Monte Bianco, preso da Plan-Praz, sotto il Brévent (da FREY 1988, p. 23). Il formato e l'inquadratura suggeriscono l'accostamento con la fotografia dei fratelli Bisson. In basso, Fratelli Bisson, Massiccio del Monte Bianco visto dal Buet, con in primo piano le Aiguilles-Rouges, 1862 (da FREY 1988, p. 23).

### *L'interesse della critica per Viollet-le-Duc paesaggista*

Nel 1880 Claude Sauvageot, occupandosi della prima retrospettiva dedicata allo studioso presso il Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny a Parigi, *Viollet-le-Duc et son oeuvre dessinée*, nelle note dedicate a un *Viollet-le-Duc paesaggista* mette in evidenza come il principale valore dei disegni che rappresentano la natura – tra cui quelli di montagna – sia «la rara qualità di essere veri, esatti in tutti i punti, e sempre impregnati di una sorta di poesia che ha anche il suo merito: la poesia della verità»<sup>13</sup>. Contro la rappresentazione di genere e il gusto dell'epoca, Viollet-le-Duc coglie i paesaggi nella loro realtà, nelle esatte condizioni di luce e orientamento.

«Con la sua grande abitudine delle forme e degli effetti, con tutti gli scrupoli di un disegnatore consumato e di un potente osservatore – continua Sauvageot – gli succederà raramente di lasciare delle parti vaghe o volontariamente trascurate, nei suoi disegni a matita o a penna come nei suoi acquerelli; non cercherà mai di provocare la rêverie con degli artifici più o meno abili; si limiterà a fare ciò che avrà visto. Malgrado ciò, o grazie a ciò forse, i disegni di Viollet-le-Duc ci seducono e ci rapiscono»<sup>14</sup>.

Bisognerà attendere il centenario del 1979, anno in cui la città di Losanna renderà omaggio all'illustre cittadino d'adozione con una ricca mostra, per vedere esposti sessantacinque disegni di montagna tra cui, per la prima volta, la *Carte* del Monte Bianco. Nel catalogo della mostra<sup>15</sup> – ripercorrendo l'evoluzione degli studi sul Monte Bianco in Francia nel XVIII e nel XIX secolo – Robin Middleton ricostruisce le vicende che portano l'architetto francese a “ritirarsi”<sup>16</sup> sulle Alpi a seguito di noti accadimenti personali di carattere politico-sociale<sup>17</sup>. Gli anni dedicati alla redazione della *Carte générale* e del testo *Le massif du Mont Blanc* lo impegnano in un'indagine a stretto contatto con la geologia, il cui risultato finale è in sostanza «offrire all'immaginazione del lettore lo spettacolo della montagna originaria, la visione dura e netta di una genesi. In realtà, Viollet non offriva altro che un enorme progetto di restauro»<sup>18</sup>.

Da quella prima mostra i disegni di montagna di Viollet-le-Duc, sintesi di temi legati alla rappresentazione e alla geologia, alla ri-costruzione e alla salvaguardia, diventano un'ulteriore chiave di lettura della poetica dello studioso.

13. SAUVAGEOT 1880, p. 149, il passo è riportato anche in *Le voyage d'Italie* 1980, p. 72.

14. *Ibidem*.

15. FREY 1988, p. 5.

16. Vedi MIDDLETON 1979 e GUBLER 1979, in particolare la nota 10, p. 2.

17. MIDDLETON 1979.

18. *Ivi*, p. 103. Sul termine si veda la voce *Restauro* in CRIPPA 2002, pp. 247-271.



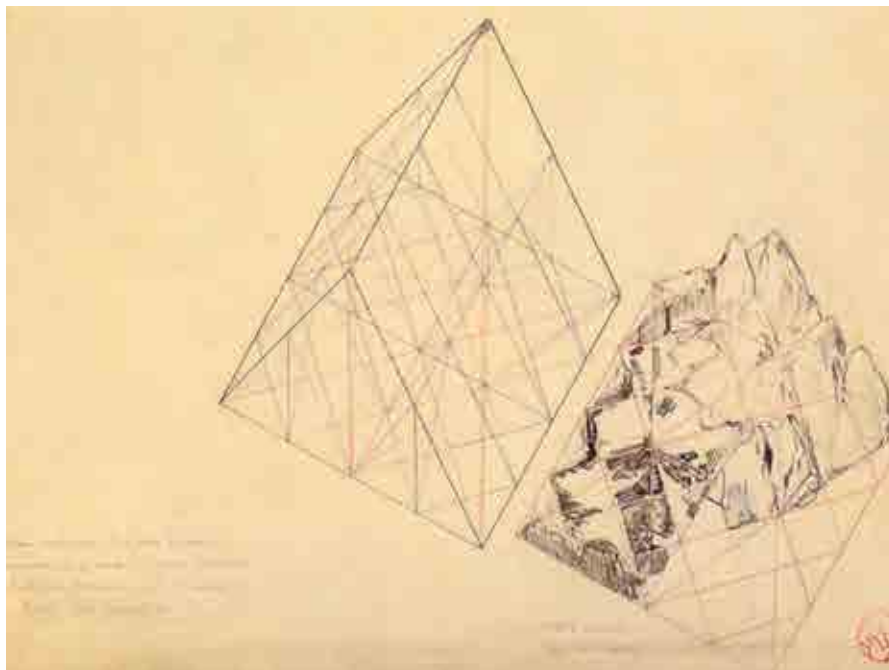


Figura 2. E.E. Viollet-le-Duc, Carta del Massiccio del Monte Bianco in scala 1:40.000, 1876 (da FREY 1988).

Per il centenario della scomparsa nel 1980, sulla scia della mostra di Losanna si organizza una seconda esposizione a Parigi. In questa occasione vengono presentati diciassette disegni con soggetti di montagna a cura di Geneviève Viollet-le-Duc, pronipote dell'architetto.

A seguito delle due rassegne l'interesse per gli studi "naturalistici" di Viollet-le-Duc da parte di geologi e geografi cresce enormemente e si estende ben presto anche a teorici e storici dell'architettura. Tra questi si distinguono i contributi di Pierre A. Frey<sup>19</sup> e della stessa Geneviève Viollet-le-Duc.

Pierre A. Frey – storico dell'arte presso l'École Polytechnique Fédérale de Lausanne – dal 1979 si occupa sistematicamente del lavoro di Viollet-le-Duc sulle Alpi, dalla raccolta e catalogazione dei disegni di montagna conservati presso il Fonds Viollet-le-Duc alla quasi totalità delle mostre e delle relative pubblicazioni<sup>20</sup>. La ricerca di Frey muove dall'assunto che «studiare l'attività di Viollet-le-Duc sul massiccio del Monte Bianco implicava il rendere conto di un episodio della presa di controllo di un territorio»<sup>21</sup>.

Partendo da un primo nucleo di disegni catalogati e datati in occasione dell'esposizione parigina del 1980, Pierre A. Frey, con l'aiuto di Jörg Winistörfer – dell'Institut de Géographie de l'Université de Lausanne – e Armand Brulhart-Danna – dell'École d'Architecture, Université de Genève –, li ordina in un elenco completo, via via implementato, costruito su dati cronologici certi, classificandoli per tipo e e corredandoli di relativa descrizione. L'elaborazione di tale elenco tiene conto di fattori-guida fondamentali quali la differenziazione di una campagna di rilievo rispetto all'altra in rapporto sia all'itinerario percorso sul massiccio – costantemente trascritto da Viollet-le-Duc sul suo diario – sia al soggetto dei disegni che si caratterizzano e specializzano in funzione dell'obiettivo perseguito: disegni parziali, panorami generali, formazioni geologiche, etc.

La sistematizzazione compiuta da Frey è importantissima perché ha aiutato finalmente a comprendere il "progetto" di Viollet-le-Duc per la conoscenza del Monte Bianco che egli aveva in buona parte scrupolosamente definito già nel 1868 e poi ulteriormente perfezionato nell'arco di un decennio.

A sostegno dell'indagine condotta, Frey ha come guida l'articolo di André Corboz *Le territoire comme palimpseste*<sup>22</sup> fondamentale per una possibile lettura trasversale – tra i diversi ambiti coinvolti – del lavoro di Viollet-le-Duc sul Monte Bianco: «l'insieme formato dal libro *Le massif du Mont-*

19. Dal 1979 al 1988, Pierre A. Frey traccia nelle sue pubblicazioni dedicate a Viollet una sorta di "tour du Mont Blanc" (FREY 1988, p. 5) che si chiude secondo il percorso Losanna-Grenoble-Aosta-Losanna.

20. FREY 1988; FREY 1989; FREY, GRENIER 1993.

21. FREY 1988, p. 6.

22. *Ivi*, p. 7, nota 6, in cui si segnala il saggio di Corboz (CORBOZ 1983).

*Blanc* e la carta all'1:40.000 – annota Frey – compete contemporaneamente alla paleogeografia e alla geologia, alla letteratura, alla teoria dell'architettura e all'arte del disegno»<sup>23</sup>.

La puntuale ricognizione dello storico svizzero sull'opera alpina di Viollet-le-Duc è restituita nella prima e più corposa pubblicazione del 1988 (inventario e catalogo dei disegni, contributi di autori specialistici, presentazione di testi e documenti originali), in cui l'autore si pone come obiettivo di contribuire alla scoperta di Viollet-le-Duc<sup>24</sup>.

### *Il progetto "alpino" di Viollet-le-Duc*

La preparazione all'impresa dello studio del Monte Bianco costituisce per Viollet-le-Duc un momento fondamentale, come del resto si evince dal volume di Frey che, fra l'altro, dà conto del clima storico-culturale che accoglie l'uscita del volume sul massiccio alpino e la Carta.

Prima di intraprendere la difficile ricognizione, Viollet si dota degli strumenti conoscitivi ritenuti fondamentali: le precedenti carte del Massiccio – in particolare quella dell'*État Major* redatta nel 1865 dal capitano Mieulet – i testi di geologia che costituiscono parte della sua ricca biblioteca<sup>25</sup> a partire dall'illustre *Voyages des Alpes* di Horace Bénédicte de Saussure; il repertorio fotografico disponibile, costituito principalmente dagli scatti dei fratelli Louise-Auguste e Auguste-Rosalie Bisson del 1862; gli strumenti ottico-tecnici di riproduzione come il *téléiconographe*<sup>26</sup>.

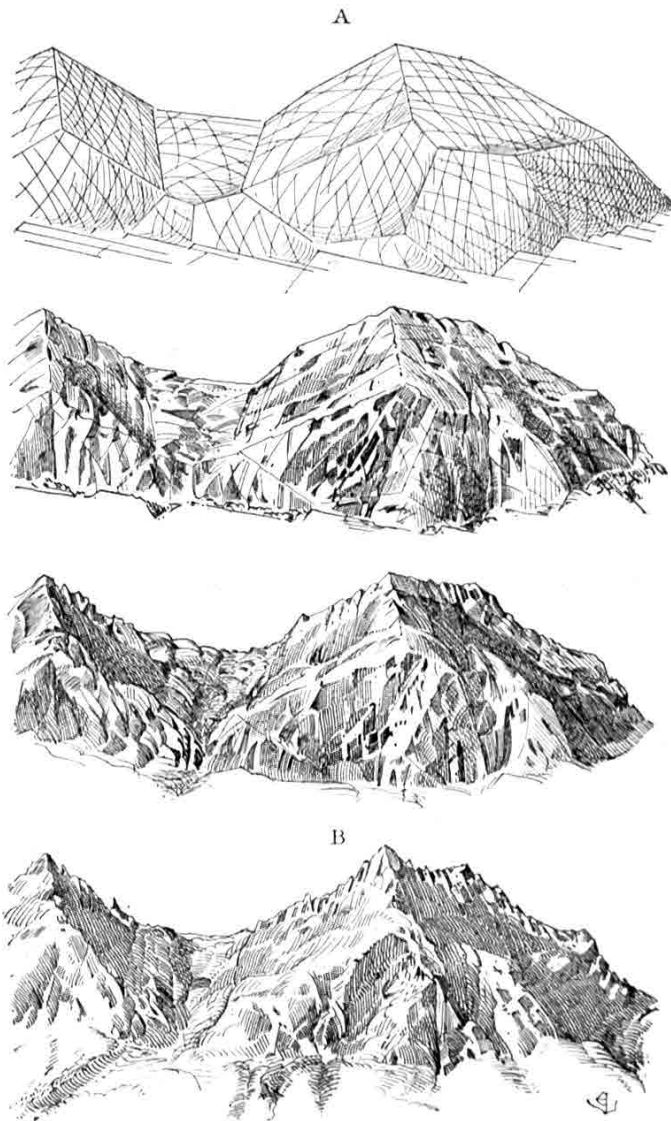
Quando nel 1868 intraprende la prima campagna, l'architetto francese si limita a una sorta di ricognizione che ha il valore di sopralluogo e i cui esiti sono sintetizzati in una serie di disegni panoramici. Le campagne dal 1869 al 1875 sono invece volte a stabilire "una" immagine del Monte Bianco attraverso l'indagine della struttura morfologica, delle modalità di formazione e trasformazione delle parti, delle elaborazioni di verifica e sintesi, per concludersi, infine, con la *Carte*

23. *Ivi*, p. 6.

24. *Ivi*, p. 7.

25. Si fa riferimento alla straordinaria collezione di libri posseduta da Viollet-le-Duc e descritta in *Catalogue des livres* 1880.

26. Lo strumento consiste «in una tavoletta sulla quale è fissato saldamente e parallelamente un cannocchiale. Il prisma della camera chiara essendo applicato all'oculare di questo cannocchiale, disegna sulla tavoletta gli oggetti lontani, ingranditi in misura della potenza del cannocchiale e del suo scostamento dalla tavoletta. Questa si muove per mezzo di cerchi graduati in senso orizzontale e in senso verticale, trascinando il cannocchiale nel suo movimento», VIOLLET-LE-DUC 1876, p. XI. Per la descrizione di questo strumento e del suo uso nel rilievo architettonico, la nota *chambre claire*, si veda inoltre FREY 1988, pp. 120-123.



36 bis. — Modifications apportées à un sommet. (P. 76.)

Figura 3. E.E. Viollet-le-Duc, Modifiche del Monte Bianco su una vetta, 1876 (da VIOLLET-LE-DUC 1876, p. 76).

*générale* presentata in anteprima alla Société géographique<sup>27</sup> di Parigi nel 1874 e data alle stampe nel 1875 cui seguirà, un anno dopo, la pubblicazione del volume.

Per la stampa della *Carte*<sup>28</sup> e dell'*Étude* Viollet-le-Duc si affida all'incisore Erhard Schieble e all'editore Jules Baudry, che avevano stampato la nota cartografia del 1865 venduta in 60.000 copie. Dalla fitta corrispondenza del 1875 con l'editore Baudry emergono le difficoltà di riproduzione e successiva diffusione dell'opera – che Viollet avrebbe voluto di più ampia divulgazione possibile – dovute ai lunghi e costosi processi di stampa.

Nell'estate del 1875 egli viene chiamato a presentare la sua opera alpina nel corso di una riunione straordinaria della Société géologique de France, che, come si legge tra le note del *Bullettin de la Société*, vede tra i partecipanti illustri studiosi di geologia tra cui Alphonse Favre. La cronaca dell'epoca, riportata da Frey, riferisce che il 6 settembre Viollet ha modo di esporre la sua teoria sul Monte Bianco in due tempi, durante l'ascesa al *Brévent* e nella seduta serale, da cui risulta che «considerando queste montagne come delle rovine, M. Viollet-le-Duc spera, come architetto, di poterne ricostruire la forma primitiva»<sup>29</sup>. Nel *Bullettin* si legge ancora chiaramente che «c'è, secondo questo studioso, un legame intimo tra certe parti della geologia e l'architettura; il Monte Bianco è una rovina; si può ritrovarne la forma originaria muovendosi secondo delle idee analoghe a quelle che sono applicate al restauro di un monumento»<sup>30</sup>. Il dibattito che segue, che oggi definiremmo interdisciplinare, diventa alquanto interessante come si evince dalla relazione di Favre<sup>31</sup>, il quale aveva eseguito numerosi studi sul Monte Bianco, che fa esplicito riferimento al «restauro della montagna in rovina»<sup>32</sup>.

Ancora nel 1875 l'architetto francese si dedica, sulla scorta delle innumerevoli annotazioni e disegni, alla scrittura del testo che sarà pubblicato nel 1876. L'anno successivo, nel 1877, a Londra viene stampata per i tipi della Sampson Low e sotto la supervisione dell'autore la versione inglese del libro, *Mont Blanc. A treatise on its geodesical and geological constitution, its transformations and the ancient and recent state of its glaciers*. Bisogna notare che nell'estate del 1877 i traduttori inglesi

27. FREY 1988, p. 13.

28. BRULHART-DANNA 1988.

29. FREY 1988, p. 123. Il resoconto è tratto nel «Bulletin de la Société géologique de France», si veda *Compte-rendu de l'excursion 1875*.

30. *Ibidem*.

31. FREY 1988, pp. 123-125. Nello specifico a p. 125 è riportata la lettera di Alphonse Favre a Viollet-le-Duc del 14 settembre 1875 e conservata negli archivi del Fonds Viollet-le-Duc.

32. *Ivi*, p. 123.



Figura 4. E.E. Viollet-le-Duc, Ghiacciaio des Bois et la valle di Chamonix, Aiguille-du-Dru, Aiguille-Verte, agosto 1874 (da FREY 1988, p. 62).



Figura 5. E.E. Viollet-le-Duc, Ghiacciaio des Bois et la valle di Chamonix, Aiguille-du-Dru, Aiguille-Verte, agosto 1874. Notevole ricostruzione dello "stadio glaciale di Chamonix" (da FREY 1988, p. 63).

vengono accompagnati dallo stesso Viollet in una escursione sulla montagna per potere avere una esperienza diretta della tematica trattata, ritenendo egli che l'obiettivo principale non fosse tanto il progetto editoriale quanto la pratica utilità del testo-guida e della carta intesi quali strumenti d'uso a scopo didattico ma anche culturale e sociale.

Viollet-le-Duc negli anni successivi all'uscita del *Massif* torna più volte a occuparsi del tema per lui centrale del "restauro" del complesso montuoso attraverso le pagine della rivista «Le XIX<sup>e</sup> siècle», soprattutto in riferimento alle argomentazioni di carattere progettuale-operativo anticipate nel dodicesimo e ultimo capitolo del volume dal titolo *Influence des travaux de l'homme sur l'économie des cours d'eau*<sup>33</sup>.

Considerando la questione della massima urgenza e credendo nella trasmissibilità del sapere come impegno fondamentale, egli riteneva necessario che si aprisse un ampio dibattito tra i soggetti coinvolti, «un congresso dell'*aménagement terrestre*, a cominciare dalla regimazione dei corsi d'acqua»<sup>34</sup>.

Qualche anno dopo, deluse le aspettative di poter intervenire con delle opere di messa in sicurezza direttamente sul paesaggio alpino, egli indica la via per poter almeno avviare concrete azioni per un suo controllo, intuendo la possibilità che, nel caso dei grandi fenomeni naturali, il restauro si dovesse intendere come azione di conservazione<sup>35</sup> e salvaguardia. In questi termini il rilievo del Monte Bianco va inteso come progetto di lettura del territorio, di conoscenza del luogo.

Viollet-le-Duc come è noto, divide gli ultimi anni della sua vita di ricercatore tra alcuni importanti cantieri di restauro e quello "virtuale" del Monte Bianco. Mentre opera «toccando con la sua bacchetta magica le cime innevate, la loro ovatta lussureggiante, i picchi dilaniati e nudi, Viollet trasforma la montagna in una massa compatta arrotondata»<sup>36</sup> e – sostiene ancora Robin Middleton – «questa immagine originaria subirà l'erosione del tempo e della bellezza pittoresca. Dello stato iniziale del Monte Bianco, l'opera non offre che qualche piano inciso e qualche studio di dettaglio. Ma espone ai muri del suo studio molteplici "restituzioni" delicatamente colorate che diventeranno proprietà di Madame Suréda, sua confidente. E benché abbia potuto guardare queste opere come delle fantasie scientifiche, considerava che era urgente preservare le montagne»<sup>37</sup>.

33. VIOLLET-LE-DUC 1876, pp. 242-274.

34. VIOLLET-LE-DUC 1875 riportato in FREY 1988, pp. 125-127.

35. *Ivi*, p. 128.

36. MIDDLETON 1979.

37. *Ibidem*.



Le aspettative e le finalità concrete dello studio Viollet-le-Duc sul Monte Bianco sono state disattese e *Le massif du Mont-Blanc* è rimasto patrimonio quasi esclusivo di una ristretta élite intellettuale.

Si deve constatare che soprattutto in Italia, sul cui territorio rientra una parte cospicua del Monte Bianco, il lavoro di Viollet-le-Duc è solo marginalmente conosciuto. La notizia della mostra del 1988 arriva in Italia grazie all'articolo di Pierre-Alain Croset su «Casabella», allora sotto la direzione di Vittorio Gregotti. In quell'occasione, egli presenta la mostra di Losanna del 1979 sottolineando il carattere multidisciplinare del catalogo. A ragione, Croset riconosce il valore di questa iniziativa che «ha come primo merito di documentare la straordinaria varietà delle questioni teoriche e scientifiche affrontate da Viollet-le-Duc nelle sue osservazioni alpine»<sup>38</sup>. Riferendosi in particolare ai saggi di Robin Middleton e Henri Masson<sup>39</sup>, che nel catalogo del 1979 avevano evidenziato i nessi tra architettura e geologia nel pensiero di Viollet-le-Duc, Croset sottolinea una sorta di unità di metodo dell'architetto francese, applicabile tanto allo studio delle deformazioni della crosta terrestre, quanto all'arte del costruire<sup>40</sup>. Andando oltre gli esiti più tangibili di tali studi, Croset specifica inoltre che «al di là della sua volontà smisurata di “ricostruire” le montagne, Viollet intendeva [...] invitare i contemporanei a riflettere sul fenomeno dell'erosione e della rovina del paesaggio: riconoscendo l'impossibilità oggettiva di una reale “ricostruzione”, pensava tuttavia che fosse possibile frenare il processo di rovina del paesaggio facendo appello ad una nuova scienza dell'*aménagement terrestre*»<sup>41</sup>.

38. CROSET 1988, p. 36.

39. MASSON 1988.

40. CROSET 1988, p. 36.

41. *Ibidem*.

## Bibliografia

- AUZAS 1965 - P.M. AUZAS, *Eugène Viollet-le-Duc. 1814-1879*, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, Paris 1965.
- BERTAN 1992 - F. BERTAN, *Introduzione. Autobiografia di un disegnatore*, in VIOLLET-LE-DUC 1879 [1992], pp. VII-XVI.
- BRULHART-DANNA 1988 - A. BRULHART-DANNA, *La Carte du Massif du Mont-Blanc de Viollet-le-Duc, 1876*, in FREY 1988, pp. 39-60.
- Catalogue des livres 1880 - Catalogue des livres composant la bibliothèque du feu m. E. Viollet-le-Duc, architecte, dont la vente aura lieu de mardi 18 au lundi 31 mai 1880...par le ministère de m. Charles Pillet...et de m. Barizel...*, A. Labitte, Paris 1880.
- Compte-rendu de l'excursion 1875 - Compte-rendu de l'excursion du 6 septembre ou Brévent, par M. Alph. Favre*, in «Bulletin de la Société géologique de France», 1875, 3° s., t. III, pp. 793-794.
- CORBOZ 1983 - A. CORBOZ, *Le territoire comme palimpseste*, in «Diogenè», 1983, 121, pp. 14-35.
- CRIPPA 2002 - M.A. CRIPPA (a cura di), *E.E. Viollet-le-Duc. L'architettura ragionata*, Jaca Book, Milano 2002<sup>2</sup>.
- CROSET 1988 - P.A. CROSET, *In esposizione a Losanna. Viollet-le-Duc e il restauro del Monte Bianco*, in «Casabella», 1988, 549, p. 36.
- FREY 1988 - P.A. FREY (a cura di), *E. Viollet-le-Duc et le massif du Mont-Blanc. 1868-1879*, Payot, Lausanne 1988.
- FREY 1988a - P.A. FREY, *E. Viollet-le-Duc, itinéraire d'un dessinateur*, in FREY 1988, pp. 11-38.
- FREY 1989 - P.A. FREY, *Eugène Viollet-le-Duc. L'«invenzione» del Monte Bianco*, Catalogo della mostra (Centro Saint-Benin, Aosta, ottobre 1989-gennaio 1990), Pheljna edizioni d'Arte e Suggestione, Aosta 1989.
- FREY, GRENIER 1993 - P. A. FREY, L. GRENIER (a cura di), *Viollet-le-Duc et la montagne*, Catalogue de l'exposition (Hôtel de Sully, 9 avril - 11 juillet 1993), Glénat, Grenoble 1993.
- GERMAN 1979 - G. GERMAN, *Viollet-le-Duc, théoricien et professeur*, in GUBLER 1979, pp. 9-18.
- GUBLER 1979 - J. GUBLER (a cura di), *Viollet-le-Duc. Centenaire de la mort à Lausanne*, Catalogue de l'exposition (Musée historique de l'Ancien-Evêché, 22 juin-30 septembre 1979), Lausanne 1979.
- GUBLER 1980 - J. GUBLER (a cura di), *Viollet-le-Duc*, Catalogue de l'exposition (Galerie Nationale du Grand-Palais, 19 février-5 mai 1980), Réunion des musées nationaux, Paris 1980.
- Lettres d'Italie 1971 - Lettres d'Italie, 1836-1837* annotées par Geneviève Viollet-Le-Duc, Léonce Laget Libraire-Editeur, Paris 1971.
- Le voyage d'Italie 1980 - Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-Le-Duc 1836-1837*, Catalogue de l'exposition (Paris, Janvier-Mars 1980; Florence Avril-Juin 1980), Centro Di, Florence 1980.
- MASSON 1988 - H. MASSON, *Aspects géologiques de l'oeuvre d'E. Viollet-le-Duc*, in FREY 1988, pp. 88-90.
- MIDDLETON 1979 - R. MIDDLETON, *Viollet-le-Duc et les Alpes: la dispute du Mont-Blanc*, in GUBLER 1979, pp. 101-110.
- PICON 2014 - A. PICON, *Un rationalisme hanté. Notés sur la pensée structurelle de Viollet-le-Duc*, in L. De Finance, J.-M. Leniaud (a cura di), *Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte*, Catalogue de l'exposition (Paris, 20 novembre - 3 mars 2015), Édition Norma, Paris 2014, pp. 100-107.
- SAUVAGEOT 1880 - C. SAUVAGEOT, *Viollet-le-Duc et son oeuvre dessinée*, V.<sup>ve</sup> A. Morel et C.<sup>ie</sup>, Paris 1880.
- TAMBORRINO 1996 - R. TAMBORRINO, *Introduzione*, in EAD (a cura di), *Eugène Viollet-le-Duc. Gli architetti e la storia. Scritti sull'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, pp. XI-LXIII.
- VIOLLET-LE-DUC 1875 - E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Restaurer la montagne, c'est aménager le territoire*, in «Le XIX<sup>e</sup> siècle», 16 août 1875, s.p.

VIOLLET-LE-DUC 1876 - E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Le massif du Mont Blanc. Étude sur sa constitution géodésique et géologique, sur ses transformations et sur l'état ancien et moderne de ses glaciers. Avec 112 figures dans le text*, J. Baudry, Parigi 1876.

VIOLLET-LE-DUC 1877 - E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Les glaciers du Mont Blanc*, in «Le XIX<sup>e</sup> siècle», 19 septembre 1877, s.p.

VIOLLET-LE-DUC 1879 [1992] - E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend à dessiner*, Hetzel, Paris 1879, 1<sup>a</sup> ed. it. F. BERTAN (a cura di), *Storia di un Disegnatore. Come si impara a disegnare*, Edizioni del Cavallino, Venezia 1992.

VIOLLET-LE-DUC 1980 - G. VIOLLET-LE-DUC, *Viollet-le-Duc, apprenti sans maître*, in *Le voyage d'Italie* 1980, pp. 11-20.

VIOLLET-LE-DUC 1988 - G. VIOLLET-LE-DUC, *Introduction*, in FREY 1988, pp. 8-10.

*Voyage aux Pyrénées 1833* [1972] - *Voyage aux Pyrénées, 1833, Lettres à son père et journal de route. Eugène Viollet-le Duc. Dessins, lavis et aquarelles de l'auteur*, Les amis du Musée pyrénéen, Lourdes 1972.

# VIOLLET-LE-DUC E L'OTTOCENTO

Contributi a margine di una celebrazione (1814-2014)



a cura di Annunziata Maria Oteri

# ArchistoR EXTRA



## Viollet-le-Duc and polychrome decoration in neo-Gothic architecture. The chapels of *Notre-Dame de Paris*

Angela Quattrocchi  
angela.quattrocchi@unirc.it

*The essay analyses the interest of Viollet-le-Duc in the relationship between decorative painting and architecture in French medieval buildings. This interest is documented by many of Viollet-le-Duc's studies in which he tries to find the basic rules used by medieval painters to find the harmony of decorative painting. His purpose was to apply these rules in the restoration of medieval historic buildings. From the analyses of these studies, a new, modern interpretation of medieval conception and classification of colour emerges. In this sense, the studies of Prosper Mérimée, often quoted by Viollet-le-Duc both in the Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle and in the Entretiens sur l'architecture, are also revealing. To demonstrate this thesis, analyses of the restoration of Notre-Dame in Paris is useful. The project of the new paintings realized by Viollet-le-Duc in the chapels, today partially preserved, clearly shows the result of a new interpretation of medieval techniques and methods for buildings decoration.*

VIOLLET-LE-DUC AND THE NINETEENTH-CENTURY  
Contributions on the fringe of a celebration (1814-2014)

[www.archistor.unirc.it](http://www.archistor.unirc.it)

ArchistoR EXTRA 1 (2017)

ISSN 2384-8898

DOI: 10.14633/AHR045

ISSN 978-88-85479-00-5



# Viollet-le-Duc e la decorazione policroma nell'architettura neogotica.

## Le cappelle di *Notre-Dame de Paris*

Angela Quattrocchi

### *Richiami al progetto di restauro delle vetrate di Notre-Dame de Paris*

Nella *Description de Notre-Dame de Paris*<sup>1</sup> del 1856 gli autori – il Barone Ferdinand de Guilhermy e Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc – sostengono che, tra le numerose perdite che l'edificio aveva subito nel corso dei secoli, la più incresciosa era la soppressione sistematica di tutte le vetrate dipinte ai tre livelli delle cappelle, della tribuna e lungo il perimetro superiore della navata. Ciò aveva infatti provocato l'alterazione maggiore tra le condizioni ritenute essenziali per una corretta percezione dello spazio architettonico gotico. Le vetrate incolori, che avevano sostituito quelle originali, lasciavano che la luce naturale arrivasse con troppa libertà e abbondanza. Secondo Viollet-le-Duc, se l'architetto del XIII secolo non avesse potuto fare affidamento sulla presenza delle vetrate dipinte per colorare la luce e riscaldare i toni troppo uniformi della struttura muraria, avrebbe sicuramente adottato una diversa soluzione progettuale con combinazioni alternative per illuminare l'edificio di tinte brillanti e variate.

1. DE GUILHERMY, VIOLLET-LE-DUC 1856, pp. 119-124. Il Barone Roch-François-Ferdinand-Marie-Nolasque de Guilhermy era allora membro del Comité de la langue, de l'Histoire et des arts de la France et de la Commission des édifices religieux e Viollet-le-Duc ricopriva la carica di Architecte du Gouvernement.

Questo mutamento, ritenuto basilare del rapporto indissolubile tra illuminazione interna e spazio architettonico ideato, motivò negli anni 1855-1860 l'impresa di riprogettare il sistema di vetrate della fabbrica medievale ad eccezione dei tre rosoni più antichi<sup>2</sup>.

Non risulta in bibliografia uno studio sistematico delle vetrate eseguite sotto la direzione dell'architetto-restauratore; molte di queste sono state rimosse e, oggi, si può comprendere la concezione stessa dell'insieme solamente a livello inferiore nel deambulatorio, nelle cappelle radiali e nelle finestre del coro<sup>3</sup>. Per Viollet-le-Duc la soppressione delle vetrate aveva completamente snaturato l'aspetto della chiesa ed era necessario sostituire le vetrate bianche che il Capitolo della cattedrale aveva posto nel 1753, rimuovendo quelle originali del XIII secolo, per illuminare maggiormente la navata.

Lo stato di fatto precedente l'intervento era, per la maggior parte, opera dei maestri vetrai Pierre Le Vieil, primo storico della vetrata con il suo *Art de la peinture sur verre et de la vitrerie*<sup>4</sup>, e del fratello Jean che ebbero l'incarico di smontare le ultime vetrate medievali, rimpiazzandole con lastre composte di bianco di Francia, bordate di blu di Boemia a motivi decorativi floreali.

Viollet-le-Duc aveva accumulato esperienza nel settore della vetreria antica per la sua attività di cartonista, ma soprattutto per aver partecipato a numerosi restauri di completamento di vetrate medievali che la letteratura critica riterrà in seguito delle vere ricreazioni stilistiche, più che dei restauri di tipo archeologico. Sono noti i suoi contatti con il chimico Michel Eugène Chevreul a proposito del recupero delle formule chimiche dei vetri soffiati medievali e delle sperimentazioni sui metodi di pulitura delle vetrate antiche<sup>5</sup>. Tra i suoi molteplici interessi rientrarono anche le ricerche sulla riproduzione delle tecniche di realizzazione dei vetri colorati in pasta, il più possibile prossimi a quelli medievali della manifattura nazionale di Choisy-le-Roi e di pittura su vetro fissata a fuoco della manifattura di Sèvres, che contribuirono agli sviluppi della cosiddetta "vetrata archeologica"<sup>6</sup>

2. Il rosone posto ad ovest, restaurato nel 1731, conserva solo qualche pannello antico, il rosone a nord è pressoché intatto e quello a sud è stato rifatto nel XVIII secolo con pannelli di diversa provenienza. Si veda GRODECKI 1967, pp. 104-105.

3. BRISAC 1982, pp. 197-206, nota 51.

4. LE VIEIL 1781. Si vedano anche KUNCKEL 1679; DE L'ESCALOPIER 1843.

5. Michel Eugène Chevreul studiò nel 1862 un metodo di pulitura con l'acido fluoridrico, sistema che in seguito rivelò effetti dannosi sulla conservazione delle vetrate antiche. Il riferimento alla condanna del procedimento da parte del Comité archéologique du Ministère de l'Instruction publique sulle vetrate medievali è contenuto in CHEVREUL 1863, pp. 618-620.

6. Per "vetrata archeologica" intesa come metodo di restituzione dell'arte vetraria gotica si rimanda alle riflessioni di J. B. Lassus e A.N. Didron pubblicate nel periodico, fondato nel 1844, «Annales Archéologiques» di cui Didron fu direttore. Si veda LASSUS 1844; DIDRON 1844; DIDRON 1845. Come asseriva il chimico Reboulleau de Thoires, la pittura su vetro essendo

suggellata dal primo esempio di intervento del 1839 a Saint-Germain de l'Auxerrois<sup>7</sup>.

Nel 1846 e nel biennio seguente egli ebbe modo di svolgere incarichi in cantieri di restauro i cui risultati progettuali costituirono uno spartiacque fondamentale in questo settore disciplinare: il restauro della Sainte Chapelle<sup>8</sup> dal 1846 e l'intervento della vetrata per Saint-Denis con Henri Gèrente nel 1847-48, che gli consentirono di acquisire un bagaglio di conoscenze ed esperienze fondamentali da riversare poi sia nell'intervento a Notre-Dame de Paris che nella riflessione teorica.

Non avendo, nel caso parigino, un modello di riferimento le vetrate realizzate dal maestro vetraio Nicolas Coffetier si ispirarono alle grisaglie della cattedrale di Bourges e possono ritenersi opere analogicamente ricreate. Per la loro esecuzione Viollet-le-Duc si avalse dei suoi fedeli e costanti collaboratori, gli artisti Alfred Gèrente, fratello di Henri, per la maggior parte delle grisaglie, Antoine Lusson per molti quadri istoriati, Eugène Oudinot e Maréchal de Metz a cui affidò le vetrate figurate della navata.

La vicenda della realizzazione delle vetrate di Notre-Dame de Paris costituisce parte integrante del progetto di restauro della cattedrale<sup>9</sup> e ha un nesso stringente con la progettazione delle pitture

un'arte prevalentemente monumentale deve essere sempre in armonia con il monumento che decora e la grande difficoltà consiste nella giusta misura che bisogna mantenere tra natura e convenzione. La vetrata è quanto di più lontano dal genere pittorico quanto, invece, è in analogia con il bassorilievo poiché si modella su contorni.

7. «La vetrata della Passione della chiesa di Saint Germain de l'Auxerrois deve essere considerata come il primo serio tentativo fatto per arrivare alla riproduzione delle vetrate del XIII secolo», LASSUS 1844, p. 20.

8. La commissione del concorso per il restauro delle vetrate della Sainte Chapelle promosso dall'Amministrazione nel 1846 era presieduta da Michel Eugène Chevreul. Tutti i cartoni dei vetri restaurati furono disegnati da Adolphe Steinheil e eseguiti da Antoine Lusson. I lavori proseguirono fino al 1855.

9. Si riportano i paragrafi della circolare della *Commission Instructions pour la conservation, l'entretien et la restauration des édifices diocésains, et particulièrement des cathédrales* del 1848 (VIOLLET-LE-DUC, MÉRIMÉE 1849) redatto sulla base del rapporto di Viollet-le-Duc e Prosper Mérimée relative al trattamento delle vetrate [traduzione dell'autrice]:

«*Omissis.*

Vetrate, vetri colorati.

64. La manutenzione e la conservazione delle vetrate delle nostre chiese richiedono la massima attenzione. Quando le vetrate sono preziose nei confronti dell'arte e della storia, si dovrà, in particolare al piano terra, farle guarnire all'esterno di griglie fini, non sigillate nella struttura architettonica o nei montanti, ma mantenute dagli stessi infissi in ferro delle finestre.

65. Quando le vetrate saranno in cattive condizioni e si renderà necessario riparare la piombatura, l'architetto sorveglierà questa operazione con cura; si impedirà che ci siano movimenti operati nei pannelli durante l'installazione, o che qualsiasi frammento di vetro antico venga rimosso. Il piombo di assemblaggio che si sarà obbligati a sostituire dovrà avere uno spessore conforme a quello dei piombi primitivi; sarà ben sigillato, ma non su tutta la loro estensione, poiché ciò renderebbe le riparazioni successive difficili. Se frammenti di vetro sono mancanti, li sostituiremo temporaneamente con un satinato bianco o del vetro colorato fino a quando il ripristino potrà essere completato in maniera corretta.

66. Per impedire l'ossidazione del ferro, così dannoso per la conservazione delle vetrate, è essenziale fare dipingere questi ferri quando si forma ruggine sulla loro superficie.

murali delle cappelle, in quanto la luce naturale filtrata dall'iridescenza delle nuove trame creava una illuminazione interna pensata in relazione reciproca e diretta con la scelta delle cromie e dei toni delle composizioni dipinte in ciascuna cappella. L'obiettivo finale era la ricerca di un'armonia cromatica complessiva, funzionale alla ricreazione di uno spazio architettonico organico nella sua unità di stile.

### *La pittura decorativa delle cappelle di Notre-Dame de Paris*

Fino al 1270 le navate della cattedrale di Notre-Dame de Paris non erano ornate di cappelle (fig. 1). Questa disposizione più semplice e grandiosa fu abbandonata quando Jean de Paris, arcidiacono di Soissons, alla sua morte donò un lascito per elevare questi piccoli luoghi di culto che furono costruiti tra i contrafforti e ornati esteriormente. Le cappelle radiali eseguite intorno all'abside risalgono, invece, al XIV secolo (fig. 2).

L'interno della cattedrale di Parigi, per quanto concerne il decoro delle pitture murali, si presenta oggi con un aspetto diverso da quello prefigurato e realizzato con il progetto di Viollet-le-Duc e Jean-Baptiste-Antoine Lassus. Delle trentasette cappelle di progetto, dedicate al culto, quelle radiali<sup>10</sup> che si affacciano sul deambulatorio dell'abside della cattedrale sono le sole che mantengono le pitture<sup>11</sup> *in situ* mentre, per le altre, il Service des Monuments Historiques ha autorizzato senza clamore che fossero rimosse, forse per accogliere le Mays<sup>12</sup>, anziché provvedere

67. Quando i pannelli saranno in riparazione, bisognerà avere cura di non farne pulire o grattare i vetri; bisognerà limitarsi a passarli in acqua pura e asciugarli, senza l'utilizzo di spazzole o tela.

68. Mai un pannello dovrà essere smontato senza che l'architetto abbia già fatto o fatto fare un calco perfettamente conforme al pannello antico, con l'indicazione delle piombature, del modellato, dei colori e delle fratture. L'architetto sentirà la necessità di questa misura, destinata a mettere la sua responsabilità al sicuro; si comprenderà anche, che per lo stesso motivo, non potrà fare uscire delle vetrate o frammenti di vetrate da dove si trovano senza speciale permesso dell'autorità; che le riparazioni e piombature devono sempre essere effettuate nello stesso edificio, o in una delle sue dipendenze, e sotto la sua speciale sorveglianza o quella del suo assistente.

*Omissis».*

10. In senso orario: Chapelle Saint Louis, Chapelle Saint-Marcel, Chapelle Notre-Dame-des-Sept-Douleurs, Chapelle Saint Georges, Chapelle Saint Guillaume.

11. RIBADENEIRA 2011. Si ringraziano la responsabile dei servizi documentari dell'École du Louvre, Sophie Daix, e l'autrice per averne consentito la consultazione.

12. La corporazione degli orafi, ogni primo maggio, in onore della Madonna offriva un pegno di devozione che, dal 1603 fino allo scioglimento della confraternita nel 1708, era rappresentato da un grande quadro dipinto con scene degli Atti degli Apostoli. Dei settantasei esemplari di Mays donati oggi ne restano solo tredici.



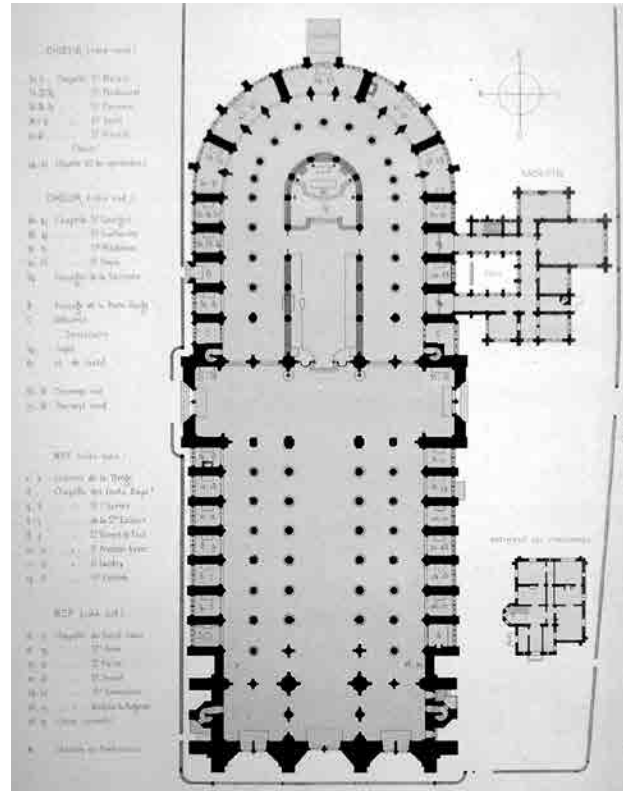
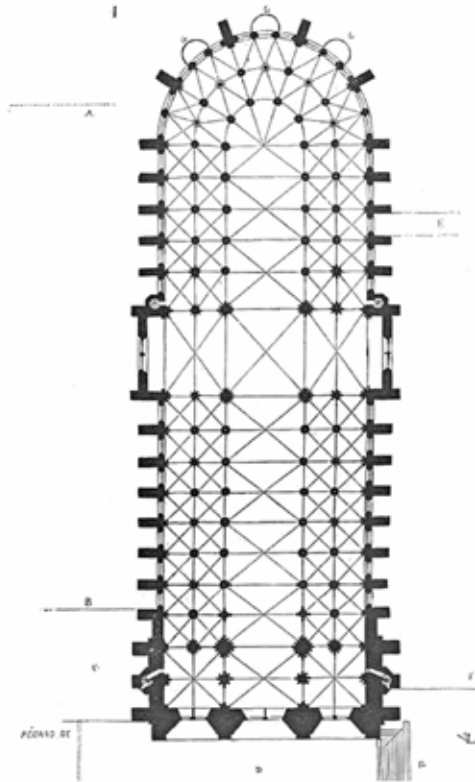


Figura 1. Parigi, cattedrale di Notre-Dame, *Plan de Notre-Dame de Paris, 1230* (da DE GUILHERMY, VIOLLET-LE-DUC 1856, s.p.);  
 figura 2. Parigi, cattedrale di Notre-Dame, *Plan A* (da VIOLLET LE DUC 1870, s.p.).



Figure 3a-b. Parigi, cattedrale di Notre-Dame, Lato Nord della navata: chapelle de Saint Charles. Vedute dell'interno della cappella allo stato attuale (foto A. Quattrocchi).

a restaurarle. Alcune fotografie<sup>13</sup> che rappresentano lo stato di fatto tra il 1950 e i primi anni '60, documentano ancora la presenza delle pitture murali oscurate dalla patina dei depositi e in evidente stato di degrado prima del *grattage à blanc* delle pareti interne del transetto e delle cappelle laterali delle navate.

Le sette cappelle distribuite simmetricamente su ciascuna navata laterale esterna della croce latina e quelle laterali al deambulatorio, che si aprono in corrispondenza del coro, manifestano per tutta la loro profondità, la massiccia compagine muraria dei contrafforti, divenuti muri divisorii, così come si presenta interamente a faccia vista la massa muraria alla base delle larghe finestre ogivali che chiudono la volumetria tra i contrafforti stessi. I grandi conci lapidei a ricorsi alternati a faccia vista generano una percezione alterata della volumetria delle piccole cappelle, sia per il tono scuro della pietra<sup>14</sup>, sia per la proporzione degli elementi costruttivi che determina l'orditura del paramento murario (figg. 3a-b).

La visione attuale delle cappelle della navata ripropone lo stato di «nudité réellement choquante»<sup>15</sup> che aveva spinto Viollet-le-Duc a sollecitare i lavori di decorazione parietale in via prioritaria rispetto agli altri interventi programmati all'interno della cattedrale. All'avvio dei lavori di decorazione, la sola pittura parietale mantenutasi all'interno<sup>16</sup>, era costituita dalla composizione figurativa che ornava la sommità della tomba del vescovo benefattore Simon Matifas de Bucy<sup>17</sup> con la rappresentazione, su fondo oro, della Vergine con Gesù in braccio, Saint Denis e il defunto inginocchiato, posta sul muro destro della cappella in asse con l'abside denominata di Notre-Dame-des-Sept-Douleurs. Questa unica testimonianza pittorica autenticamente medievale verrà preservata e restaurata<sup>18</sup> da Viollet-le-Duc inserendola in un nuovo apparato decorativo che è parte integrante del sistema approntato per l'intera cappella.

13. Le fotografie sono consultabili nella banca dati Mérimée della Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine (MAP) del Ministère de la Culture et de la Communication. In particolare: al n. 59P01368, foto di Jean Gombeix e Henri Graindorge del 1959 e quattro fotografie nn. 2403-2405; n. 2409 fotografia del 1961 relativa alla Cappella di Saint-Charles. Per le altre cappelle le fotografie presenti sono comprese tra MH0006304 e MH0006639.

14. I conci dovrebbero essere di pietra di Conflans.

15. E.E. Viollet-le-Duc et Jean Baptiste Lassus, *Rapport adressé à Le Ministre de la Justice et des Cultes, lettre de 31 janvier 1843*, in VIOLLET-LE-DUC 1984, p.150 e RIBADENEIRA 2011, p. 18, nota 53.

16. Anche se Viollet-le-Duc ritiene che la cattedrale fosse senza dubbio concepita per ricevere un complemento decorativo, l'edificio non è stato mai dipinto internamente nella sua volumetria complessiva.

17. GUILLOUËT, KAZEROUNI 2008.

18. "Maillot l'Ainé" è la denominazione attribuita al pittore di incerta identificazione che avrebbe restaurato la pittura. Si veda MACÉ DE LÉPINAY 2000, p. 52, nota 24 e RIBADENEIRA 2011, p. 30.

I lavori di pittura murale decorativa delle cappelle furono avviati nella seconda metà del 1864 e finanziati dalla fabbrica della cattedrale con un contributo, ad integrazione, elargito dalla Direzione dei Culti del Ministero della Giustizia e dei Culti grazie al quale si intervenne in cinque cappelle della navata<sup>19</sup>. La tipologia dei lavori da svolgere, nonostante facessero parte integrante delle istanze del progetto di restauro, furono commissionati dalla stessa fabbrica come spese manutentive dell'edificio di culto, considerandoli nell'ambito dei lavori di decoro. Come scrive lo stesso Viollet-le-Duc, lo stato di rovina in cui versavano molte altre cattedrali non consentiva alla pubblica amministrazione di destinare risorse per questo tipo di lavori e ricorrendo alle donazioni private si correva il rischio che ciascun benefattore imponesse il proprio gusto a discapito dell'unità del risultato d'insieme. La raccolta delle donazioni per un quinquennio da parte dell'arciprete della cattedrale Abbé de Place, consentì di raggiungere la somma necessaria per i lavori di decorazione delle cappelle e il rifacimento dell'arredo fisso liturgico.

Per ciascuna cappella il costo medio dei lavori fu di 3.400 franchi dai quali furono computati a carico dello Stato i costi dei ponteggi e dei trattamenti preliminari all'applicazione della pittura. La preparazione dei muri e la tecnica pittorica sono dettagliatamente descritti nella relazione allegata al progetto<sup>20</sup>. I paramenti esterni dei contrafforti, costruiti con una eccellente pietra calcarea, divenuti pareti interne delle cappelle, necessitarono di una adeguata preparazione al fine di non lasciar trasparire la larghezza dei giunti e la rugosità delle superfici. A questo scopo si ridusse lo spessore delle commesure di un paio di millimetri e si riportarono a livello con una leggera stesura di intonaco a base di gesso di spessore minimo variabile per appianare le irregolarità e funzionale a far compenetrare gesso e pietra in una crosta unica e dura preparata per accogliere le diverse tecniche di applicazione pittorica.

Mentre il progetto di pittura murale delle cappelle era il frutto della concezione unitaria di Viollet-le-Duc, la sua esecuzione fu opera dei pittori ornantisti dell'impresa Courtin & Bérail che utilizzarono differenti tecniche come la pittura a cera, a olio e mista ad olio-cera. La motivazione della scelta della tecnica pittorica da adottare può scaturire da diversi fattori: da una maggiore propensione e congenialità del pittore decoratore o dalla diversa efficacia in rapporto alla durabilità delle superfici che ne sono rivestite soggette, nei climi del nord-Europa, ad essere ammalorate dall'umidità.

Prosper Mérimée nel suo articolo *De la peinture murale et de son emploi dans l'architecture moderne* offre alcuni spunti in proposito, soprattutto in relazione all'interesse che la questione

19. Le cappelle di Saint Joseph, Sacre Cœur, Saint Pierre, Saints Apôtres et Sainte Madeleine. Si veda RIBADENEIRA 2011, p. 18, nota 56.

20. VIOLLET-LE-DUC 1870, pp. 9-10.

suscitava nel dibattito contemporaneo. La pittura aumenta la durata delle superfici rivestite e offre vantaggi materiali per la decorazione degli edifici. I progressi della chimica – di cui la Francia deteneva il primato – consentono di conoscere numerosi eccipienti che, applicati con adeguata cura, possono preservare le mura dall’umidità, causa principale di degrado nei climi nordici. Il procedimento di pittura a cera, di uso frequente nel Medioevo, cominciava a diffondersi per la sua collaudata efficacia. Prosper Mérimée osserva come all’epoca le tecniche di pittura variavano nello stesso edificio secondo i bisogni e le destinazioni delle pitture murali; le parti basse del muro esposte all’umidità da risalita erano più frequentemente coperte in encaustico con ottimi risultati di durabilità, mentre quelle superiori, più protette, erano dipinte talvolta solo a tempera. La particolare attenzione che l’autore riserva all’argomento deriva non solo dall’attualità del tema, ma anche dalla predisposizione e consuetudine familiare all’applicazione delle conoscenze in materia essendo figlio del pittore Jean-François Léonor Mérimée, professore all’École Polytechnique e segretario dell’École des Beaux Arts oltre che autore del celebre *De la peinture à l’huile ou des procédés matériels employés dans ce genre de peinture depuis Van Eyck jusqu’à nos jours*<sup>21</sup>.

Jean-François Léonor Mérimée – che aveva avuto l’incarico dal chimico Jean-Antoine Chaptal di trovare nuove sostanze coloranti, scoprendo così una nuova forma di lacca di robbia – deplorava che i pittori non fossero più in grado di distinguere la bontà delle componenti materiche dei colori e nel libro citato si sofferma particolarmente sulle alterazioni e sui degradi provocati nel tempo sui dipinti, conseguenza di questa scarsa capacità e competenza tecnica.

Nella relazione sulle pitture murali delle cappelle di Notre-Dame il procedimento di pittura impiegato viene attribuito a M. Courtin, riconoscendone la qualità nel riunificare la solidità pari a quella della cera alla trasparenza e freschezza dei toni che dona la tempera.

Il procedimento è descritto nei testi didattici correnti delle Accademie d’Arte come il trattato di Mérimée e nel diffuso testo di M. Charles Blanc *Grammaire des arts du dessin*<sup>22</sup>. Le prime sperimentazioni, pubblicate nel 1755, ebbero origine dalla ricerca, da parte del Conte di Caylus<sup>23</sup>, dei procedimenti di riproduzione della pittura ad encausto dei Greci descritti da Plinio; in seguito la tecnica subì una prima evoluzione attraverso i procedimenti scoperti dal Barone de Taubenheim<sup>24</sup>

21. MÉRIMÉE 1830.

22. MÉRIMÉE 1830; CHARLES BLANC 1813-1882 [1880], *Peinture à la cire, en détrempe*, p. 581; *Peinture à l’huile*, pp. 584-586.

23. CAYLUS, MAJALULT 1755.

24. FRATEL 1770.



Figure 4 a-b-c. Parigi, cattedrale di Notre-Dame, lato nord della navata, Chapelle Saint Martin (da VIOLLET-LE-DUC 1870, tavv. XXX, XXXI, XLII).



che la semplificò molto eliminando il trattamento a fuoco, consentendo così una più agevole applicazione. La possibilità introdotta di «fare dipingere a cera come si dipinge ad olio» contribuì notevolmente a favorirne e diffonderne l'uso e l'impiego nelle pitture murali dell'epoca affinandone sempre più il procedimento in base all'esperienza applicata. La durabilità della tecnica in relazione ai fenomeni di umidità e di affioramento dei sali della compagine muraria sottostante, l'effetto non riflettente ma a toni piatti della superficie che consentiva di ammirare la pittura da ogni punto di vista e la freschezza inalterata dei colori, si attagliava alle caratteristiche di superficie dipinta volute da Viollet-le-Duc che ricercava un trattamento cromatico uniforme e opaco, meno leggero, anche se dai toni meno limpidi, dell'affresco in grado di esaltare le forme architettoniche in coesistenza con la trama traslucida e colorata delle vetrate.

Non potendo avere conferme dirette sulla composizione della materia pittorica delle pareti dipinte delle cappelle laterali, né indirette a causa dell'impossibilità di consultazione dei giornali di cantiere<sup>25</sup>, che si arrestano peraltro al 1865, si possono confrontare i risultati diagnostici dei campioni dei pigmenti e dei saggi di supporto effettuati in occasione dei restauri delle cappelle dell'abside ad opera dei restauratori del Service des Monuments Historiques de l'Île-de-France dal 1992 al 2000, in cui si conferma l'impiego di tecniche diverse come la pittura a tempera con colla, ad olio, a cera e mista ad olio-cera.

Nel 1868 viene pubblicato in cromolitografia il progetto delle pitture murali realizzato sui cartoni di Viollet-le-Duc nelle cappelle di Notre-Dame<sup>26</sup>. Le tavole dell'opera, stampate da Adolphe Lévié<sup>27</sup>, sono tratte dai disegni di rilievo eseguiti dall'Ispettore ai Monumenti storici preposto ai lavori di restauro della cattedrale Maurice Ouradou<sup>28</sup>, attenendosi scrupolosamente ai cartoni delle pitture originali<sup>29</sup> a tutt'oggi dispersi.

25. I giornali di cantiere dal 1845 al 1865 sono conservati presso gli Archivi del MAP.

26. VIOLLET-LE-DUC 1870.

27. Jacob Lévié detto Adolphe Lévié.

28. Per l'architetto Maurice Augustin Gabriel Ouradou vedi le note biografiche in *Répertoire des architectes diocésains du XIX<sup>e</sup> siècle* in <http://elec.enc.sorbonne.fr/architectes/393> (ultimo accesso 19 luglio 2016).

29. MAP, Fonds de l'agence de Notre-Dame, inv. 37020 -37940 e Fonds Viollet-le-Duc, inv. 01734, 5, 5bis, 6, 7, 04360, 04399. Si veda inoltre MACÉ DE LÉPINAY 2000, p. 50, n. 11.

«Parmi les dessins disparus, mais qui se retrouveront un jour, il faut l'espérer, nous devons rappeler les cartons des peintures murales des chapelles de la cathédrale de Paris, quarante-cinq motifs environ, tracés de grandeur d'exécution. Ces cartons, devenus une chose extrêmement précieuse pour l'art et faisant, en quelque sorte, partie de l'histoire de l'édifice métropolitain, ont été reproduits avec une grande fidélité par M. Ouradou: cependant, quelle que soit la perfection de dessins de l'élève et sans lui faire aucune injure, on doit vivement regretter de ne plus posséder les dessins originaux de maître», SAUVAGEOT 1880, p. 105. Dell'atelier di Viollet-le-Duc sono conservati al Musée d'Orsay di Parigi i seguenti sedici disegni attribuiti a Maurice Ouradou: Chapelle Sainte George n. inv. ARO2013-10-



Figure 5 a-b-c. Parigi, cattedrale di Notre-Dame, lato nord della navata, Chapelle Saint Ferdinand (da VIOLLET-LE- Duc 1870, tavv. XXXII, XXXIII, XXXIV).

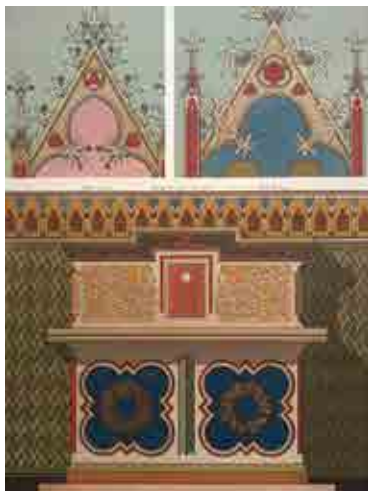






Figure 6 a-b. Parigi, cattedrale di Notre-Dame, lato nord della navata, Chapelle Saint Vincent de Paul (da VIOLLET-LE-DUC 1870, tavv. VIII, IX).



Figure 7 a-b. Parigi, cattedrale di Notre-Dame, lato sud della navata, Chapelle Sainte Anne (da VIOUET-LE-DUC 1870, tavv. XVIII, XIX).



Figure 8 a-b. Parigi, cattedrale di Notre-Dame, lato sud della navata, Chapelle de Saint Pierre (da VIOUET-LE-DUC 1870, tavv. XX, XXI).

Queste ultime furono visitate più volte per un raffronto diretto, con la finalità di riprodurre esattamente il carattere dell'ornamentazione sia dal punto di vista dei valori formali che dei toni cromatici.

Nel breve testo di accompagnamento alle tavole l'architetto illustra il procedimento adottato per ottenere le armonie di colore ricercate. In primo luogo imposta la tonalità delle pitture assecondando la naturale concordanza con il sistema di ripartizione della luce originata dallo specifico orientamento della cattedrale di Parigi. La disposizione della fabbrica esposta da un versante a mezzogiorno e a nord dall'altro, presenta di conseguenza un lato con un'illuminazione naturale più intensa. L'effetto della differenza di esposizione alla luce naturale viene avvalorato orientando allo stesso modo la scelta dei toni delle grisaglie poste alle finestre delle cappelle, ottenendo così grisaglie a toni caldi per le cappelle rivolte a sud e, viceversa per quelle a nord, toni madreperlati e freddi.

La luce naturale filtra dunque all'interno del monumento attraverso il riverbero delle grisaglie che, rischiarando un lato di luce calda e brillante e mantenendo l'altro in una fredda ombra, ingenerano una luminosità interna dall'effetto generale riposante, che non affatica l'occhio, perché ottenuta con una luce che non è distonica e in contrasto con quella naturale.

Per ottenere l'armonia cromatica generale del lato nord Viollet-le-Duc usa la gamma dei toni freddi, in particolare dei grigi e dei verdi (figg. 4 a-c, 5 a-c, 6 a-b), in opposizione ai toni caldi applicati nel lato meridionale (figg. 7 a-b, 8 a-b), modulandone l'uso in funzione della localizzazione delle cappelle in base all'orientamento solare (fig. 9).

La decorazione delle pareti di ciascuna cappella della navata è divisa in tre zone compositive: la parte basamentale, che include lo spazio dedicato all'altare fino a circa due metri dal suolo, è trattato con toni scuri e a motivi densi, la parte in elevato fino all'imposta della volta a crociera è invece trattata con toni più chiari e disseminata di caratteri o emblemi araldici e la volta stessa è "dipinta" ad imitazione del cielo stellato con nervature dipinte (fig. 10).

La pittura decorativa assume nella fattispecie il ruolo di rimarcare la forma e le linee di costruzione esaltando il sistema costruttivo in coerenza con una visione dell'architettura intesa come arte delle proporzioni e della combinazione di linee. Ma il contributo che la pittura murale svolge nella modellazione dello spazio architettonico non si limita ad una enfattizzazione delle articolazioni

14; Chapelle Saint Vincent de Paul n. inv. ARO2013-10-4; Chapelle Saint François Xavier n. inv. ARO2013-10-5; Chapelle Sainte Pierre n. inv. ARO2013-10-20 e n. inv. ARO2013-10-10; entrée du bas coté nord n. inv. ARO2013-10-1; Chapelle Saint- Joseph n. inv. ARO2013-10-11; Chapelle Notre-Dame des Sept Douleurs n. inv. ARO2013-10-13; Chapelle Saint Denis n. inv. ARO2013-10-15; transept nord n. inv. ARO2013-10-16; Chapelle des fonts baptismaux n. inv. ARO2013-10-2; Chapelle Saint Charles n. inv. ARO2013-10-3; Chapelle Saint Landry n. inv. ARO2013-10-6; Chapelle Sainte Anne n. inv. ARO2013-10-7 e ARO2013-10-8; Chapelle Saint Marcel n. inv. ARO2013-10-12.

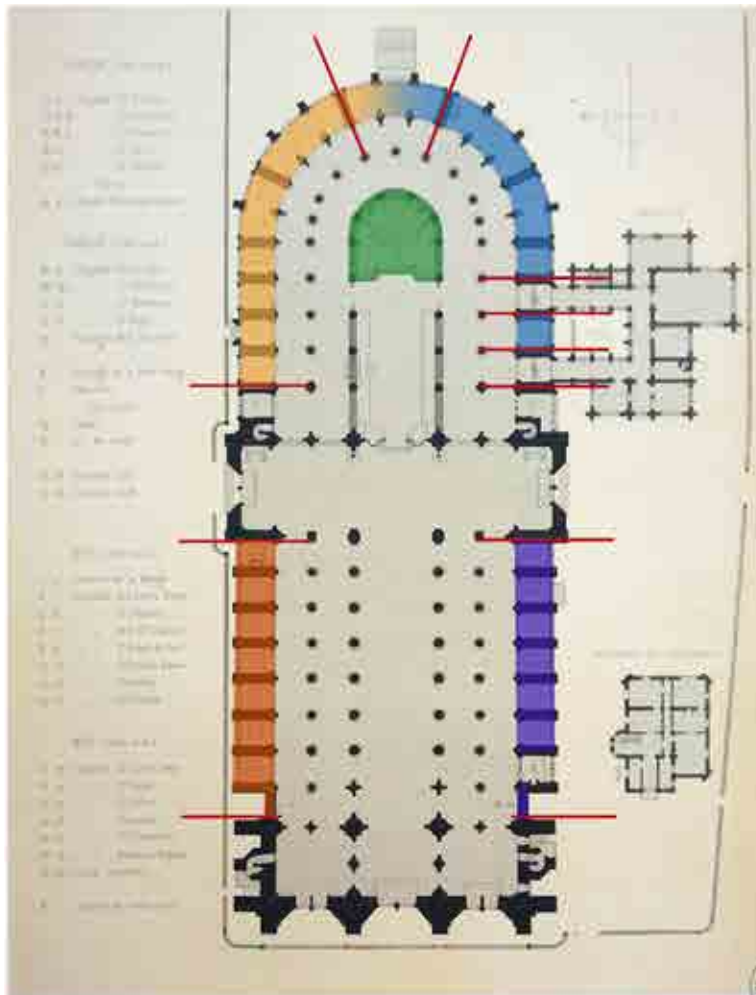


Figura 9. Parigi, cattedrale di Notre-Dame, *Plan A* rielaborata dall'autrice per evidenziare l'andamento della variazione dei toni cromatici adoperati in rapporto all'orientamento della fabbrica e alla differenza di esposizione alla luce naturale dei versanti delle navate (da VIOLLET-LE-DUC 1870, s.p., rielaborazione A. Quattrocchi).

strutturali, poiché attraverso gli effetti generati dai giochi di composizione è in grado di modulare lo spazio tramite un'ampia gamma di possibili distribuzioni e strategie ritmiche dando luogo a impressioni diverse delle superfici occupate dal colore percepito.

Nella voce *Pittura (Peinture)* del *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* Viollet-le-Duc spiega le regole fondamentali dell'armonia della pittura decorativa degli artisti del Medioevo basata su tre colori – il giallo, il rosso e il blu – in relazione ai poli forti del sistema-colore – il bianco e il nero – considerati, nell'età di mezzo, come colori a sé.

Nonostante questa analisi sia corrispondente al vero, poiché basata sulla sua amplissima esperienza e conoscenza dell'architettura medievale, la maniera per riproporre il senso di questa ricercata armonia rivela il costante pericolo di anacronismo che incombe su ogni studioso quando affronta il problema-colore proiettando sulle immagini prodotte nel Medioevo la definizione, concezione e classificazione contemporanea del colore, che non è quella della società medievale.

«La pittura decorativa è prima di tutto una questione di armonia e non c'è sistema armonico che non possa essere spiegato»<sup>30</sup>. La mentalità razionale di Viollet-le-Duc lo spinge ad adottare e studiare gli accordi cromatici più significativi e funzionali attraverso la ricerca della nota tonica e delle altre note che concorrono alla formazione dell'accordo cromatico proprio come se fosse un'armonia musicale.

La stretta analogia tra armonia musicale e cromatica è probabilmente influenzata dalle teorie sulle leggi generali dell'armonia e del contrasto che presiedono alla combinazione dei colori del più importante fornitore di colori inglese, George Field, espresse nel suo testo *Chromatics or an Essay on the Analogy and Harmony of Colours* pubblicato a Londra nel 1817 nel quale l'autore si occupa della natura, preparazione e relazione tra i colori. Con il termine *Chromatics* l'autore indica la scienza dei rapporti di luce, ombra e colori e spiega che l'armonia di tre o più suoni e colori, in consonanza e opposizione, dipende dalla predominanza di uno e dalla subordinazione degli altri due nella composizione.

«Durante il periodo del medioevo, dove la pittura monumentale gioca un ruolo importante, noi osserviamo che l'artista adotta dapprima una tonalità da cui non si discosta nello stesso luogo. Ora, queste tonalità sono poco numerose, esse si riducono a tre, la tonalità ottenuta dal giallo e il rosso con l'apporto luminoso o oscuro, cioè il bianco e il nero; la tonalità ottenuta con il giallo, il rosso e il blu, che comporta necessariamente i toni intermedi, cioè il verde, il porpora e l'arancio, sempre con l'apporto del bianco e nero o nero soltanto; la tonalità ottenuta con l'aiuto di tutti i toni dati dai tre colori, ma con in più l'aggiuntivo dell'oro e l'elemento oscuro, il nero, i riflessi luminosi dell'oro sostituiscono in questi casi il bianco. Supponendo che il giallo valga 1, il rosso 2, il blu 3: mescolando il giallo e il rosso, noi otteniamo l'arancio valore 3; il giallo e il blu, il verde, valore 4; il rosso e il blu, la porpora, valore 5. Se noi mettiamo dei colori su una superficie perché l'effetto armonioso non sia antiquato, ponendo solamente del giallo e del rosso, bisognerà che la superficie occupata dal giallo sia il doppio almeno della superficie occupata dal rosso. Ma se noi aggiungiamo del blu

30. Voce *Pittura (Peinture)* in VIOLLET-LE-DUC 1854-1868 [1997], v. 7, 1864, pp. 56-109.



Figura 10. Parigi, cattedrale di Notre-Dame, *Detail d'une chapelle de la nef, Plan B* (da VIOLLET-LE-DUC 1870, s.p.).

all'istante, l'armonia diviene più complicata. La sola presenza del blu necessita, o un aumento relativo considerevole delle superfici gialla e rossa, o l'apporto dei toni verde e porpora, i quali, come il verde, non dovranno essere al di sotto del quarto e la porpora del quinto della superficie totale»<sup>31</sup>.

L'accorgimento adottato è l'adozione prevalente dei toni cromatici spezzati (*rompus*) rispetto all'uso dei colori puri, che investono solo alcune piccole porzioni delle superfici colorate delle cappelle di Notre-Dame. Il termine *rompu* si riferisce alla relazione legata alla saturazione del colore e ai suoi complementari, in cui la purezza della tinta colorata è attenuata dalla mescolanza di una proporzione più o meno variabile dei suoi complementari. La necessità di adottare prevalentemente tinte cromatiche spezzate, deriva dal fatto che occorre tenere conto della variabile cromatica che assume la luce naturale attraverso il passaggio nella colorazione fredda o madreperlata delle grisaglie alle finestre che modifica, necessariamente e in maniera variabile rispetto al versante della chiesa, l'effetto cromatico complessivo delle cappelle. Di conseguenza, per poter ottenere un risultato coloristicamente armonico, ogni tono di colore che assume una certa importanza di superficie è spezzato al fine di calibrare questa reciproca influenza, mentre al contrario i toni puri vengono esaltati e non sembrano scomporsi. Anche gli stessi riflessi degli ori subiscono una alterazione divenendo luminosi e freddi dal lato nord, in corrispondenza dei vetri madreperlati, perché circondati da toni caldi, così come assumono toni caldi sul versante a mezzogiorno perché posati su toni freddi.

Viollet-le-Duc imposta il suo progetto del colore delle cappelle di Notre-Dame sui principi enunciati negli studi sul contrasto simultaneo dei colori di Michel-Eugène Chevreul<sup>32</sup> in cui viene messa in evidenza l'influenza ottica dei colori contigui e la loro mutua esaltazione.

Nel gennaio del 1839 il chimico Chevreul, già direttore da tre lustri delle manifatture reali di Gobelins<sup>33</sup>, aveva pubblicato *De la loi du contraste simultané des couleurs*<sup>34</sup>, dando luogo nel 1855 alla realizzazione dei dieci *Cercles chromatiques*<sup>35</sup> derivati dalla costruzione cromatica emisferica descritta

31. *Ibidem*.

32. Michel Eugène Chevreul (Angers 1786 - Parigi 1889); l'impulso determinato dalla necessità di colorare le divise militari attraverso i coloranti importati dalle colonie orientali è stato importante per l'avvio delle ricerche del chimico Chevreul.

33. Assume l'incarico di Direttore delle Manifatture Reali di Gobelins il 24 settembre 1824 su proposta del visconte Sosthènes de la Rochefoucauld, directeur des Beaux Arts con Carlo X.

34. CHEVREUL 1839. Già dal 7 aprile del 1828 l'autore aveva svolto una lettura all'Académie des Sciences dal titolo *Memoire sur l'influence que deux couleurs peuvent avoir l'une sur l'autre quand on le voit simultanément* pubblicata poi su «Mémoires de l'Académie des Sciences» (CHEVREUL 1832).

35. CHEVREUL 1855.

nel testo del 1839 e usati allo scopo di definire i colori stessi, di rendersi conto della loro mescolanza e degli effetti del loro contrasto. La teoria del contrasto simultaneo dei colori fu completata nel 1864 con la pubblicazione del volume *Des couleurs et de leurs applications aux arts industriels à l'aide des cercles chromatiques* e con i *Compléments d'études sur la vision des couleurs* nel 1879.

Chevreul codifica un metodo scientifico di applicazione del colore, ridefinisce il lessico specificando i termini di *tons d'une couleur*<sup>36</sup> [toni di un colore], *nuances d'une couleur*<sup>37</sup> [sfumature di un colore], *gamme* [gamma]<sup>38</sup> e *gamme rabattue*<sup>39</sup> [gamma attenuata] e il loro significato nell'ambito della teoria espressa. Egli individua un principio generale a cui riferirsi per stabilire un fenomeno di contrasto simultaneo dei colori<sup>40</sup> offrendo così a Viollet-le-Duc un metodo applicativo scientifico per stabilire l'armonia cromatica ricercata. È implicito considerare che i risultati teorici raggiunti da Chevreul sono basati sui paradigmi scientifici codificati da Isaac Newton<sup>41</sup> così come dai presupposti formulati da Johann Wolfgang von Goethe<sup>42</sup>.

Le pitture murali delle cappelle di Notre-Dame hanno contrassegnato una fase storica ed estetica, purtroppo oggi solo parzialmente esistente, dello spazio interno della cattedrale quale straordinario e suggestivo esempio di policromia monumentale e di uso del colore, affermatosi durante il regno di Luigi Filippo di Borbone-Orléans, dove il colore non dissimula la natura dei materiali di cui è composta l'architettura ma, in polemica con coloro che ritenevano che ogni costruzione dovesse essere i materiali che impiega, svolge un ruolo di unità delle arti in cui l'architettura e la pittura tornano ad avere quell'intima connessione che si riteneva ormai perduta per sempre.

36. «Tons d'une couleur, les différents degrés d'intensité dont cette couleur est susceptible, suivant que la matière qui la présente est pure ou simplement mélangée de blanc ou de noir», *ivi*, p. 7.

37. «Nuances d'une couleur, les modifications que cette couleur éprouve de l'addition d'une autre couleur qui la change sans la ternir», *ibidem*.

38. «Gamme, l'ensemble des tons d'une même couleur», *ibidem*.

39. «Gamme rabattue, la gamme dont les tons clairs comme les tons foncés son ternis par du noir», *ibidem*.

40. «En un mot, tous les phénomènes du contraste simultané des couleurs consistent en ce que la couleur complémentaire, de chaque couleur juxtaposée, s'ajoute à l'autre couleur», CHEVREUL 1855, p. 2.

41. NEWTON 1704.

42. GOETHE 1810 [1981]. La teoria di Goethe poneva al centro della fenomenologia dei colori l'uomo e i suoi sensi attraverso esperimenti sulla percezione del colore, sulle ombre colorate e sull'influenza reciproca dei colori.



## Bibliografia

- AUBERT 1920 - M. AUBERT, *Notre-Dame de Paris sa place dans l'histoire de l'architecture du XII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle*, Librairie Renouard, H. Laurens, Paris 1920.
- BILLI 2010 - E. BILLI, *I colori del Medioevo nei restauri dell'Ottocento francese. Studi sulla policromia della scultura*, Edifir, Firenze 2010.
- BRISAC 1982 - C. BRISAC, *Viollet-le-Duc, cartonnier de vitraux*, in *Viollet-le-Duc, Actes du Colloque international* (Paris, 14-18 avril 1980), Nouvelles Editions Latines, Paris 1982, pp. 197-206.
- CAYLUS, MAJALUT 1755 - A.C.P. DE PESTELS DE LÉVIS DE TUBIÈRES GRIMOARD COMTE DE CAYLUS, M. MAJALUT, *Mémoire sur la peinture à l'encaustique et sur la peinture à la cire*, Gênes 1755.
- CHARLES BLANC 1813-1882 [1880] - M. CHARLES BLANC, *Grammaire des arts du dessin. Architecture, sculpture, peinture*, Henry Laurent Editeur, Paris 1813-1882 [publiée en 1880].
- CHEVREUL 1832 - M.E. CHEVREUL, *Mémoire sur l'influence que deux couleurs peuvent avoir l'une sur l'autre quand on le voit simultanément*, in «Mémoires de l'Académie des Sciences», XI (1832), pp. 447-520.
- CHEVREUL 1839 - M.E. CHEVREUL, *De la loi du contraste simultané des couleurs, et de l'assortiment des objets colorés, considéré d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries de Gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture*, Pitois Levrault, Paris 1839.
- CHEVREUL 1855 - M.E. CHEVREUL, *Cercles Chromatiques de M. E. Chevreul, reproduit au moyen de la chromocalcographie*, Digeon, Paris 1855.
- CHEVREUL 1863 - M.E. CHEVREUL, *Notes sur les vitraux peints et la vision des objets colorés*, in *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Sciences*, t. 57, 1863, pp. 618-620.
- CHEVREUL 1864 - M.E. CHEVREUL, *Des couleurs et de leurs applications aux arts industriels à l'aide des cercles chromatiques*, J. B. Baillièrre et Fils, Paris 1864.
- CHEVREUL 1879 - M.E. CHEVREUL, *Compléments d'études sur la vision des couleurs*, Didot, Paris 1879.
- DE L'ESCALOPIER 1843 - C. DE L'ESCALOPIER, *Theophili presbyteri et monachi libri tres, seu diversarum artium schedula. (Théophile prêtre et moine, essais sur divers arts)*, Paris 1843.
- DE GUILHERMY, VIOLLET-LE-DUC 1856 - M. DE GUILHERMY, E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Description de Notre-Dame Cathédrale de Paris*, Librairie d'architecture De Bance, Paris 1856.
- DIDRON 1844 - A.N. DIDRON, *Peinture sur verre*, in «Annales archéologiques», I (1844), pp. 83-86.
- DIDRON 1845 - A.N. DIDRON, *Peinture sur verre*, in «Annales archéologiques», III (1845), p. 166-175.
- FIELD 1817 - G. FIELD, *Chromatics, or an essay on the analogy and harmony of colours*, London 1817.
- FIELD 1835 - G. FIELD, *Chromatography; or, a treatise on colours and pigments, and of their powers in painting*, C. Tilt, London 1835.
- FRATEL 1770 - J. FRATEL, *La cire alliée avec l'huile, ou La peinture à huile-cire trouvée à Manheim par M. Charles baron de Taubenheim, expérimentée, décrite et dédiée à l'électeur par le Sr. Joseph Fratrel, avocat en Parlement Ci-devant ordinaire en Mignature de feue S. M. le Roi de Pologne, duc de Lorraine & de Bar &c actuellement Pientre de la Cour de S.A.S.E. Palatine*, Manheim 1770.
- GUILLOUËT, KAZEROUNI 2008 - J.-M. GUILLOUËT, G. KAZEROUNI, *Une nouvelle peinture médiévale à Notre-Dame de Paris: le tombeau de Simon Matifas de Bucy*, in «Revue de l'Art», I (2008), 158, pp. 35-44, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/>

halshs-00560732 (ultimo accesso 19 luglio 2016).

GOETHE 1810 [1981] - J.W. VON GOETHE, *Zur Farbenlehre* Tübingen, 1810, trad. it. R. TRONCON (a cura di), *La teoria dei colori*, Il Saggiatore, Milano 1981.

GRODECKI 1967 - L. GRODECKI, *Vitraux perdus de Notre-Dame de Paris*, in «Bollettin Monumental», 1967, 1, pp. 104-105.

VON HELMHOLTZ 1852 - H. VON HELMHOLTZ, *Über die Theorie der zusammengesetzten Farben*, in «Poggendorffs Annalen der Physik und Chemie», LXXXVII (1852), pp. 45-66.

KUNCKEL 1679 - J. KUNCKEL, *Ars Vitrarya Experimentalis*, Frankfurt 1679.

LASSUS 1844 - J.B. LASSUS, *Peinture sur verre*, in «Annales archéologiques», I (1844), pp. 16-21.

LASSUS, VIOLLET-LE-DUC 2008 - J.B. LASSUS, E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Monographie de Notre-Dame de Paris et de la Nouvelle sacristie suivie des peintures murales des chapelles*, Molière, Paris 2008.

LASSUS, VIOLLET-LE-DUC 1843 - J.B. LASSUS, E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Projet de restauration de Notre-Dame de Paris par M M. Lassus et Viollet-le-Duc. Rapport adressé à M. le Ministre de la Justice et des Cultes, annexé au projet de restauration, remis le 31 janvier 1843*, Lacombe, Paris 1843.

LE VIEIL 1781 - P. LE VIEIL, *Art de la peinture sur verre et de la vitrerie par feu M. Le Vieil in Descriptions des Arts et Mètiers faites ou approuvées par Messieurs de l'Académie Royale des Sciences de Paris par J- E. Bertrand*, t. 13, Neuchatel 1781.

LENIAUD 1980 - J.M LENIAUD, *Les décors de fêtes de Notre-Dame de Paris et la polychromie murale*, in *Viollet-le-Duc*, Catalogue d'exposition (Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 19 février-5 mai 1980), RMN, Paris 1980, pp. 325-326.

LOYER 1982 - F. LOYER, *Viollet-le-Duc et le décor peint*, in *Viollet-le-Duc*, Actes du Colloque international (Paris, 14-18 avril 1980), Nouvelles Editions Latines, Paris 1982, pp. 322-324.

MACÉ DE LÉPINAY 2000 - F. MACÉ DE LÉPINAY, *Dossier Notre-Dame de Paris: Les Peintures Murales*, in «Monumental», 2000, 1, pp. 46-53.

MÉRIMÉE 1830 - J.F.L. MÉRIMÉE, *De la peinture à l'huile, ou des procédés matériels employés dans ces genres de peinture, depuis Hubert e Jean Van-Eyck jusqu'à nos jours*, M.me Huzard Libraire, Paris 1830.

MÉRIMÉE 1851 - P. MÉRIMÉE, *De la peinture murale*, in «Revue de l'architecture et des travaux publics», IX (1851), Col. 258-273, pp. 327-337.

PIEL 2000 - C. PIEL, *Dossier Notre-Dame de Paris: La querelle des vitraux*, in «Monumental», 2000, 1, pp. 54-61.

NEWTON 1704 - I. NEWTON, *Opticks*, Smith & Walford, London 1704.

REBOULLEAU 1844 - M.E.F. REBOULLEAU, *Nouveau manuel complet de la peinture sur verre, sur porcelaine et sur émail*, Librairie Encyclopédique de Roret, Paris 1844.

RIBADENEIRA 2011 - M.L. RIBADENEIRA, *La mise en couleur des chapelles rayonnantes de la cathédrale de Notre-Dame de Paris: œuvre de Viollet-le-Duc*, Mémoire d'étude de l'École du Louvre (1<sup>ère</sup> année de 2<sup>ème</sup> cycle), 2010-2011 présenté sous la direction de Isabelle Pallot-Frossard et de Arnaud Timbert [s.l.] [s.n.], 2011.

SAUVAGEOT 1880 - C. SAUVAGEOT, *Viollet-le-Duc et son œuvre dessinée*, A. Morel & Cie. Libraires-Éditeurs, Paris 1880.

VIOLLET-LE-DUC, MÉRIMÉE 1849 - E.E. VIOLLET-LE-DUC, P. MÉRIMÉE, *Instructions pour la conservation, l'entretien et la restauration des édifices diocésains, et particulièrement des cathédrales*, Imprimerie nationale, Paris 1849, pp. 32-33.

VIOLLET-LE-DUC 1854-1868 [1997] - E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, 10 vv., Paris 1854-1868, Réédition à l'identique de l'édition Bance-Morel, Bibliothèque de l'Image, Aubin Imprimeur, Poitiers, 1997.

VIOLLET-LE DUC 1870 - E.E.VIOLLET-LE-DUC, *Peintures murales des chapelles de Notre-Dame de Paris exécutées sur les cartons de E. Viollet-le-Duc relevées par Maurice Ouradou inspecteur des travaux de la cathédrale*, A. Morel, Paris 1870.

VIOLLET-LE-DUC 1863-1872 - E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Entretiens sur l'architecture par M. Viollet-Le-Duc*, 2 vv., A. Morel, Paris 1863-1872.

VIOLLET-LE-DUC 1880 - E.E. VIOLLET-LE-DUC, *De la décoration appliquée aux édifices*, A. Ballue, Paris-London, 1880.

VIOLLET-LE-DUC 1984 - E.E. VIOLLET-LE-DUC, *L'éclectisme raisonné, choix de testes et preface de Bruno Foucart*, Denoel, Paris 1984.



PARTE II  
VIOLET-LE-DUC E L'ITALIA CENTRO-MERIDIONALE.  
RIFLESSIONI SU UNO SCAMBIO CULTURALE



*PART II*  
*VIOLET-LE-DUC AND CENTRAL AND SOUTHERN ITALY.*  
*REFLECTIONS ON A CULTURAL EXCHANGE*



# VIOLLET-LE-DUC E L'OTTOCENTO

Contributi a margine di una celebrazione (1814-2014)



a cura di Annunziata Maria Oteri

ArchistoR  
EXTRA



## Interpretations of the Middle Ages in Central and Southern Italy

Margherita Eichberg  
margherita.eichberg@beniculturali.it

*The essay proposes a comparison between the interpretation of the architecture of the Middle Ages in France and in Central and Southern Italy. The process of damnatio memoriae during the French Revolution caused the destruction of the most important monuments and historical buildings of the Middle Ages. As a consequence, this widespread destruction later produced great interest in Gothic architecture and its restoration in the supposed original style. This phenomenon involved historians, and scholars in general, in a re-discovery of the culture of the Middle Ages which, in the field of architecture, had, in Viollet-le-Duc, a great protagonist. The process of re-appropriation of the medieval past, adopted in France by Viollet-le-Duc was introduced into Italy thanks to many Italian architects, such as Giuseppe Partini who, in Siena, trained a pool of artisans and craftsmen with great ability in reproducing forms and decorations from the Middle Ages. However, as the examples quoted in the essay show, reference to the Middle Ages in 19th century architecture sometimes only shows a generic quotation of forms and languages coming from the past.*

*However, after the earthquake in 1908 which destroyed towns and villages in the area of the Strait of Messina, reconstruction or new construction of palaces, castles and churches, in a Gothic-like style, cannot be compared to transfer of the cultured experiences of Viollet-le-Duc in France.*

## VIOLLET-LE-DUC AND THE NINETEENTH-CENTURY

Contributions on the fringe of a celebration (1814-2014)

[www.archistor.unirc.it](http://www.archistor.unirc.it)

ArchistoR EXTRA 1 (2017)

ISSN 2384-8898

DOI: 10.14633/AHR046

ISSN 978-88-85479-00-5



# Interpretazioni del Medioevo nell'Italia centro-meridionale

---

Margherita Eichberg\*

Qualcosa accomuna la Francia d'inizio Ottocento e l'area siculo-calabrese di un secolo dopo. I loro più insigni monumenti del passato erano allo stato di rovina, vittime di una furia distruttrice senza precedenti. In Francia erano stati i più agitati tra i rivoluzionari a distruggere – in una sorta di *damnatio memoriae* – castelli, chiese, palazzi gentilizi, testimonianze dell'*ancien régime*. Sulle due sponde dello Stretto di Messina era stato invece il devastante terremoto del 1908, l'ultimo di una serie che con cadenza circa secolare aveva scosso la Calabria meridionale e la Sicilia nord-orientale, provocando ciclicamente la distruzione di interi abitati, e dato il via alla loro ricostruzione.

All'indomani di questo evento, di fronte all'ennesima sciagura, si scelse, ancora una volta, di non riparare quasi nulla di quanto danneggiato, ma di rifare edifici e città.

Reggio risorse su una planimetria che ne enfatizzava il disegno a scacchiera concepito nella ricostruzione di un secolo prima. Una serie di strade parallele al corso Borbonio salivano fino al castello e oltre, intercettate dalle ortogonali mare-monti. Gli edifici furono pressoché tutti ricostruiti dalle fondamenta, compresa la cattedrale di Maria Santissima Assunta, per la quale si scelse l'orientamento secondo gli assi cittadini.

\* Il testo è la rielaborazione delle riflessioni introduttive dell'autrice alla seconda sessione della Giornata di Studi *La nostalgia delle origini. Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) e la percezione del Medioevo nell'Ottocento. Contributi in occasione del bicentenario della nascita*, tenutasi presso l'Università *Mediterranea* di Reggio Calabria il 7 maggio 2014.

Anche laddove gli edifici erano possenti e avevano resistito alle scosse telluriche prevalse, fra i tecnici incaricati della ricostruzione e gli amministratori locali, la necessità di rendere il costruito più sicuro, nonchè il desiderio di edificare una città moderna. È il caso, ad esempio, del castello Aragonese, provato dalle scosse ma per sua natura resistente nella struttura muraria, che venne demolito per oltre metà della superficie offrendo spazio alla nuova via Aschenez. Così oggi ci chiediamo come sarebbe diventato se fosse stata intrapresa la scelta della conservazione-ricostruzione. Un ingegnere del genio militare avrebbe potuto ripararlo aggiornandone le forme alle rinnovate esigenze di sicurezza, rendendolo simile ai fortini sulle alture dello Stretto. Oppure, avendo perso la funzione di carcere, un tardo emulo di Viollet-le-Duc avrebbe potuto restaurarlo-ricostruirlo in forme tre-quattrocentesche, ispirate forse al castello di Cosenza o ad altri esempi locali del tipo e del tempo, per consentirne un utilizzo alternativo, pubblico o privato.

In questo secondo caso l'architetto avrebbe lavorato con l'immaginazione, ma non senza un adeguato studio dell'architettura e della storia locale. Con il "restauro" del monumento avrebbe preso corpo non tanto la forma, quanto lo spirito del tempo trascorso, la civiltà ultrasecolare del Regno di Napoli e la sua declinazione locale. Gli architetti dell'Ottocento infatti, con le loro "ricostruzioni in stile" degli edifici distrutti, non volevano solo riproporre l'immagine dei monumenti perduti. Le forme espressive del Medioevo, che gli architetti, al pari dei letterati, adottarono nel corso del XIX secolo, rinnovavano il linguaggio estetico del tempo, dominato dall'Accademia, derivandolo dallo studio dei "tempi passati", e da una logica costruttiva alternativa a quella classica, che con grande serietà i tecnici del tempo andavano indagando.

Viollet-le-Duc non fu il solo a condurre ricerche nel campo, ma fu certamente tra i più convinti. Allo studio delle tecniche costruttive, ma anche della decorazione perduta, e delle condizioni sociali che avevano prodotto le opere del Medioevo, il maestro francese si dedicò con grande impegno, nei cantieri di restauro, a tavolino e sui libri. Ed è anche per questo aspetto di riappropriazione culturale in senso lato del passato, che fu seguito oltre i confini francesi. Quando il maestro giunse in Italia nel 1872, ammirò il processo di recupero culturale del Medioevo, che si manifestava nel restauro dei monumenti del passato, ma anche nella realizzazione di nuovi edifici, rappresentativi o di pubblica utilità, traducendo in immagine l'identità della nazione nascente.

Il seme che aveva gettato stava producendo i suoi frutti, e non solo nell'edilizia di committenza pubblica.

Nell'introdurre il tema dell'interpretazione del Medioevo nell'Italia centro-meridionale c'è da chiedersi, tuttavia, quanto siano in linea con questa "riappropriazione" dell'identità nazionale o locale alcune famose opere "in stile" realizzate in Calabria nel XIX o agli inizi del XX secolo.



Nel palazzetto Gagliardi De Riso a Vibo Valentia, realizzato alla fine del Settecento in sostituzione del più antico palazzo “a monte”, e prima del più grande edificio adibito a foresteria, sorto a fianco di quest’ultimo, si adottarono le sobrie forme del Tre-Quattrocento toscano. Ma – per quanto si conosce – né la committenza, né i progettisti<sup>1</sup> vollero fare alcun riferimento alla società dei tempi e dei luoghi “citati” nel nuovo edificio. Tant’è vero che all’interno, nella piccola ma raffinata corte e nella distribuzione degli spazi, si rimanda alle soluzioni distributive dell’edilizia civile del Meridione d’Italia.

Il cosiddetto castello Emmarita a Bagnara (fig. 1), in provincia di Reggio Calabria, sorse agli inizi del Novecento sulle rovine del castello Ruffo, abbattuto dal terremoto di fine Settecento, inglobando una costruzione che nel frattempo era sorta su quei ruderi. La destinazione ad albergo spiega le eleganti forme in stile gotico volute dal proprietario, mentre l’inoportuna merlatura fu introdotta successivamente come richiamo dell’originale destinazione difensiva.

Il villino Genoese Zerbi a Reggio Calabria (fig. 2) fu ricostruito in forme tardogotiche dopo il terremoto del 1908. Lo stile veneziano, estraneo alla città, fu adottato con tutta probabilità per ragioni di gusto, perché raffinato, ma anche “rassicurante” nel richiamo alla ricchezza della città lagunare, beneaugurante agli occhi dei ricostruttori reggini; un intento dunque distantissimo dalla volontà di affermazione del *genius loci*, che, volendo risalire al Medioevo, poteva ritrovarsi nella città della Stretto tanto nelle forme normanne quanto nelle aragonesi, senza spingersi troppo indietro, al tempo dei bizantini, che pure avevano lasciato un segno indelebile e identitario nella Calabria ionica, e segnatamente in quella meridionale.

Nel rifacimento del duomo di Reggio, negli anni successivi al 1913, si combinarono elementi romanici e gotici, secondo la consolidata prassi dell’eclettismo ottocentesco. Nulla a che vedere, ancora una volta, con la riappropriazione dell’identità locale o nazionale. Anche nel cosiddetto castello Galluppi di Caria di Drapia, in provincia di Vibo Valentia (fig. 3) – trasformazione di una villa settecentesca operata nei primi anni del XX secolo dalla famiglia Toraldo, poi dotato di merlature, torrette e romantici balconi nel secondo decennio del Novecento – alle forme adottate non sembra corrispondere l’appropriazione, per lo meno sul piano delle tecniche costruttive, dello spirito del Medioevo. Nella casa della famiglia tropeana – le cui forme, peraltro, sono estranee ai luoghi e alle tradizioni dei committenti – costoloni, mensole, apparato decorativo sono in calcestruzzo armato e finta pietra.

1. DEZZI BARDESCHI 2010, pp. 129-159. Il palazzetto fu progettato da Giovan Battista Vinci e dal figlio Giuseppe. Il legame di quest’ultimo con l’ambiente romano induce l’autore ad avvicinarne le forme al gusto del Milizia e ad identificarne ipotetici modelli nel Rinascimento romano.



Figura 1. Bagnara Calabria, Reggio Calabria, il cosiddetto Castello Emmarita (collezione privata).

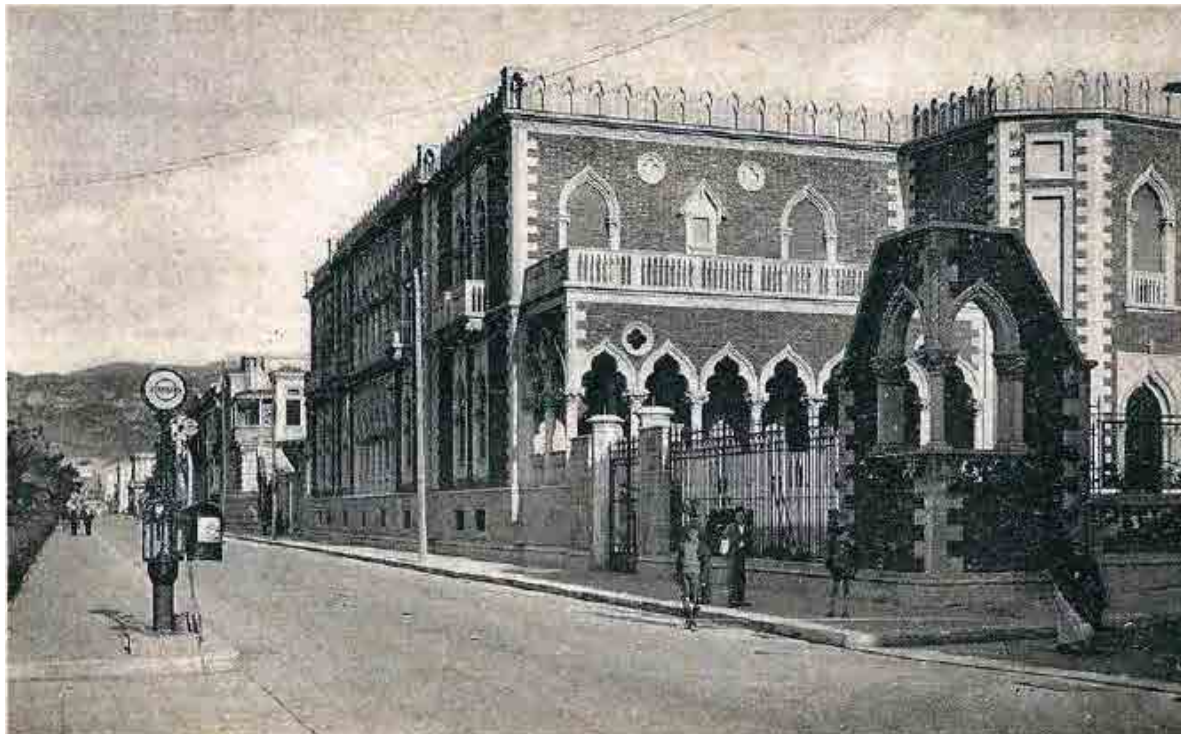


Figura 2. Reggio Calabria, villino Zerbi sulla via Marina (collezione privata).



Figura 3. Caria di Drapia, Vibo Valentia, "Castello" Toraldo Gallupi (foto M. Eichberg).

Nella ricostruzione della certosa di Santa Maria a Serra San Bruno (fig. 4), infine, è ugualmente difficile trovare traccia concreta dei criteri dell'operato di Viollet-le-Duc. Distrutta dal terremoto del 1793, e amministrativamente "soppressa" da Giuseppe Bonaparte nel 1807, fu ricostruita negli anni Novanta dell'Ottocento su disegno dell'architetto dell'Ordine, Françoise Pichat. Il nuovo complesso, sorto lontano dai ruderi "cadenti" del vecchio chiostro, e ignorando tipi edilizi e repertorio morfologico romanico e barocco dell'insediamento esistente, risentì invece sensibilmente – nonostante il viaggio ricognitivo compiuto in Calabria – della formazione oltralpina del progettista. Qui le scelte formali degli elementi di maggiore rappresentatività – le cappelle, la torre dell'orologio, il chiostro – risultano dettate dalla vicinanza spirituale con la casa madre francese e si fatica a trovare anche solo "citazioni" dell'architettura locale, essendo "lontani" anche gli esempi più prossimi del tipo, quali la certosa di Padula.

A conclusione di questa carrellata di esempi che comprende solo una parte degli edifici neomedievali calabresi, ecco quindi spiegato perché alcune interpretazioni otto-novecentesche del Medioevo nell'Italia centro-meridionale siano state sinora ignorate dagli studiosi del tema e perché appaiano distanti, rispetto ad altre, dal clima culturale apprezzato qualche decennio prima da Viollet-le-Duc. Nelle architetture emule dell'opera del maestro francese, infatti, non c'è solo la citazione delle suggestive forme d'altri tempi, né solo l'adozione dello stile identitario della comunità nazionale o regionale nella declinazione locale. Negli interventi di restauro o di completamento "in stile", realizzati nello spirito di Viollet, non è solo il gusto a guidare le scelte, né solo la volontà di sovrapporsi armonizzando le forme nuove con le vecchie.

Lo spirito di queste azioni è ben descritto a proposito dell'operato di Giuseppe Partini, architetto del Purismo senese. "La chiave di lettura" dei suoi interventi «va individuata – a detta di Gabriele Morolli – nel desiderio [...] di resuscitare le morte stagioni, di rievocare le tramontate atmosfere»<sup>2</sup>. Agli occhi del maestro toscano l'opera degli artefici del Medioevo appariva tanto perfetta da non consentirne la minima "dissacrazione" con l'accostamento di materiali moderni. Per la cupola del duomo senese, ad un primo progetto di protezione con contro-cupola in ferro, seguì l'ideazione di una «camicia in laterizio sostenuta da possenti nervature e catene interne», che assecondava la logica della struttura d'epoca. Mentre l'abbazia di San Galgano, pittoresco rudere cistercense che giganteggiava alle porte della Maremma, offrì l'occasione all'architetto per progettarne un saggio ricostruttivo, rimasto sulla carta unicamente per ragioni economiche. A quei tempi, in quel clima culturale di "recupero-riproposizione" del Medioevo, «era sentito come lecito e naturale sostituire

2. MOROLLI 1981, p. 38.



Figura 4. Serra San Bruno, Vibo Valentia, Certosa di Santa Maria. Particolare della chiesa e della torre campanaria (foto M. Eichberg).

a un pezzo di un artista tre o quattrocentesco una nuova opera frutto dell'arte paziente di un moderno "artigiano"»<sup>3</sup>, così come lecito appariva inserirsi analogicamente, completandola, su di un'architettura a rudere. L'abbazia protogotica, figlia di quell'arte che rappresentava la perfezione del fare, si poteva a buon titolo ricostruire nelle parti mancanti. Era "una ghiotta occasione" per capirne la logica costruttiva e acquistare padronanza del tema.

Nell'estremo meridione d'Italia invece, dove già a seguito del terremoto di fine Settecento nelle costruzioni si adottavano specifici accorgimenti strutturali anti sisma (per l'appunto presenti negli edifici elencati), all'indomani del 1908 veniva sistematizzata l'adozione di tecniche in calcestruzzo armato, decisamente alternative a quelle tradizionali, allontanando gli architetti dai sistemi costruttivi del passato. E se perfino nei cantieri di restauro qualcuno propose l'inserimento di intelaiature in calcestruzzo armato, a maggior ragione le nuove realizzazioni architettoniche non potevano adottare che le sole forme del passato, dovendo necessariamente applicare, per la struttura, i moderni sistemi antisismici.

Restava lo spazio – anche in questa parte del Sud – per le arti applicate, che già William Morris aveva rilanciato a metà dell'Ottocento. A Siena la totale adesione allo spirito del Medioevo prese corpo nella ricostituzione delle "botteghe artigiane", quel team di "artisti" del legno, del ferro, del marmo e del vetro che per secoli avevano lavorato, silenziosamente, nei cantieri delle opere d'arte. Il direttore dell'Istituto di Belle Arti, Luigi Mussini, credeva profondamente all'integrazione delle arti. Gli artigiani venivano preparati alle varie scuole: di Architettura, diretta appunto dal Partini, di Ornato, diretta da Giorgio Bandini, di Figura diretta da Alessandro Franchi. Gli allievi si facevano «esperti nel disegno e nella plastica», facevano «tesoro di ricordi e appunti a mano libera», studiavano i monumenti classici, gli ordini architettonici, «le migliori fabbriche del secolo XVI e di altri tempi [due-quattrocentesche, NdA]», i bozzetti delle opere pittoriche dei grandi maestri<sup>4</sup>.

Nella migliore di queste botteghe, con la regia nascosta del Partini, prese corpo all'inizio del nono decennio del secolo la piccola e perduta cappella romana dei Lorena, destinata ad accogliere le spoglie dell'ultimo granduca di Toscana<sup>5</sup>. Allontanato da Firenze nel 1859, dopo oltre un decennio trascorso tra Vienna e la Boemia, Leopoldo II era deceduto a Roma, ospite dei marchesi Campanari, nella notte tra il 28 e il 29 gennaio del 1870. Per sua volontà testamentaria ebbe sepoltura nella

3. BUSCIONI 1981a, p. 45.

4. *Scritti d'arte* 1880, citato in BUSCIONI 1981a, p. 52, nota 43. Alla nota 45 sono elencati i componenti della bottega del Partini: gli artisti e le ditte esecutrici.

5. Si veda EICHBERG 2007.



Figura 5. Roma, chiesa dei Santi Apostoli, la demolita cappella Lorena già privata degli arredi in una foto dei primi anni '50 del Novecento) (da BETTOIA 2015, p. 10).





Figura 6. Roma, chiesa dei Santi Apostoli, Il cancello e la robbiana della demolita cappella Lorena (da BETTOIA 2015, p. 14).

chiesa parrocchiale del luogo dov'era morto, quindi ai Santi Apostoli (figg. 5-6). La basilica romana era allora in corso di ristrutturazione, e la salma trovò posto provvisoriamente in un vano prossimo alla sacrestia. Un decennio dopo, ultimato il lavoro alla chiesa, e a seguito di varie ipotesi di allestimento di una sepoltura solenne, fu scelto di ricavare una cappella “in stile” nello spazio, ingrandito, dov'era stato inumato. Dietro la firma del Carimini, che dirigeva i lavori nella chiesa, e disegnò anche la cappellina, c'è la “regia” del Partini, che venne ufficialmente incaricato di disegnare gli arredi lignei, ma che sappiamo coordinò il *team* di artigiani-artisti formati a Siena nei decenni precedenti. A Pasquale Franci spetta infatti l'esecuzione della ricca cancellata, gemella a scala ridotta di quella della sacrestia del duomo senese; a Ulisse De Mattheis la raffinata vetrata piombata; alla manifattura Ginori la piccola robbiana con la Madonna. Le decorazioni pittoriche non sono invece di mano toscana, ma del romano Domenico Bruschi, che con il Carimini operava nella stessa logica dei senesi, ma in un diverso contesto geografico, dove al Medioevo fu preferito il primo Rinascimento.

Di fronte ai “restauri” partiniani – scrive Maria Cristina Buscioni – si può senza dubbio parlare di «restauro infedele», ma è «proprio in questa infedeltà» che risiede «il merito maggiore di simili operazioni»<sup>6</sup>. L'aspirazione dell'architetto era non tanto «la conservazione o il recupero delle strutture fisiche di un monumento, ma il “restauro” di una particolare [...] immagine [...] che si aveva della totalità dell'intenzione artistica di un'epoca», nel suo caso del Tre-Quattrocento.

Ciò passava – a Siena come altrove – attraverso la rinascita delle botteghe artigiane, che rendevano possibile e facile tradurre lo studio in “materia artistica”, nel restauro come nei nuovi edifici ispirati al passato.

La ricerca delle tecniche e dei materiali condotta sui monumenti da Viollet-le-Duc diveniva “sistema” anche in Italia, veniva applicata e si accingeva a spostare la cronologia dell’“epoca d’oro”, dal basso Medioevo andando indietro o in avanti (a Roma al primo Rinascimento), seguendo la geografia culturale del nostro paese appena riunito.

A noi, ora, l'arduo compito di rintracciare l'operato di queste “botteghe” di arte applicata, per quanto ne resta anche negli edifici ricostruiti “in stile” dell'Italia meridionale, di inquadrarlo culturalmente nel più ampio contesto dell'edificio e della sua committenza, e proporre l'impegnativa ma doverosa conservazione.

6. BUSCIONI 1981a, p. 53.

## Bibliografia

BETTOIA 2015 - M. BETTOIA, *La cappella funeraria del Granduca Leopoldo II ai Santi Apostoli a Roma*, Società italiana di studi araldici, 2015, pp. 1-17, <http://www.socistara.it/studi/La%20tomba%20di%20Leopoldo%20II%20.pdf> (ultimo accesso 25 gennaio 2017).

BUSCIONI 1981 - M.C. BUSCIONI (a cura di), *Giuseppe Partini, architetto del purismo senese*, Electa, Milano 1981.

BUSCIONI 1981a - M.C. BUSCIONI, *Accademia purista e arti applicate nei restauri di Giuseppe Partini*, in BUSCIONI 1981, pp. 41-57.

DEZZI BARDESCHI 2010 - M. DEZZI BARDESCHI, *Palazzo Gagliardi a Vibo Valentia. Restituito al futuro della città. Libro di storia e di cantiere*, Alinea, Firenze 2010.

EICHBERG 2007 - M. EICHBERG, *Un'opera sconosciuta e perduta di Luca Carimini: la cappella Lorena ai SS. Apostoli*, in «Palladio», 2007, 40, pp. 59-74.

MOROLLI 1981 - G. MOROLLI, *Il purismo architettonico di Giuseppe Partini*, in BUSCIONI 1981, pp. 13-40.

*Scritti d'arte 1880 - Scritti d'arte di Luigi Mussini pittore*, Le Monnier, Firenze 1880.

# VIOLLET-LE-DUC E L'OTTOCENTO

Contributi a margine di una celebrazione (1814-2014)



a cura di Annunziata Maria Oteri

# ArchistoR EXTRA



## Viollet-le-Duc and the discovery of the origin of Gothic architecture

Francesco Tomaselli  
francesco.tomaselli@unipa.it

*In 1836, the young Viollet-le-Duc travelled to Italy with the purpose of completing his studies on art and architecture, which he had interrupted in France as he did not agree with the classicistic orientation of the Académie des Beaux-arts. In Sicily, he turned a distracted eye to Doric architecture, but concentrated on analysing the archaic forms of Gothic architecture. Following the intuitions of Séroux D'Agincourt, Ignaz Hittorf and Ludwig von Zanth, he identified the archetypes of Gothic architecture, which was to be the principal interest in his career as architect, in some Medieval buildings in Palermo, such as the so-called palaces of Zisa and Cuba. In that period, some protagonists of French Romanticism, such as Viollet-le-Duc's uncle Étienne Jean Delécluze, Prosper Mérimée, Victor Hugo and René de Chateaubriand, turned their attention to Gothic architecture and its preservation amidst demolitions and damage due to ignorance. Through the studies of these protagonists, the essay tries to trace this important moment in the history of architecture, which precedes the long period when medieval architecture was to be restored following the "character" and supposed original style.*

VIOLLET-LE-DUC AND THE NINETEENTH-CENTURY  
Contributions on the fringe of a celebration (1814-2014)

[www.archistor.unirc.it](http://www.archistor.unirc.it)

ArchistoR EXTRA 1 (2017)

ISSN 2384-8898

DOI: 10.14633/AHR047

ISSN 978-88-85479-00-5



# Viollet-le-Duc e la scoperta delle origini dell'architettura gotica

Francesco Tomaselli

Nella ricorrenza del secondo centenario della nascita, questo studio vuole mettere in evidenza alcuni aspetti ancora poco esplorati della formazione di Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, che hanno influenzato in modo fondamentale le sue ricerche. Ci si riferisce particolarmente all'interesse per la produzione artistica del Medioevo a cui lo studioso francese dedicherà le sue energie di ricercatore instancabile nel tentativo di trovare provenienze, derivazioni ed evoluzione dell'architettura gotica che rappresenterà anche lo stile ideale a cui riferirsi per collocarsi all'avanguardia della produzione architettonica del proprio tempo.

Le naturali inclinazioni, la formazione liceale e la specializzazione attraverso i viaggi consentono a Viollet-le-Duc di individuare il campo dei suoi studi fortemente influenzati dalla ricerca delle origini dell'architettura gotica che ritiene di avere ritrovate nel palazzo della Zisa a Palermo. Di queste origini, analizzate nel corso del suo viaggio in Sicilia del 1836, resterà convinto assertore per tutta la vita, riprendendo l'argomento in una delle sue ultime opere pubblicata nel 1875.

## *L'istruzione giovanile e i primi interessi per l'architettura gotica*

Non si può negare che il vantaggio di essere cresciuto in una famiglia bene introdotta negli ambienti culturali più raffinati ed esclusivi sotto il profilo artistico abbia favorito Viollet-le Duc, ma è

certo che egli sia stato un bambino prodigio manifestando prestissimo curiosità di apprendere e uno smisurato interesse per il disegno. All'epoca della sua infanzia il padre Emmanuel Luis-Nicolas (1781-1857), dopo avere rivestito incarichi nel Ministero della Guerra nel periodo del Primo Impero, con l'avvento del re Luigi Filippo è nominato vice intendente delle proprietà reali sotto la responsabilità di Marthe-Camille Bachasson, conte di Montalivet (1801-1880), che occupava anche la carica di ministro dell'Istruzione e dell'Interno. Il padre, sicuramente il primo mentore del giovane Viollet-le-Duc, era amante della letteratura del Rinascimento e possedeva una cospicua biblioteca.

Di grande rilevanza è stata soprattutto la figura dello zio materno Étienne Delécluze (1781-1863), pittore, allievo di Louis David (1748-1825) e critico d'arte, titolare per trentacinque anni della rubrica di critica artistica del «Journal des débats»<sup>1</sup>. Sia il padre che lo zio, grazie alle loro passioni e alla rete di relazioni, avevano fatto diventare il palazzetto di via Chabanais nel quale abitavano un punto d'incontro dove, per ben due volte alla settimana, ogni venerdì e domenica, si riunivano alcuni tra gli intellettuali più noti della capitale francese (fig. 1).

Tra i più assidui frequentatori, si citano, Prosper Mérimée (1803-1870), Ludovic Vitet (1802-1873) e Victor Hugo (1802-1885); lo scrittore e politico Charles Augustin de Sainte-Beuve (1804-1869); gli architetti Jean-Jacques Huvé (1783-1852) e Achille Leclère (1785-1853), entrambi vincitori del *Gran prix de Rome* per l'architettura, presso i quali Eugène svolgerà un periodo di apprendistato; il pittore Raymond Monvoisin (1790-1870); lo scultore Antoine Desboeufs (1793-1862), il fisico André-Marie Ampère (1775-1836); l'editore Auguste Sautélet (1800-1830) che pubblicava il giornale «Le Globe» sostenendo la corrente monarchica vicina a François Guizot (1787-1874) anch'egli frequentatore delle riunioni; lo scrittore e redattore del «Journal des débats» Marc Girardin (1801-1873); Albert Stapfers (1766-1840), un politico che era stato ministro delle Arti e delle Scienze nella Repubblica Elvetica; Alexandre Brongniart (1770-1847) scienziato nell'ambito della geologia e mineralogia, dell'arte ceramica e della pittura su vetro, per lungo tempo direttore della Manufacture nationale de Sèvres, dove il nostro Viollet-le-Duc svolse numerose ricerche<sup>2</sup>.

Ospite speciale del salotto artistico e letterario che si teneva la domenica mattina nell'appartamento dello zio Delécluze fu Stendhal (1781-1842), che per un certo periodo riteneva quel consesso superiore a tutti gli altri che si potevano trovare a Parigi, apprezzando la presenza di molti sostenitori del periodico «Le Globe»<sup>3</sup>.

1. BERCÉ 2013, p. 12.

2. VIOLLET-LE-DUC 1980, p. 11; BERCÉ 2013, pp. 12-13.

3. CROUZET 1990, pp. 492-493.



Figura 1. Étienne Delécluze, ritratto del nipote: *Eugène Viollet-le-Duc à l'âge de cinq ans* (da BERCÈ 2013, p. 13).

Stimare con precisione quanta influenza abbiano avuto i personaggi che frequentavano la residenza di rue Chabanais non è possibile, ma è indubbio che con molti di quei protagonisti della vita culturale di Parigi, Viollet-le-Duc abbia avuto, sia da giovanissimo che in seguito, rapporti intensi che, in varia misura, hanno contribuito alla formazione della sua personalità di ricercatore. Si ricordano tra le altre la profonda amicizia con Victor Hugo, che incontra per l'ultima volta nel maggio del 1879, e con Prosper Mérimée col quale, oltre ai rapporti professionali, compie alcuni viaggi in Francia e uno in Germania nel 1854<sup>4</sup>.

Trascorso un periodo di studio di tre anni presso il collegio Morin nella cittadina di Fontenay-aux-Rose, a pochi chilometri da Parigi, ma sotto il costante controllo della famiglia che teneva in affitto una casa di campagna a breve distanza, Viollet-le-Duc conclude i suoi studi classici nel giugno 1830, dopo aver frequentato per un anno l'istituto Bourbon di Parigi<sup>5</sup>. I giorni successivi saranno di grande fermento e matureranno con la cosiddetta Rivoluzione di luglio, con la quale si confermava il diritto al trono di Luigi Filippo Borbone d'Orleans al posto di Carlo X, costretto alla fuga.

La nuova situazione politica consente al padre di ottenere un avanzamento di carriera con la nomina di governatore del palazzo delle Tuileries. Eugène continua i suoi studi prendendo lezioni di matematica da un certo Courcial, esercitatore presso la Scuola Politecnica, e frequentando gli studi degli architetti Achille Leclère e Jacques-Marie Huvé. Quest'ultimo, insieme allo zio Delécluze, era stato anche testimone nell'atto di nascita del giovane apprendista<sup>6</sup>.

Al compimento del sedicesimo anno di età, Eugène interrompe gli studi che solitamente intraprendevano gli altri giovani del suo tempo con le stesse inclinazioni. L'Ecole Polytechnique o l'Ecole des Beaux-Arts avrebbero potuto rappresentare i percorsi più idonei per la sua formazione. Nemmeno Geneviève Viollet-Le-Duc, la sua biografa più informata, offre una spiegazione plausibile per tale scelta. È certo che la famiglia offre un completo sostegno alle sue attitudini e alle sue preferenze<sup>7</sup>.

4. BERCÉ 2013, p. 207; DE FINANCE, LENIAUD 2014, p. 245.

5. GOUT 1914, p. 13. L'indirizzo scolastico del collegio Morin era influenzato dalle ricerche del pedagogo svizzero Johann-Heinrich Pestalozzi (1746-1827), che prevedevano una formazione sostenuta dall'esperienza concreta e dall'insegnamento pratico, propedeutica alle acquisizioni teoriche e dottrinarie. Si dava ampio spazio alla fisica, alla chimica e alla matematica, che si alternavano alla ginnastica e all'equitazione. Ovviamente si studiavano anche il latino e il greco che però non erano amati da Eugène, tanto da fargli scrivere alla madre, nel 1828: «Per quale diavolo hanno inventato il latino, avevano proprio bisogno di quello?», in VIOLLET-LE-DUC 1980, p. 39; GOUT 1914, p. 14.

6. VIOLLET-LE-DUC 1980, p. 11.

7. Pare che la parte del diario che teneva Eugène, riferita a questo periodo, sia andata distrutta, si veda *ivi*, p. 13.



### *I primi viaggi nelle regioni della Francia*

L'attività studentesca dunque s'interrompe definitivamente e, in concreto, anche il tempo trascorso presso gli architetti può ritenersi molto limitato, ma gli offre l'occasione di frequentare qualche cantiere. È questo un periodo cruciale per Viollet-le-Duc, di dubbi e confusione determinato dall'incertezza su come meglio prepararsi per l'avvenire, per di più senza avere ancora individuato con sicurezza il proprio interesse professionale, considerando che è pressante in lui il desiderio di affrancarsi economicamente dalla famiglia per conquistare una propria autonomia.

Lo zio Étienne Delécluze gli viene in soccorso in questo momento di smarrimento offrendogli, nel 1831, il suo primo viaggio nel Mezzogiorno della Francia e lungo le coste del Mediterraneo. Il *tour* rafforza nel giovane la consapevolezza delle sue doti di disegnatore di paesaggi e indagatore dell'architettura, anche grazie ai buoni consigli dello zio, e lo riempie d'entusiasmo il pensiero che quei disegni e gli altri che si apprestava a realizzare potessero essere apprezzati e diventare fonte di guadagno. Il viaggio e il disegno di rilievo, dunque, offrono ad Eugène l'opportunità di intravedere la strada per il completamento della sua formazione. I viaggi e la produzione di disegni ed acquerelli si susseguono freneticamente: tra settembre ed ottobre del 1832 visita solitario la Normandia; in compagnia del musicista Emile Millet, nel 1833 compie due lunghi giri a piedi visitando tra l'altro i Pirenei che gli ispirano una grande quantità di acquerelli; nel 1834 un ulteriore viaggio in Normandia col fratello Adolfe e con la moglie Elisa; con Léon Gaucherel, che in seguito sarà il suo compagno anche nel viaggio in Italia, visita Mont-Saint Michel, all'epoca colonia penale, grazie alla presentazione di Mérimée da poco nominato ispettore generale dei monumenti storici<sup>8</sup> (figg. 2-4).

La corrispondenza epistolare con lo zio Étienne, mentre Eugène è in viaggio in Normandia, ci mette al corrente degli incoraggiamenti rivolti al giovane, al quale si prospettava al suo ritorno lo studio delle opere di illustri studiosi come l'architetto Ignaz Hittorff (1792-1867), il pittore Alfred Dedreux (1810-1860) e l'editore e tipografo Richome:

«Ho provato una grande gioia nel vedere il tuo portafogli di viaggio e ho parlato di te e degli sforzi che stai facendo a degli uomini che sono curiosi di conoscerti insieme alle tue opere [...]. A proposito di Hittorff, mi ha donato il suo studio sulle antichità greche dei dintorni di Atene, una prosecuzione dell'opera di Stuart che io ti ho prestata e che ti è servita per studiare. L'opera di Hittorff sarà a tua disposizione quando ne avrai bisogno»<sup>9</sup>.

8. DE FINANCE, LENIAUD 2014, p. 246.

9. *Ibidem*. Per altri riferimenti sul periodo si veda FORGERET 2014. Le traduzioni in italiano, dove non specificato, sono dell'autore.



Figura 2. E.E. Viollot-le-Duc, vista della catena dei Pirenei con le valli d'Aure e de Lourion, 1833. Alcuni acquerelli di questa serie furono premiati al Salon di Parigi e acquistati dal re Luigi Filippo D'Orleans (da BERCÉ 2013, p. 165).

Viollot-le-Duc ancora non ha una visione chiara delle prospettive lavorative che gli si potranno presentare ma crede che il disegno rappresenti il suo vero talento e che da questo potranno pervenirgli le opportunità che sta cercando. A questo scopo e con l'indomabile bramosia di imparare frequenta per qualche tempo e lavora per lo scenografo dell'Opera di Parigi, Pierre-Luc-Charles Ciceri (1782-1868). Contemporaneamente entra in contatto con il barone Isidore Taylor (1789-1879) e Charles Nodier (1780-1844) che dal 1820 pubblicavano i fascicoli dei *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*. Per un lungo periodo, almeno fino al 1843, realizzerà disegni per illustrare le pubblicazioni dei *Livres ornées* concernenti i monumenti medioevali delle varie provincie francesi (figg. 5-6).

Questo periodo è denso di avvenimenti: il padre riceve la carica di conservatore degli immobili della corona e la famiglia si trasferisce al palazzo de Les Tuileries, la residenza del re Luigi Filippo; muore la madre per l'epidemia di colera (2 giugno 1832); conosce e poco dopo sposa Elisabeth Tempier (6 maggio 1834) che gli darà il primo figlio (14 luglio 1835); riceve un premio per l'esposizione dei suoi acquerelli al Salon del 1834, tra i quali alcuni con viste dei Pirenei che sono acquistati dal re; ottiene, dall'agosto del 1834, un posto di insegnante supplente nel corso di Composizione e ornamento presso l'Ecole Royale et Gratuite de Dessin, detta anche "accademia dei poveri", per diretta intercessione del re<sup>10</sup>.

10. VIOLLET-LE-DUC 1980, pp. 11-13; BERCÉ 2013, pp. 12-16; DE FINANCE, LENIAUD 2014, pp. 231-233.



Figura 3. E.E. Viollet-le-Duc, disegno che rappresenta l'autore e l'amico Gaucherel nell'atto di raggiungere il Mont Saint-Michel mentre sale l'alta marea, 1835 (da BERCÉ 2013, p. 16).



Figura 4. E.E. Viollet-le-Duc, acquerello con gli archi rampanti della chiesa di Mont Saint-Michel, 1835 (da MIDANT 2001, p. 6).

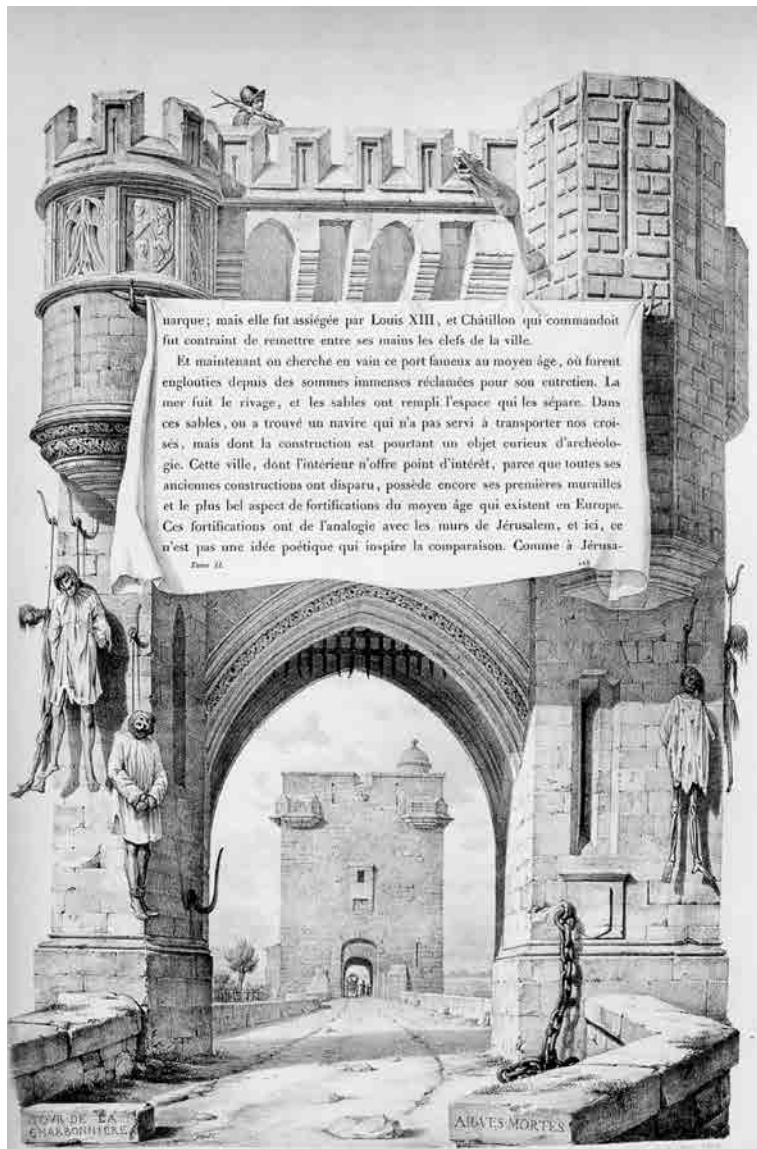


Figura 5. E.E. Viollet-le-Duc, litografia della porta e della torre del carbone della città di Aigues-Mortes (da *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, par MM. J. Taylor, Ch Nodier, A. de Cailleux, Languedoc, v. 1, Paris 1839).

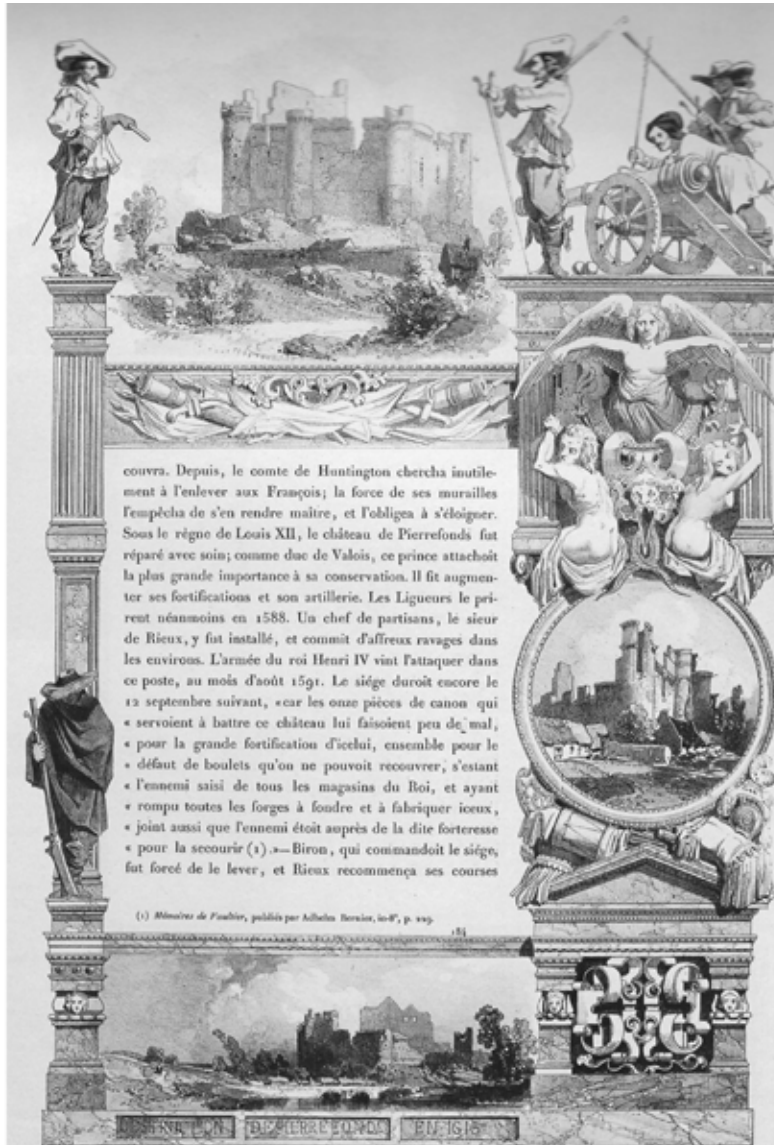


Figura 6. E.E. Viollet-le-Duc, *Le démantèlement du château de Pierrefonds par l'armée de Louis III*, litografia (da *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* par MM. J. Taylor, Ch Nodier, A. de Cailleux, Picardie, v. 2, Paris 1840).

*Le sovvenzioni del re Luigi Filippo per il viaggio in Italia*

L'avvenimento più importante e decisivo per la formazione e i futuri traguardi di Viollet-le-Duc può certamente essere considerato l'aver familiarizzato ed essere stato apprezzato dal re di Francia Luigi Filippo, che subisce il fascino delle qualità artistiche del giovane ambizioso, diventando il suo mecenate. Ovviamente la conoscenza non è casuale per il fatto che dal 1832 la famiglia Viollet-le-Duc risiede nel palazzo del re e anche dopo il matrimonio il giovane artista può contare su un dignitoso appartamento concessogli dallo stesso sovrano (figg. 7-9).

Eugène, tra i poliedrici interessi, non sembra ancora aver individuato la sua vera vocazione che in quel momento sembra essere rivolta esclusivamente al disegno. D'altronde la sua produzione e le occasioni professionali gli derivano esclusivamente dal disegno di rilievo e per questo genere di attività i consensi entusiastici sono unanimi. Nel corso del viaggio in Normandia del 1835, nei giorni in cui lavora a Mont-Saint-Michel e nella cattedrale di Chartres, dove opera per dodici giorni consecutivi, per la prima volta nelle lettere al padre e alla moglie egli partecipa la propria passione per l'architettura gotica e forse il desiderio di poter diventare un architetto e al contempo il timore di non esserne in grado, comunicando sensazioni di grande trasporto emotivo: «Nella mia vita io credo di non aver visto niente di così bello; noi viviamo dentro la cattedrale e la lasciamo solo di notte»<sup>11</sup>; «Io vorrei che la mia vita si spegnesse col chiarore delle vetrate che a poco a poco formano grandi linee bluastre al centro delle ombre più intense»<sup>12</sup>; «Io vivo costantemente la gioia di riprodurre delle cose così belle, e il dolore di non poter mai eseguire niente che riunisca insieme bellezze così grandi»<sup>13</sup>.

Il ventenne Viollet-le-Duc si trova nella condizione di essere in possesso di tutte le conoscenze necessarie per affrontare una carriera artistica, superando in bravura molti suoi coetanei che avevano seguito un percorso più convenzionale, che egli aveva sempre rifiutato, ritenendo che il modello più adatto alla sua personalità fosse quello delle lecture finalizzate sommate alle esperienze dell'"artista viaggiante". Gli manca soltanto di poter suggellare la sua preparazione con il mitico *Grand prix de Rome*, che però gli era interdetto perché destinato ai più meritevoli allievi che avevano concluso gli studi dell'Ecole des Beaux-Arts.

Viollet-le-Duc confida tuttavia sulla possibilità che anche il ciclo di studi presso l'Accademia di Francia a Roma, in quel tempo diretta da Jean Ingres (1780-1867), possa essere surrogato con un più

11. VIOLLET-LE-DUC 2000, lettera del 16 maggio 1835 alla moglie.

12. *Ivi*, lettera del 18 maggio 1835 al padre.

13. *Ivi*, lettera del 22 maggio 1835 alla moglie.



Figura 7. François Gérard, ritratto del re di Francia Luigi Filippo Borbone d'Orleans, 1834, Musée national du Château de Versailles ([public domain] via Wikimedia commons).



Figura 8. Raymond Monvoisin, ritratto di Eugène Viollet-le-Duc, 1834 (da *Le voyage d'Italie* 1980, p. 34).

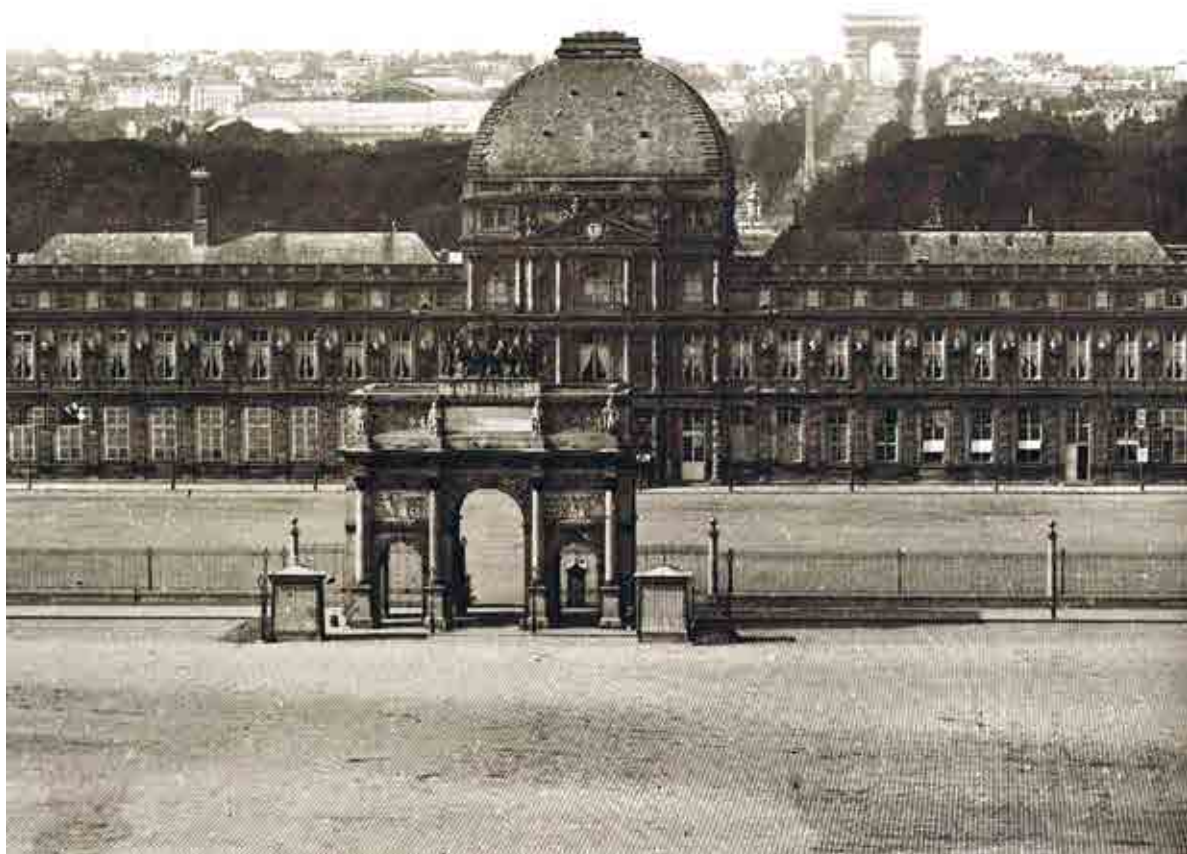


Figura 9. Parigi, il palazzo delle Tuileries, prima della sua distruzione, in una foto scattata dal palazzo del Louvre intorno al 1860 ([public domain] via wikimedia commons).





Dall'alto, in senso orario, figura 10. E.E. Viollet-le-Duc, acquerello con vista dello scalone del palazzo delle Tuileries, 1834 (da *Le voyage d'Italie* 1980, p. 35); figura 11. E.E. Viollet-le-Duc, *Banquet des Dames dans la salle du spectacle des Tuileries*, acquerello, 1835, Musée du Louvre (da DE FINANCE, LENIAUD 2014, p. 40); figura 12. Louis Hessert, ritratto di Maria Amalia di Borbone regina di Francia, 1841 Chantilly, Musée Condé ([pubblico dominio] via Wikimedia Commons).



Figura 13. E.E. Viollet-le-Duc, ricostruzione ipotetica del teatro di Taormina, acquerello, 1836 (da *Le voyage d'Italie* 1980, p. 109).

Nella pagina seguente, figura 14. E.E. Viollet-le-Duc, tempio di Segesta, acquerello, 1836 (da *Le voyage d'Italie* 1980, p. 109).





Figura 15. E.E. Viollet-le-Duc, interno della cappella del palazzo reale di Palermo, acquerello, 1836 (da *Le voyage d'Italie* 1980, p. 95).

proficuo e ricco itinerario di viaggio autonomo, il cosiddetto *Grand Tour*, nel quale potere studiare i capolavori dell'arte italiana secondo le proprie inclinazioni. Ma per fare un viaggio di quel genere occorreva una cospicua quantità di denaro.

È a questo punto che si manifesta la munificenza del re che concede lauti supporti economici all'ambizioso giovane artista, commissionandogli prima tre acquerelli di alcuni interni del palazzo reale per la somma di 2000 franchi e, poco dopo, un altro disegno ad acquerello riprodotto *Le banquet des dames aux Tuileries* al quale il sovrano riconosce il valore di 5000 franchi<sup>14</sup> (figg. 10-11). Una quantità di denaro spropositata se paragonata allo stipendio annuo di 1.200 franchi che Eugène percepiva per le lezioni che impartiva all'Ecole Royale, certamente elargita per finanziare il lungo viaggio in Italia e non solo per possedere dei disegni di un giovane artista ancora praticamente sconosciuto. È da pensare anche che Luigi Filippo vedesse nelle potenzialità di Viollet le qualità di un ottimo operatore per la struttura che egli stesso aveva voluto creare all'atto dell'insediamento. È ipotizzabile che il re volesse premiare il suo protetto per lo sforzo che stava facendo nel mettere in luce i capolavori dell'architettura francese con i suoi viaggi nelle varie province e con i numerosissimi rilievi che aveva prodotto. D'altronde proprio questo era lo scopo dei suoi provvedimenti: individuare i monumenti storici che evocavano l'essenza della cultura architettonica francese e proteggerli dalle distruzioni che ancora dilagavano. Infatti, due mesi dopo l'incoronazione, Luigi Filippo aveva istituito la figura di Ispettore generale dei monumenti storici, in seguito chiamando a ricoprirlo Ludovic Vitet (1802-1873), al quale è affidato il compito di

«percorrere tutti i dipartimenti della Francia, assicurarsi sui luoghi dell'importanza storica o del valore d'arte di monumenti raccogliere tutte le indicazioni per impedire la dispersione dei documenti e degli oggetti accessori che possono fare luce sull'origine, le evoluzioni o la distruzione di ciascun edificio; [...] in maniera tale che nessun monumento di valore incontestabile perisca a causa dell'ignoranza e della fretta, e senza che le autorità competenti abbiano tentato tutti gli sforzi convenienti per assicurare la loro salvaguardia»<sup>15</sup>.

A questo incarico si aggiungeva per l'ispettore il compito di nominare corrispondenti nelle principali località e quello importantissimo di stilare «un catalogo esatto e completo degli edifici o monumenti isolati che meritano una seria attenzione da parte del governo; [...] accompagnando, per quello che si potrà fare, questo catalogo con disegni e planimetrie»<sup>16</sup>.

14. La cifra di 5000 franchi promessa dal re sarà ridotta di metà dal conte di Montalivet, ma alla fine però, dopo il rientro dal viaggio in Italia, saranno liquidati per quell'acquerello solo 1000 franchi, si veda FORGERET 2014, p. 38.

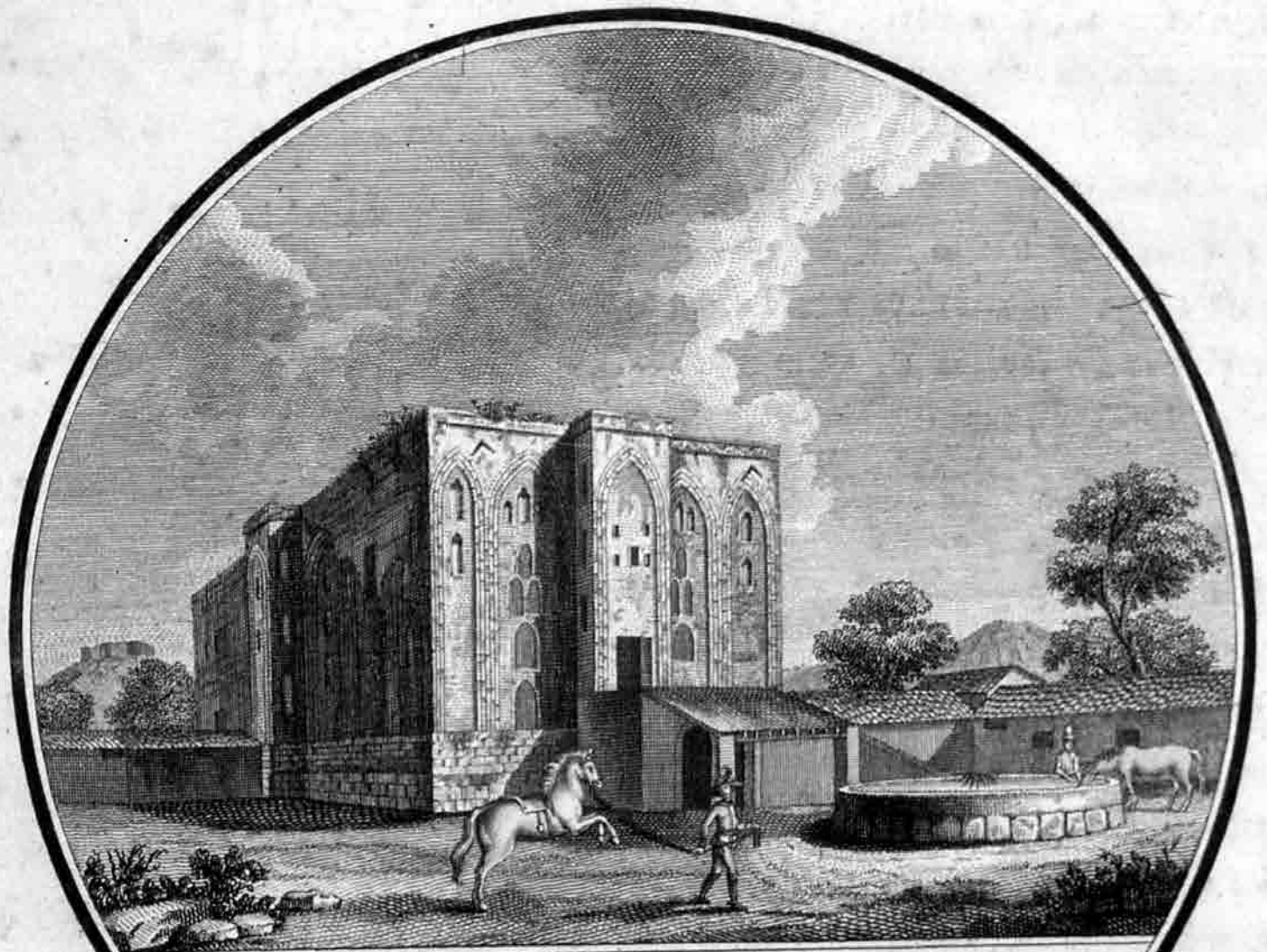
15. *Rapport présenté au Roi le 21 octobre 1830, par M. Guizot, ministre de l'intérieur, pour faire instituer un inspecteur général des monuments historiques en France*, in GUIZOT 1859-1867, v. 2, 1859, pp. 385-389.

16. *Ibidem*.

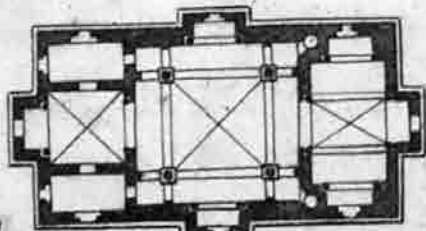
Il provvedimento del governo francese in difesa del patrimonio architettonico è spesso indicato come il primo esempio di tutela monumentale da parte di uno Stato; in verità questo nelle sue finalità si ricollega a un testo quasi identico ad un altro modello legislativo di tutela promulgato dal re Ferdinando IV di Borbone, ben cinquanta anni prima, per i monumenti della Sicilia<sup>17</sup>. A proposito occorre ricordare che Luigi Filippo di Borbone duca d'Orleans trascorre in Sicilia, dal 1806 al 1814, una parte del suo lungo esilio dalla Francia, e che il promotore del provvedimento di tutela siciliano era stato suo suocero Ferdinando IV di Borbone, di cui il futuro re dei francesi aveva sposato, nel 1809, la figlia Maria Amalia. Luigi Filippo, nell'ambito delle mansioni assolute presso il Ministero degli Affari esteri per conto della corona borbonica di Napoli e di Sicilia, aveva potuto apprezzare, oltre che per i personali interessi antiquari, ma anche per i frequenti incontri con studiosi di varie nazionalità che si cimentavano nel *Grand Tour* della Sicilia, i primi positivi risultati del sistema di tutela che molti anni dopo, con lievi adattamenti, veniva proposto in Francia inizialmente in forma più blanda. Certamente il ministro Guizot, che fino ad oggi si è ritenuto l'unico autore di quel provvedimento, ha operato in armonia col sovrano che sull'argomento vantava una più radicata esperienza.

Il sostegno economico promesso al giovane artista risente probabilmente anche della nostalgia per la terra a cui erano legati tanti ricordi di momenti felici, sia di Luigi Filippo che della moglie Maria Amalia. I ricordi sono legati a Palermo e alla Sicilia, dove i regnanti di Francia si erano conosciuti, sposati e vissuti per otto anni. La circostanza, tra l'altro, sarebbe avallata dalla consegna di un album

17. Con un reale dispaccio del 1° agosto 1778 Ferdinando IV di Borbone sovrano del Regno di Napoli e di Sicilia delineava il prototipo di struttura organizzativa statale per la conservazione del patrimonio archeologico: «desiderando il Re che tutte le antichità sparse nel Regno di Sicilia si conservino per quanto è possibile, e non restino alla discrezione del tempo esposte, senza esservi chi ne abbia cura; perciò vuole che il Principe di Torremuzza per il Val di Mazzara e il Principe di Biscari per il Val di Noto e Valdemone abbiano la cura di tutte le antichità, che formino un Piano per uno, ben distinto della loro esistenza, della spesa che abbisogna per conservarli e custodirli, e di tutt'altro che crederanno necessario all'intento, li rimettano al più presto». I responsabili nominati Regi Custodi e il Piano delle antichità — un vero e proprio catalogo ragionato contenente notizie sullo stato di conservazione dei monumenti e le spese per le necessarie riparazioni — comprovano che quel provvedimento è stato il primo esempio di tutela attiva del patrimonio architettonico. Nel marzo del 1779 ai Regi Custodi si affiancava un organismo tecnico composto da Carlo Chenchi "architetto della antichità di Sicilia", Luigi Mayer "disegnatore di prospettive" e Domenico Russo "capomastro". A questa organizzazione era destinato uno stanziamento annuo di 600 ducati per ogni valle, da gravare sulle rendite dei Gesuiti che erano stati cacciati pochi anni prima. Un ulteriore rescritto del 1822 sostituiva la figura dei regi Custodi con una Commissione di antichità e belle arti con sede a Palermo. Si veda BURGARELLA 1971, p. 60; GIUFFRIDA 1983, pp. 187-201; BOSCARINO, CANGELOSI 1985, pp. 4-5; TOMASELLI 1985, pp. 149-150; TOMASELLI 1986, pp. 143-144; TOMASELLI 1994, pp. 40-52; PAGNANO 2001, pp. 13-42; OTERI 2010, pp. 132-133; TOMASELLI 2011, pp. 7-18; TOMASELLI 2013, p. 167.



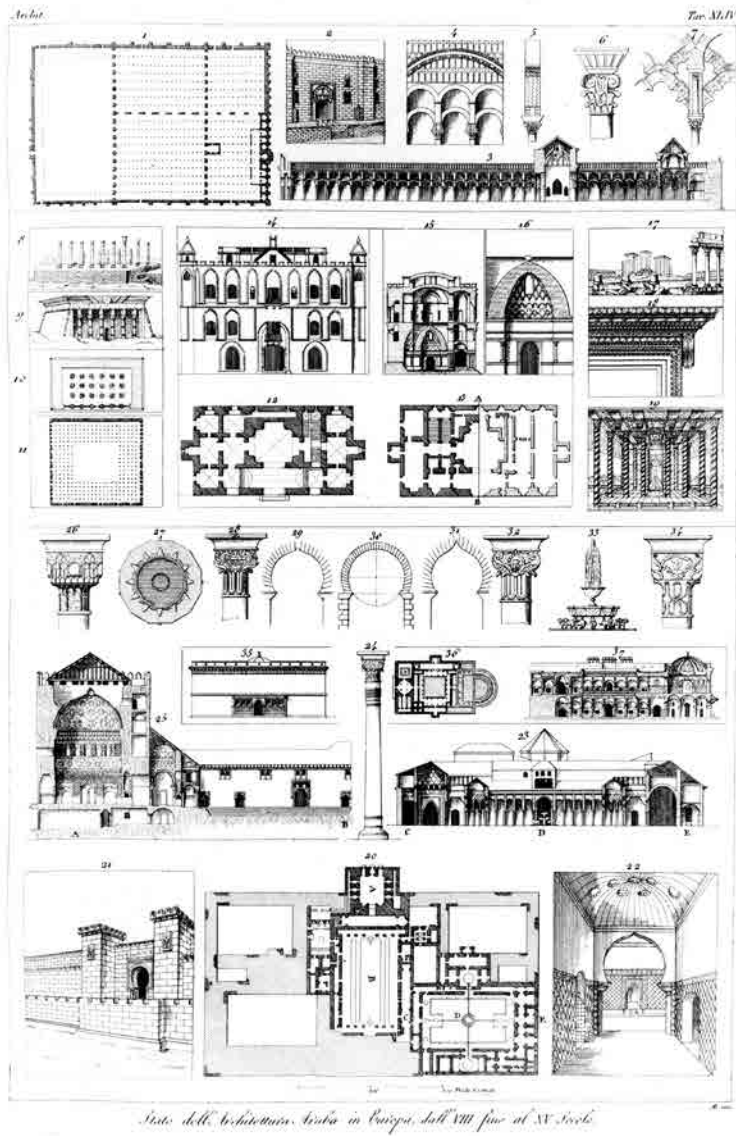
P ANTA  
 DEL CA E LO  
 LA KVBA  
 ABR CA O  
 RAND



PR PE O  
 SARACENO DE TO  
 IN PALERM  
 DAI PRIMI  
 M RI



*Piedi francesi*



Nella pagina precedente, figura 16. Léon Dufourny, vista e pianta del palazzo della Cuba al tempo in cui ospitava il quartiere dei Borgognoni (da VELLA 1789).

Figura 17. Jean Baptiste Séroux d'Agincourt, esempi di architettura araba in Europa. Al centro, nella parte superiore: prospetto, piante e sezioni del palazzo della Zisa (da SÉROUX D'AGINCOURT 1810-1823).



da parte della regina in cui raccogliere gli acquerelli realizzati per suo conto nel giro della Sicilia<sup>18</sup>. Quando nel settembre del 1837 Viollet-le-Duc mostra i suoi disegni della Sicilia alla regina perché scegliesse quelli che preferiva, Maria Amalia trovandoli tutti incantevoli e preziosi non vuole privare l'artista degli originali e gli chiede di ricopiarne ventuno (figg. 12-15). I nuovi acquerelli verranno consegnati l'anno successivo, raccolti in un album con le cifre della regina e una carta geografica nella quale sono indicate le tappe del *tour* di Sicilia<sup>19</sup>. Ma il sostegno reale offerto per la visita della Sicilia si riscontra anche nell'accoglienza straordinaria che i due giovani viaggiatori riceveranno in quella lontana regione. In una lettera indirizzata al padre, Eugène manifesta stupore e compiacimento per l'ospitalità tributata a lui e al suo compagno Gaucherel dalle più importanti personalità di Palermo:

«L'11 luglio è il primo giorno della festa di Santa Rosalia; ci hanno dato dei biglietti per andare a vedere la festa a casa del luogotenente generale, dell'arcivescovo e nel Palazzo Senatorio, in maniera che nei cinque giorni di festa noi siamo stati dei veri gran signori, tanto più che sui nostri biglietti eravamo indicati come *Excellences*. Noi navighiamo nella *gandeur*»<sup>20</sup>.

Che la visita di Viollet-le-Duc fosse stata preceduta da lettere di presentazione da parte dei reali di Francia è percepibile da tante sfumature del resoconto giornaliero del diario di viaggio e può ritenersi naturale considerata la loro parentela coi sovrani siciliani. Per questo non deve stupire che il duca Domenico Lo Faso Pietrasanta di Serradifalco (1783-1863), noto antiquario siciliano, ben volentieri impegni il suo tempo accompagnando con la propria carrozza due sconosciuti "ragazzotti" stranieri in giro per Palermo e dintorni.

### *Individuazione delle origini dell'architettura gotica in Sicilia*

Contrariamente alle generali aspettative, il nostro viaggiatore trova in Sicilia, ancor più che l'interesse per l'archeologia classica, l'entusiasmo per lo studio dell'architettura del Medioevo e particolarmente per quella edificata al tempo della dominazione degli Arabi e della dinastia degli Altavilla. Entusiasmo in parte trasmesso dai reali di Francia e corroborato dagli enfatici racconti dello stesso duca di Serradifalco, forte delle sue conoscenze in merito. È certo però, che Viollet-le-

18. MIDANT 2001, p. 7.

19. VIOLLET-LE-DUC 1980, p. 20. L'autrice riferisce che l'album era presente nella mostra tenuta nell'Hotel de Cluny, poi sede del Museo nazionale del Medioevo, nel 1880 quando si celebrava la grandezza dell'architetto appena scomparso, ma che in seguito se ne sono perse le tracce. Sul viaggio in Sicilia di Viollet-le-Duc, tra gli altri, si veda OTERI 2010, pp. 128-145.

20. *Le voyage d'Italie* 1980, p. 81.



Duc conoscesse molto bene la letteratura sull'argomento pubblicata in Francia, compresa l'opera recentissima, del 1835, di Jacques Ignace Hittorff.

I formatori di Viollet-le-Duc, come il suo mentore lo zio Delecluze, gli architetti Huvé e Leclère, manifestavano inclinazioni spiccatamente neoclassiche e nutrivano solo timidi interessi per l'architettura gotica.

Nella lettera del 29 maggio 1836 (quando Viollet-le-Duc è in Sicilia) il padre, che ha ricevuto parecchi disegni di architetture medievali, scrive al figlio: «Ho incontrato il signor Achille Leclère, che mi domanda spesso tue notizie. Non mi sembra un grande ammiratore dell'architettura saracena o bizantina, tuttavia desidera molto vedere i tuoi disegni e anche Fontaine mi ha detto che li attende con impazienza»<sup>21</sup>.

Una sicura influenza verso la curiosità per l'architettura gotica devono avergliela trasmessa alcuni amici di famiglia come Ludovic Vitet (ispettore generale dei monumenti francesi dal 1830 al 1834), Prosper Mérimée (ispettore dal 1834 al 1839), ma senza dubbio anche Victor Hugo e Charles Forbes de Motalembert (1810-1870). Curiosità accresciuta nel corso dei suoi viaggi per le regioni della Francia e per l'elaborazione dei disegni prodotti per il barone Taylor.

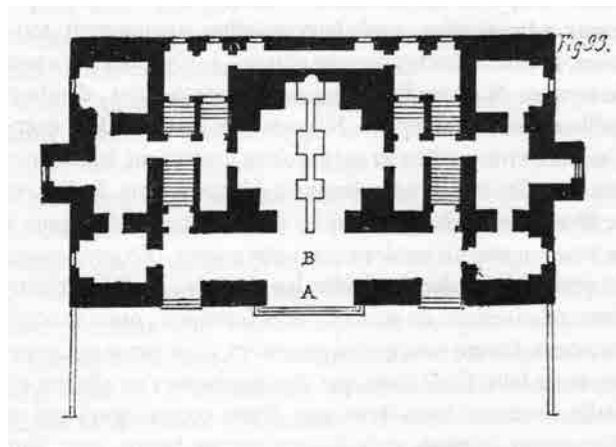
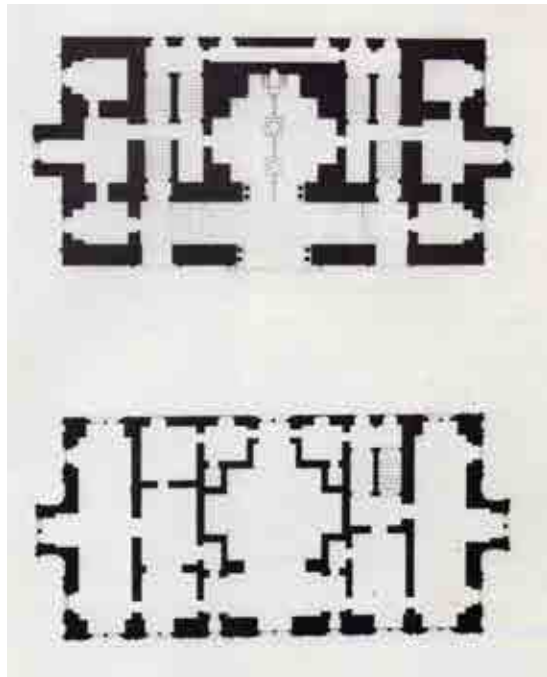
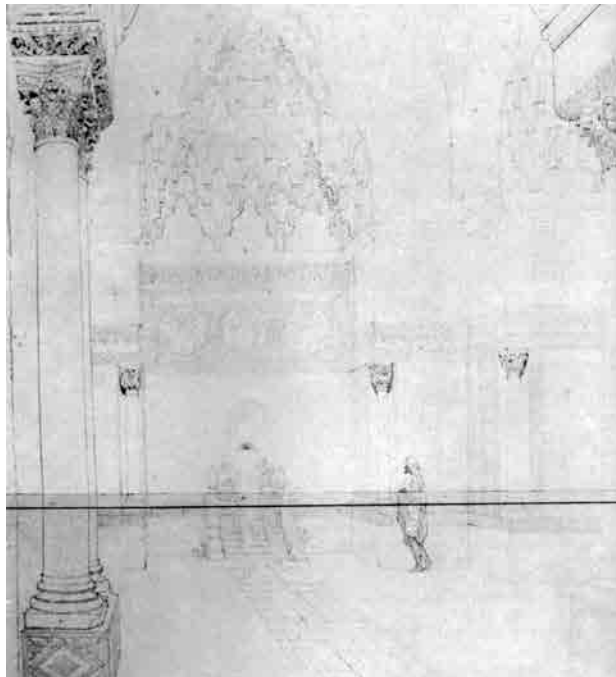
L'incontro con l'architettura medievale siciliana non rappresenta soltanto una semplice curiosità. Gli consente di partecipare, con pochi altri iniziati, sulla scorta di testimonianze tangibili, all'affascinante ricerca delle origini dell'architettura gotica. Sulla genesi di questo stile sorto quasi dal nulla si erano fatte solo ipotesi. I primi studiosi che indicano gli archi aguzzi della Sicilia come origine dello stile gotico, sono quasi tutti francesi: Léon Dufourny (1754-1818), Jean Baptiste Séroux d'Agincourt (1730-1814), Ignace Hittorff e Ludwig von Zanth (1796-1857), insieme allo stesso Viollet-le-Duc, che non mostra alcun dubbio sull'inconfondibile derivazione araba dell'architettura gotica. Ovviamente tra questi studiosi un posto d'onore è occupato dal duca di Serradifalco, autore di uno studio sugli edifici religiosi, in cui illustra ipotesi originali<sup>22</sup>.

Dopo qualche interesse manifestato da Dominique Vivant Denon (1747-1825)<sup>23</sup>, il primo ad eseguire disegni di edifici cosiddetti arabo-normanni è Léon Dufourny (fig. 16), residente a

21. *Ivi*, p. 101. Pierre-François Fontaine (1762-1853) era architetto della casa reale.

22. LO FASO PIETRASANTA 1838. Si consulti anche il saggio con la traduzione di un manoscritto inedito in CIANCIOLO COSENTINO 2006.

23. Denon era a capo di una "spedizione editoriale" finanziata dall'abate di Saint-Non che ne pubblicherà gli esiti; si veda SAINT-NON 1781-1786. La versione integrale del diario di Denon è riportata in appendice alla traduzione in francese, a cura di J.B. de La Borde, del viaggio di Henry Swinburne (SWINBURNE 1783-1785).



Dall'alto, in senso orario, figura 19. E.E. Viollet-le-Duc, disegno a matita dell'interno della sala della fontana del palazzo della Zisa, 1836 ( da *Le voyage d'Italie* 1980, p. 100); figura 20. E.E. Viollet-le-Duc, pianta del piano rialzato e del primo piano del palazzo Zisa, 1836 (da *Le voyage d'Italie* 1980, p. 99); figura 21. E.E. Viollet-le-Duc, pianta del piano rialzato del palazzo Zisa, 1875 (da VIOLLET-LE-DUC 1875, p. 316, fig. 93). Si noti che il vestibolo "B", al contrario di ciò che ha restituito il restauro forse erroneamente, non è aperto verso l'esterno alle due estremità ma vi «sono disposti due ambienti, uno per il servitore che deve essere costantemente a disposizione di quanti entrano o escono, l'altro che serve da anticamera o ambiente nel quale il padrone riceve gli estranei» (VIOLLET-LE-DUC 1875, p. 315).

Palermo tra il 1788 e il 1793, chiamato all'insegnamento dell'architettura da Giuseppe Venanzio Marvuglia (1729-1814). Nel 1789 due suoi disegni, raffiguranti il castello di Maredolce e il palazzo della Cuba in pianta e prospettiva, sono stampati nel volume dell'abate Giuseppe Vella, il famoso *Codice diplomatico di Sicilia sotto il governo degli Arabi*<sup>24</sup>. Alcune sue considerazioni sulle origini dell'architettura del periodo del regno degli Altavilla trovano posto in un'opera, molto importante per la storia dell'architettura, di cui alcune parti, che raccolgono le ricerche di Séroux d'Agincourt, vengono pubblicate tra il 1808 ed il 1811. Dopo la morte dell'autore, supervisore e finanziatore dell'iniziativa editoriale, pubblicata nel 1823 col titolo *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IV siècle jusqu'à son renouvellement au XVI*<sup>25</sup>, è lo stesso Dufourny. La mancata conoscenza diretta della Sicilia da parte di d'Agincourt induce a ritenere che la trattazione degli edifici siciliani sia stata suggerita e documentata con il contributo personale proprio di Dufourny, con lo scopo di fare scoprire in alcuni esempi dell'architettura siciliana, origini, derivazioni e similitudini riscontrabili nell'architettura gotica europea. Del duomo di Monreale, il cui repertorio iconografico è tratto dall'opera di don Michele Del Giudice<sup>26</sup>, nell'opera di d'Agincourt si riporta che sia «uno dei primi edifici, nei quali lo stile pesante della prima età dell'architettura detta gotica dette luogo allo stile leggero, che ne caratterizza la seconda età»<sup>27</sup>. Della Zisa invece, di cui non esisteva alcun rilievo architettonico pubblicato, per intercessione dello stesso Dufourny, si utilizzano «i disegni inediti [...] forniti dal signor Alessandro Emanuele Marvuglia, giovane architetto molto istruito, e figlio del signor Giuseppe Venanzio Marvuglia, architetto del governo a Palermo» (fig. 17)<sup>28</sup>. Proprio nel presentare i caratteri di questa architettura siciliana per la prima volta mostrata alla critica internazionale, si pone un interrogativo che diventerà fondamentale per la continuazione degli studi sull'origine dell'arco acuto e dell'architettura gotica in generale:

«Gli archi tanto interni che esteriori di quest'edifizio [la Zisa] sono leggermente acuti, e poco s'allontanano dal semitondo [...]. Sarebbe per avventura ciò accaduto perché dall'XI al XII secolo questa specie d'arco nasceva in qualche maniera tra le mani degli Arabi, o perché in quest'epoca di già praticato nelle parti settentrionali dell'Europa erasi tra gli Arabi introdotto a motivo della loro vicinanza coi Normanni, i quali non li scacciarono dalla Sicilia che in sul declinare dell'XI secolo? Ed è forse eziandio più probabile, che ne' posteriori restauri, l'arco acuto o diagonale, di cui la stessa chiesa di

24. VELLA 1789-1792.

25. L'opera fu tradotta in italiano da Stefano Ticozzi (TICOZZI 1826-29).

26. DEL GIUDICE 1702.

27. SÉROUX D'AGINCOURT 1823, trad. it. TICOZZI 1826-29, v. 5, 1928, p. 128.

28. *Ivi*, p. 129.

Monreale ci somministrò un esempio nel XII secolo [...] sia stato praticato tanto al di dentro che al di fuori del palazzo della Zisa da coloro che l'occuparono dopo gli Arabi»<sup>29</sup>.

L'opera di d'Agincourt ottiene un successo considerevole in tutta l'Europa, con varie edizioni e traduzioni. Per quanto riguarda la Sicilia incide fortemente sul giudizio che gli studiosi elaboreranno nei confronti dei monumenti del Medioevo. Ad esempio la Zisa non sarà più considerata semplicemente come un edificio da osservare solamente per la sua singolarità e stravaganza, come era avvenuto in passato. Al contrario le ipotesi di Duforny e d'Agincourt intorno alle prime utilizzazioni dell'arco acuto porteranno a esaminare la Zisa come l'archetipo stilistico che aveva originato una delle più grandi rivoluzioni architettoniche, quella del Gotico appunto, e stimoleranno un nuovo interesse nell'intraprendere studi sull'architettura medievale siciliana.

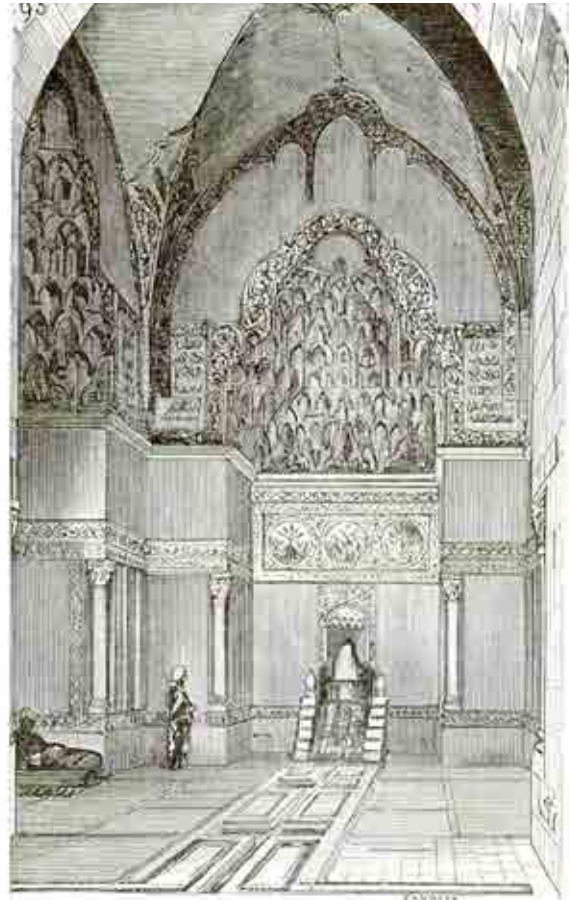
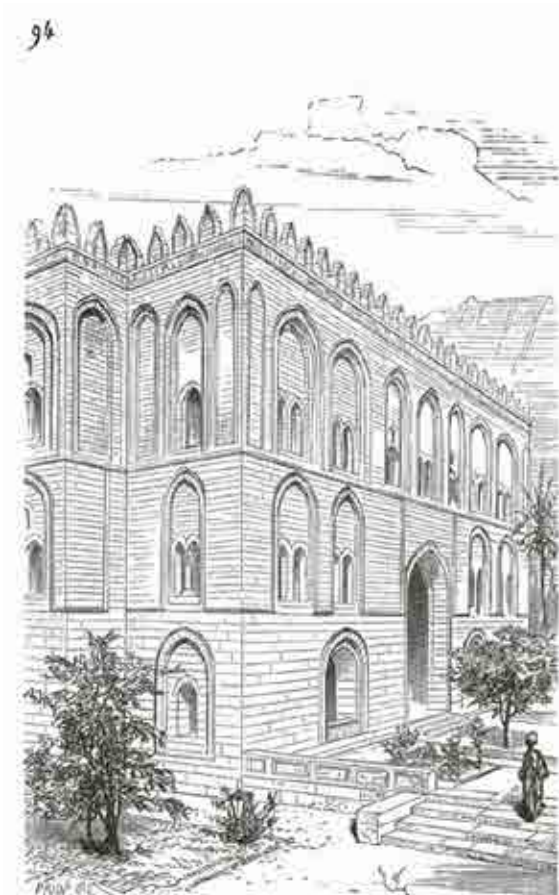
La teoria che l'impiego sistematico dell'arco acuto, posto all'origine dell'architettura gotica, fosse avvenuto prima che in altri luoghi in Sicilia e principalmente nei palazzi della Zisa e della Cuba, ritenuti di sicura datazione riferibile al periodo della dominazione araba, viene elaborata da Jacques Ignaz Hittorff che, con Ludwig von Zanth, studiò l'architettura siciliana per un lungo periodo tra il 1822 ed il 1824. I loro interessi spaziano dall'architettura classica a quella moderna, che illustrano in tre opere che ebbero grande risalto in tutta Europa. Quella che riguarda il nostro argomento è *Architecture moderne de la Sicile ou recueil des plus beaux monuments religieux et des édifices publics et particuliers les plus remarquables de la Sicile*, stampata a Parigi nel 1835<sup>30</sup>. Nella sua introduzione al volume Hittorff, dopo aver premesso che l'inizio dell'architettura moderna della Sicilia si deve fare risalire alla fine del V secolo, argomenta che i Normanni nella costruzione delle loro cattedrali non fecero altro che imitare lo stile architettonico che trovarono in Sicilia, adottando l'arco acuto che non avevano mai visto nel loro paese d'origine, favorendone la diffusione nel resto dell'Europa:

«poiché il sistema dell'arco acuto è stato adottato dagli arabi dopo la metà del X secolo o anche anteriormente, i Normanni che non arrivarono in Sicilia che alla fine dell'XI secolo, non poterono importarvi quel genere di architettura [...]. Ma se lontano da là, i monumenti della metà del XII secolo innalzati in Francia, in Germania e in Inghilterra non presentano l'applicazione dell'arco acuto, impiegato come sistema generale, tanto che la maggior parte degli edifici di questa epoca e un grande numero di edifici costruiti nel XIII secolo, in Italia o nei paesi del nord, mostrano ancora la preminenza dell'arco a tutto sesto, è più che probabile che l'impiego dell'arco acuto, che si trova in tutte le costruzioni importanti innalzate in Sicilia dai Normanni dal 1071 al 1185, non può che essere il risultato di una imitazione naturale dell'architettura ogivale degli arabi» (fig. 18)<sup>31</sup>.

29. *Ivi*, v. 2, 1926, pp. 163-264.

30. HITTORFF, ZANTH 1835.

31. *Ivi*, p. 7.



Da sinistra, figura 22. E.E. Viollet-le-Duc, vista prospettica del palazzo della Zisa, 1875 (da VIOLLET-LE-DUC 1875, p. 318);  
figura 23. E.E. Viollet-le-Duc, interno della sala della fontana del palazzo della Zisa, 1875 (da VIOLLET-LE-DUC 1875, p. 321).



Figura 24. Eugène Viollet-le-Duc, disegno delle teste delle fondamentali razze umane: «la nera, la gialla e quella bianca o ariana», 1875 (da VIOUET-LE-DUC 1875, composizione F. Tomaselli).



Figura 25. E.E. Viollet-le-Duc, disegno delle teste delle principali popolazioni, 1875 (da VIOUET-LE-DUC 1875, composizione F. Tomaselli).



L'ipotesi che l'architettura gotica abbia avuto in Sicilia i suoi primi esempi è condivisa e rilanciata da Eugène Viollet-le-Duc. Determinanti devono essere state l'opera e le opinioni di Hittorff che aveva avuto, come si è detto, modo di frequentare in molte occasioni, e di cui certamente, prima di intraprendere il viaggio in Italia, aveva studiato l'opera del 1835 sull'architettura della Sicilia. Con Hittorff infatti condivide l'ipotesi sulla derivazione dell'architettura gotica da quella realizzata in Sicilia dal X al XII secolo, di cui ne rileva la matrice. La conferma di questa ipotesi viene a Viollet-le-Duc studiando il «castello arabo della Zisa» di cui produce accurati rilievi planimetrici, prospettive della sala della fontana e vari dettagli delle decorazioni a mosaico e di quelle delle nicchie alveolate. In una sua lettera al padre nella quale descrive il palazzo, scrive:

«anche un bel fregio di carattere arabo; nel fondo e sui due lati si trovano tre nicchie con una folla di archetti in aggregazione a sbalzo [muqarnas], che sono la cosa più diabolica da disegnare che si possa trovare, ma che fa sempre un grande effetto; si trova qui certamente l'origine di tutte le combinazioni così varie che i gotici hanno dato alle loro volte con costoloni, l'origine di questa scienza così profonda delle intersezioni delle superfici curve. È qui che la transizione dall'architettura araba a quella gotica è così evidente, è facile comprendere come questa scienza così straordinaria nelle combinazioni delle maniere di costruire è stata trasmessa ai gotici, che certo non potevano trovarla senza avere dei predecessori molto profondamente versati in questa scienza. In quello che abbiamo già visto dell'architettura araba, quello che sorprende è la raffinatezza della costruzione, questa consapevolezza degli effetti che vogliono ottenere, questa scienza che ha diretto i loro lavori non è né l'ispirazione né l'effetto del genio, è il calcolo dell'uomo civilizzato che sa prima di produrre, e che arriva a produrre quello che aveva previsto» (figg. 19-20)<sup>32</sup>.

A proposito dell'architettura locale prodotta dopo l'arrivo dei Normanni, ed in particolare della cappella del Palazzo Reale, egli ritiene che la stessa sia il prodotto della sintesi tra l'architettura degli Arabi e quella occidentale con un risultato di altissimo valore artistico: «L'architettura normanna è venuta a mescolarsi alla prima, il cristianesimo l'ha modificata e se ne è servito, l'ha divinizzata e ha prodotto queste belle basiliche che noi ammiriamo e che riempiono tutta l'Italia»<sup>33</sup>. Una riflessione simile è riservata anche all'architettura del chiostro di San Giovanni degli Eremiti, un altro esempio, a giudizio di Viollet-le-Duc, di felice mescolanza fra le due culture: «un piccolo monumento molto grazioso... esso è quasi moresco, l'influenza araba è là»<sup>34</sup>.

32. *Le voyage d'Italie* 1980, p. 100.

33. *Ivi*, lettera al padre da Palermo del 6 maggio 1836, p. 95.

34. *Ivi*, lettera al padre da Palermo del 9 maggio 1836, p. 96.

*L'origine saracena del palazzo della Zisa e la declinazione del razzismo in ambito architettonico*

Nel 1875 Viollet-le-Duc dà alle stampe il volume *Histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours* che spazia dalla preistoria al XVI secolo, opera in cui riprende il tema dell'origine dell'arco acuto e del suo impiego sistematico nell'architettura siciliana dopo l'827, quando cominciava la conquista dell'Isola.

«L'arte greca e l'arte romana erano regredite sotto gli ultimi imperatori d'Oriente all'ultimo stadio della decadenza. I Saraceni fecero rinascere quelle arti, ma secondo una nuova direzione, e senza imitare i resti dei monumenti antichi che esistono ancora su quel territorio. Essi portarono con se dei metodi di costruire impiegati in quel tempo in Egitto e sulle coste dell'Africa che erano di loro conoscenza da oltre tre secoli»<sup>35</sup>.

Nel saggio, che illustra i sistemi abitativi di tutti i popoli del mondo, Viollet-le-Duc utilizza l'artificio di essere guidato nelle descrizioni da due personaggi di sua invenzione, "viaggiatori del tempo", di nome Épergos e Doxi. Grazie alle spiegazioni di questi, coglie l'occasione per illustrare le sue teorie sull'evoluzione della maniera di costruire gli edifici per usi abitativi. Senza mai nominarlo direttamente ma pubblicando disegni inequivocabili, l'architetto francese utilizza i suoi ricordi del 1836 per descrivere il palazzo della Zisa, un edificio costruito dai saraceni nel X secolo, quando la Sicilia era sotto il dominio arabo. Nel XXV capitolo del suo saggio Viollet-le-Duc ambienta la descrizione intorno al 1050 e racconta del soggiorno di Épergos e Doxi, ospiti per un breve periodo di Moafa, proprietario dello splendido palazzo (figg. 21-23).

«Épergos, che non aveva mai cessato di mantenere relazioni con i musulmani, aveva delle lettere per uno dei più ricchi abitanti di Palermo chiamato Moafa. [...] Egli abitava un palazzo non lontano dalle mura della città, in un luogo incantevole. Questa dimora si componeva di un grosso edificio a più piani, solidamente costruito con pietre da taglio e circondato da giardini. Secondo l'uso, alcune costruzioni più piccole, realizzate a poca distanza dal palazzo, ospitavano la servitù, le cucine, i bagni, le stalle e dei locali per gli ospiti. La figura 93 presenta il piano rialzato di questo palazzo. Una grande apertura A da accesso al lungo vestibolo B, alle estremità del quale sono disposti due ambienti, uno per il servitore che deve essere costantemente a disposizione di quanti entrano o escono, l'altro che serve da anticamera o ambiente nel quale il padrone riceve gli estranei. Simmetricamente, due stanze sono destinate all'alloggio dei familiari. Al centro si trova una grande sala, aperta verso l'esterno, con volta e con quattro nicchie. In quella centrale è disposta una fontana di marmo, che lascia colare un velo d'acqua che si versa in un canale centrale interrotto da piccoli bacini quadrati»<sup>36</sup>.

La descrizione del palazzo è fedele con quanto si poteva riscontrare nel 1836, fatta eccezione per «due belle scale»<sup>37</sup> che consentivano di raggiungere il primo piano «occupato dalle donne»

35. VIOLLET-LE-DUC 1875, p. 311.

36. *Ivi*, pp. 315-317.

37. *Ivi*, p. 117.

A sinistra, figura 26. E.E. Viollet-le-Duc, disegno che dimostra, a suo parere, attraverso le misure dell'angolo facciale, l'evoluzione dal leone africano alla gente del Nilo in cui si riscontra il tipico prognatismo, 1879 (da VIOLLET-LE-DUC 1879, p. 209).



In basso, figura 27. E.E. Viollet-le-Duc, raffronto tra lo scheletro dell'uomo e quello dello scimpanzé, 1879 (da VIOLLET-LE-DUC 1879, p. 124).



e il secondo dove «dimora il signore»<sup>38</sup>. In verità di scala ne esisteva una sola ma per simmetria Viollet-le-Duc nel suo rilievo ne disegna due, come avevano fatto prima di lui Hittorf e Zanth. Con un pizzico di fantasia non manca di illustrare la straordinaria vista di Palermo che avrebbe potuto godersi dalla terrazza: «con i suoi monumenti merlati, con i minareti e le moschee ricoperte di mosaici a fondo d'oro, si confonde con l'azzurro del cielo»<sup>39</sup>.

Quando i due stranieri vengono ricevuti dal signore della Zisa, riprende la descrizione dell'interno della grande sala centrale:

«al di sopra della fontana, su un fondo d'oro, un mosaico delicato decora la grande nicchia. Questa come le altre due, termina con degli sbalzi di piccoli archi che ricordano le stalattiti di certe grotte o l'aggregazione dei semi del granato. L'oro, l'azzurro, il verde, il bianco e il nero, sono distribuiti nella maniera più armoniosa in questa miriade di alveoli»<sup>40</sup>.

Per lo studio dell'architettura, Viollet-le-Duc mette in pratica e adatta le teorie evoluzioniste che si erano elaborate in quel periodo – che vedono tra i maggiori rappresentanti Charles Darwin (1809-1882) – che anche in Francia avevano avuto un notevole seguito dopo le esperienze intorno al “trasformismo biologico” di Georges-Louis Leclerc, conte di Buffon (1707-1788), Jean-Baptiste Lamarck (1744-1829) e Georges Cuvier (1769-1832).

È probabile che proprio questa chiave interpretativa delle teorie evoluzioniste del costruire e l'assegnare ad ogni razza umana una precisa capacità di progettare l'architettura gli abbia fruttato l'apprezzamento e il riconoscimento della Società Antropologica di Parigi di cui è nominato membro effettivo nel 1876 (figg. 24-25). Le sue idee in merito erano comunque di molto precedenti e possono considerarsi eredità del vecchio mito della “catena degli esseri”. Il tema della serie animale si mostra particolarmente fecondo in seno agli eredi del trasformismo biologico ed è – come si è visto – ben presente in Viollet-le-Duc, il quale nella stessa prefazione al *Dictionnaire* afferma che l'arte medievale costituisce attraverso i secoli «una catena ininterrotta in cui tutti gli anelli sono trattiene per continuare, dalle leggi imperiose della logica»<sup>41</sup>. Le convinzioni evoluzioniste sono riscontrabili anche nell'opera *Histoire d'un dessinateur* pubblicata nel 1879 (figg. 26-27)<sup>42</sup>.

38. *Ibidem*.

39. *Ibidem*.

40. *Ivi*, pp. 318-319.

41. VIOLLET-LE-DUC 1854, p. VIII.

42. VIOLLET-LE-DUC 1879; in quest'opera Viollet-le-Duc attraverso un disegno cerca di mettere in risalto le affinità tra la

L'atteggiamento razzista è ben presente in molte sue manifestazioni e in una conferenza tenuta alla Sorbona il 4 febbraio del 1867 Viollet-le-Duc, dichiara che l'umanità debba suddividersi in tre razze: la nera o "melanica", inferiore rispetto alle altre, la gialla più progredita e la bianca o ariana, superiore rispetto alle precedenti.

Le razze hanno, secondo Viollet-le-Duc, un diverso modo di costruire che solo in parte dipende dal contesto ambientale d'origine e che è riconducibile alla propria e immutabile origine razziale.

«La razza ariana essendo nata tra le foreste costruisce in legno. Quando le migrazioni la portano a vivere in regioni dove i materiali disponibili sono altri, muta le tecnologie ma conserva le forme proprie dell'architettura costruita con le tecniche della carpenteria. Lo stesso fa quando si trova a dominare popoli abituati ad altre tecniche: assegnando loro il lavoro manuale, infatti, non può pretendere di imporre tecniche estranee, ma impone comunque un retaggio formale derivante dalle proprie origini»<sup>43</sup>.

### *La traduzione dell'epigrafe del palazzo della Cuba sovverte la datazione dell'architettura ogivale della Sicilia*

Sul ritrovamento in Sicilia dei caratteri ispiratori dell'architettura gotica europea, Viollet-le-Duc non avrà mai ripensamenti e quella convinzione giovanile lo accompagnerà per tutta la vita. Nessuna influenza avrà sulla sua opinione un avvenimento clamoroso sul quale si trovano a discutere molti intellettuali di quel tempo in tutta Europa. Nel 1850 Michele Amari (1806-1889) pubblica a Parigi un saggio con la traduzione dell'iscrizione epigrafica del palazzo della Cuba sotto forma di lettera indirizzata ad Adrien Prévost de Longpérier (1816-1882), a quel tempo conservatore delle collezioni archeologiche del Louvre, che con Amari condivideva l'interpretazione dell'epigrafe palermitana<sup>44</sup>.

Questo avvenimento modifica le precedenti teorie sull'origine del palazzo determinando nuovi orientamenti della ricerca anche in Italia dove viene pubblicata l'anno successivo<sup>45</sup>. Amari riscontra in quell'iscrizione il nome di Guglielmo II e la data 1180, quindi la fondazione della Cuba, della Zisa e degli altri edifici, secondo lo studioso, sono da ricondurre al periodo del regno degli Altavilla e non già a quello degli Arabi, circostanza che colloca temporalmente l'architettura siciliana allo stesso periodo in cui sorgeva quella europea. Secondo l'arabista siciliano «Ormai gli uomini adatti potranno studiare i

scimmia e l'uomo, tra l'altro derivanti dal pollice opponente.

43. CASONATO 2008, p. 52. Si veda anche BARIDON 1996 ai capitoli *Anatomie, Anthropologie, Evolutionnisme*.

44. AMARI 1850.

45. AMARI 1851, pp. 249-265.

monumenti civili dei Normanni di Sicilia colla data certa, ch'essi hanno domandato invano alla storia»<sup>46</sup>. In proposito Amari ritiene che la traduzione dell'epigrafe della Cuba, mai riuscita fino a quel tempo, ormai possibile grazie ai calchi che erano stati eseguiti per suo conto, potrà dare avvio ad una serie di nuovi studi sull'architettura della Sicilia: «Io son sicuro che degli artisti e degli eruditi, come i signori Hittorff, Gally Knight, il duca di Serradifalco, ed il signor Girault de Prangey, che hanno successivamente trattato questo soggetto, non lasceranno infruttuosa l'interpretazione della leggenda araba della Cuba»<sup>47</sup>.

Nell'interpretazione delle epigrafi della Cuba e della Zisa si erano cimentati, ma senza concreti risultati, diversi studiosi come Olaus G. Tychsen (1734-1815), Joseph Hammer (1774-1856) e Isac de Sacy (1758-1838), il fondatore della scuola di epigrafia di Parigi e segretario perpetuo dell'Accademia delle iscrizioni. Nell'impresa della traduzione dell'iscrizione, offuscata dalla presenza di colonizzazioni di licheni, posta ad oltre quindici metri di altezza, Amari ha avuto il vantaggio della collaborazione di Francesco Saverio Cavallari e Giuseppe Patricolo che realizzano, imbracati con corde e sospesi nel vuoto, alcuni rilievi a contatto con ottima precisione. Secondo Amari nel reperto epigrafico superstite delle facciate di nord ed est si può leggere:

«[Nel nome di Dio cle] mente, misericordioso. Bada [qui] fermati e mira! Vedrai egregia stanza dell'egregio tra i re della Terra, Guglielmo secondo//  
Non v'ha castello che sia degno di lui; né bastano [le sue] sale... [In vero?] ha riflettuto il Mosta' /zz sul biasimo, Che gli tornerebbe, s'ei non... [ne' quali] notansi I momen- ti più avventurati ed i tempi più prosperi //  
E di nostro Signore il Messia, mille e cento, aggiuntovi ottanta che son corsi tanto lieti//  
Così Iddio, al quale sia lode perenne, lo mantenga,  
ricolmo Di tutti que' numerosi benefizii ch'ei gli ha largiti//  
Oh gran Dio! Che la lunga vita, la possanza e la...»<sup>48</sup>.

Recenti studi però adombrano qualche dubbio sulla traduzione di Amari, mettendo in risalto che la data 1180 si potrebbe riferire non già al tempo della costruzione della Cuba, che potrebbe essere nuovamente retrodatata al periodo della presenza degli Arabi in Sicilia, ma a quello in cui, sotto i Normanni, si svolgevano consistenti lavori di ristrutturazione sul preesistente edificio. A questo si aggiunga che un attento esame dello stile della scrittura, consente di mettere in evidenza che il nome di Guglielmo II insieme alla data, potrebbe essere stato inserito, successivamente, in una iscrizione concepita precedentemente.

46. *Ibidem*.

47. *Ivi*, p. 265.

48. *Ibidem*.

Secondo la recente rilettura l'epigrafe conterrebbe le seguenti espressioni:

«[Nel nome di Dio de] mente e misericordioso, fa' attenzione, fermati e guarda! Vedrai la più prestigiosa sala del trono del più prestigioso dei monarchi della terra, Guglielmo II, rispetto alla quale ogni reggia perse in regalità e le sue aule d'udienza [oppure: le sue bellezze] divennero meno regali ... e stimò al-Musta'izz che i suoi disegni spettasse a lui di...

...e sperimentò [?] / più prosperi periodi ed i più felici momenti e secondo il calendario cristiano mille e cento ottanta [anni] // hanno seguiti per sanar[ne] la beltà infatti a Dio (solo spettano) bellezza duratura e ininterrotta qualunque miglioramento abbia potuto arrecarle e la prosperità duratura e la potenza e il...»<sup>49</sup>.

Tutti gli studiosi dell'architettura del periodo dei Normanni in Sicilia, dopo la pubblicazione delle opere di Michele Amari si sono uniformati alle datazioni proposte dall'arabista palermitano<sup>50</sup>. Per ironia della sorte però, le intuizioni di Eugène Viollet-le-Duc, che mai ha cambiato idea sull'origine dell'arco ogivale e sulla datazione dei palazzi di Palermo, potrebbero essere giustificate nell'indicare in Sicilia le radici dell'architettura gotica. E questo, non solo per la nuova e differente interpretazione dell'iscrizione della Cuba, ma anche per un'ulteriore ricognizione che recentemente ho compiuto sulle fonti storiche, che rappresentano una testimonianza inoppugnabile. Si tratta del manoscritto conosciuto come *Chronicon* di Romualdo Guarna l'arcivescovo di Salerno vissuto nel XII secolo e testimone dei fatti della corte reale palermitana, pubblicato per la prima volta nel 1935 ad opera di Carlo Alberto Garufi. Al contrario di altre ricoperture successive (se ne contano una decina), in questo primo esemplare custodito nella Biblioteca Vaticana, a proposito dell'opera svolta da Guglielmo I poco tempo prima della sua morte avvenuta nel 1166 non si riscontra l'espressione «*aedificari fecit*»<sup>51</sup> che, riportata in altre copie, per tanto tempo ha fuorviato tutti gli autori, ma bensì «*beneficari fecit*», azione che più si adatta alla bonifica di una fabbrica preesistente, ovvero solo all'opera di risanamento o ristrutturazione: «*Eo tempore rex Wilhelmus palatium quoddam altum satis et miro artificio prope Panormum beneficari fecit, quod Sisam appellavit, et ipsum pulchris pomiferis et amenis viridariis*

49. DE LUCA 2000, pp. 69-70; TOMASELLI 2005, p. 55. Dell'interpretazione dell'epigrafe nel 1997, durante lo svolgimento di opere di manutenzione per l'apertura al pubblico del monumento che dirigevo a quel tempo, è stata incaricata Maria Amalia De Luca, nota arabista e docente dell'Università di Palermo.

50. AMARI 1872; AMARI 1875.

51. CARUSO 1723; MURATORI 1819; DEL RE 1845. Lo studio di Muratori si è svolto sull'esemplare del *Crhonicon* ricopiato nel XVII secolo e custodito nella Biblioteca Ambrosiana di Milano. Caruso e Del Re invece hanno adoperato la copia in possesso della cattedrale di Salerno trascritta da Giacomo Grimaldi nel 1605.

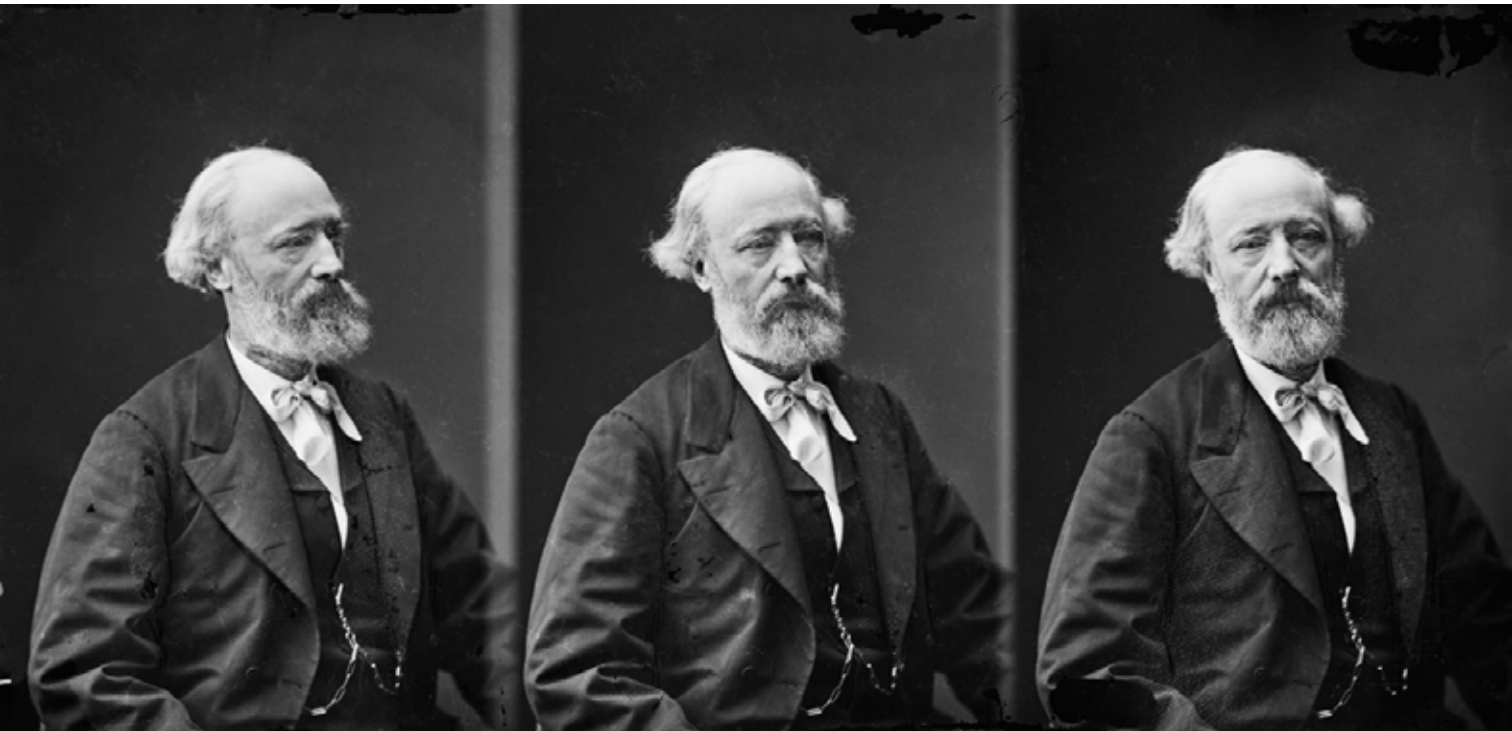


Figura 28. Gaspard-Félix Tournachon detto Nadar, pose per il ritratto fotografico di Eugène Viollet-le-Duc, 30 gennaio 1878 (da DE FINANCE, LENIAUD 2014, p, 1).



*circumdedit, et diversis aquarum conductibus et piscariis satis delectabile reddidit*»<sup>52</sup>. Questa testimonianza sincrona avallerebbe la convinzione di Viollet-le-Duc in merito alla fondazione del palazzo della Zisa all'epoca della dominazione araba, giustificando, di conseguenza, le sue teorie sull'archetipo e sulla provenienza de *l'architecture ogivale*.

A proposito delle sue convinzioni razziste, per esecuzione testamentaria, stabilì che il suo corpo fosse messo a disposizione della Società Antropologica di Parigi perché se ne eseguisse l'autopsia e si studiassero il suo cranio e il suo cervello (fig. 28)<sup>53</sup>.

52. GARUFI 1925-28, pp. 252-253.

53. DE FINANCE, LENIAUD 2014, p. 183. Gli autori citano il testamento di Viollet-le-Duc datato 1 marzo 1877, redatto presso il notaio A. Cocteau e conservato negli Archivi nazionali di Parigi.

## Bibliografia

AMARI 1850 - M. AMARI, *Lettera sulla origine del palazzo della Cuba presso Palermo, diretta da un Siciliano al sig. A. di Longperrier*, in «Revue Archéologique», Paris 1850, pp. 669-691.

AMARI 1851 - M. AMARI, *Lettera sulla origine del palazzo della Cuba presso Palermo, diretta da un Siciliano al sig. A. di Longperrier e pubblicata in Parigi nel 1850*, in *Nuova raccolta di scritture e documenti intorno alla dominazione degli arabi in Sicilia*, Palermo 1851, pp. 249-265.

AMARI 1872 - M. AMARI, *Storia dei Musulmani di Sicilia*, v. 3, Le Monnier, Firenze 1872.

AMARI 1875 - M. AMARI, *Le epigrafi arabiche di Sicilia trascritte, tradotte e illustrate*, Luigi Pedone Lauriel, Palermo 1875.

BARIDON 1996 - L. BARIDON, *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc*, L'Harmattan, Paris 1996.

BERCÈ 2013 - F. BERCÈ, *Viollet-le-Duc*, Édition du patrimoine, Centre des monuments nationaux, Paris 2013.

BOSCARINO, CANGELOSI 1985 - S. BOSCARINO, A. CANGELOSI, *Il restauro in Sicilia in età borbonica 1734-1860*, in «Restauro», XIV (1985), 79, pp. 5-71.

BURGARELLA 1971 - P. BURGARELLA, *Documenti per la storia della ricerca archeologica in Sicilia esistenti nell'Archivio di Stato di Palermo*, in «Archivio storico per la Sicilia Orientale», LXVII (1971), pp. 55-79.

CARUSO 1723 - G.B. CARUSO, *Biblioteca historica regni Siciliae*, Typis F. Cichè, Palermo 1723.

CASONATO 2008 - C. CASONATO, *Per una storia naturale dell'architettura: antropologia, paleontologia e trasformismo biologico negli scritti e disegni di Viollet-le-Duc*, in *Ibridazioni. Idee per la rappresentazione*, Seminario di studi, Luav, Venezia 19 ottobre 2008, [http://ideeperlarappresentazione.it/2008\\_indice/Camilla\\_Casonato\\_per\\_una\\_storia\\_naturale\\_dell\\_architettura.pdf](http://ideeperlarappresentazione.it/2008_indice/Camilla_Casonato_per_una_storia_naturale_dell_architettura.pdf) (ultimo accesso 31 luglio 2016).

CIANCIOLO COSENTINO 2006 - G. CIANCIOLO COSENTINO, *Un manoscritto sull'architettura gotica del duca di Serradifalco*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia», 2006, 2, pp. 80-87.

CROUZET 1990 - M. CROUZET, *Stendhal. Il signor Me stesso*, Editori riuniti, Roma 1990.

DEL GIUDICE 1702 - M. DEL GIUDICE, *Descrizione del Real tempio e monastero di S. Maria la Nuova in Monreale*, Palermo 1702.

DE FINANCE, LENIAUD 2014 - L. DE FINANCE, J.-M. LENIAUD (a cura di), *Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte*, Catalogue de l'exposition (Paris, 20 novembre 2014 - 3 mars 2015), Édition Norma, Paris 2014.

DEL RE 1845 - G. DEL RE, *Cronisti e scrittori sincroni della dominazione normanna nel regno do Puglia e Sicilia*, v. 1, Napoli 1845.

DE LUCA 2000 - M.A. DE LUCA, *Una proposta di rilettura dell'iscrizione araba della Cuba*, in «Rassegna Siciliana di Storia e cultura», IV (2000), 9, pp. 59-74.

FORGERET 2014 - J.C. FORGERET, *Une formation par les voyage*, in DE FINANCE, LENIAUD 2014, pp. 35-39.

GARUFI 1925-28 - C.A. GARUFI (a cura di), *Romualdo Salernitano, Chronicon*, in L.A. MURATORI, *Rerum Italicarum Scriptores*, t. V, p. I, Scipione Lapi, Città di Castello 1925-28.

GIUFFRIDA 1983 - R. GIUFFRIDA, *Fonti inedite per la storia della tutela dei beni archeologici in Sicilia: il «Plano» del Torremuzza sullo stato dei «Monumenti di antichità» del Val di Mazara*, in «Beni Culturali e Ambientali Sicilia», IV (1983), 1-4, pp. 187-201.

GOUT 1914 - P. GOUT, *Viollet-le-Duc, sa vie, son œuvre, sa doctrine*, E. Champion, Paris 1914.

GUIZOT 1859-1867 - M. GUIZOT, *Mémoires pour servir à l'histoire de mon temps*, 8 vv., Michel-Lévy frères, Paris 1858-1867.

HITTORFF, ZANTH 1835 - J.I. HITTORFF, L. ZANTH, *Architecture moderne de la Sicile ou recueil des plus beaux monuments religieux et des édifices publics et particuliers les plus remarquables de la Sicile*, Paul Renouard, Paris 1835.

*Le voyage d'Italie* 1980 - *Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-Le-Duc 1836-1837*, Catalogue de l'exposition (Paris, Janvier-Mars 1980; Florence Avril-Juin 1980), Centro Di, Florence 1980.

LO FASO PIETRASANTA 1938 - D. LO FASO PIETRASANTA, *Del duomo di Monreale e di altre chiese siculo normanne*, Tipografia Roberti, Palermo 1838.

MIDANT 2001 - J.P. MIDANT, *Au Moyen Age avec Viollet-le-Duc*, Parangon, Paris 2001.

MURATORI 1819 - L.A. MURATORI, *Annali d'Italia dal principio dell'era volgare sino all'anno MDCCXLIX*, Milano 1819.

OTERI 2010 - A.M. OTERI, *Il giro della Sicilia. Note su un proficuo scambio culturale negli anni di formazione del giovane Viollet-le-Duc*, in *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc*, Internationale Kolloquium Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, (Einsiedeln 24-26 August 2001), gta Verlag, ETH Zürich, 2010, pp. 128-145.

SAINT-NON 1781-1786 - J.-C.R. DE SAINT-NON, *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile*, 4 vv., Clousier, Paris 1781-1786.

SÉROUX D'AGINCOURT 1823 - J.B. SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle jusqu'à son renouvellement au XVI<sup>e</sup>*, Treuttel et Wurtz, 6 vv., Paris 1823.

SWINBURNE 1783-1785 - H. SWINBURNE, *Travels in the two Sicilies in the Year 1777-1778-1789-1780*, 2 vv., P. Elmsly in the Strand, London 1783-1785.

TICOZZI 1826-29 - S. TICOZZI, *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI secolo di G.B.L.G Seroux D'Agincourt tradotta e illustrata da Stefano Ticozzi*, 6 vv., Fratelli Giachetti, Prato 1826-29.

TOMASELLI 1985 - F. TOMASELLI, *L'istituzione del servizio di tutela monumentale in Sicilia e i restauri del tempio di Segesta dal 1778 al 1865*, in «Storia Architettura», VIII (1985), 1-2, pp. 149-170.

TOMASELLI 1986 - F. TOMASELLI, *Il viaggio di Goethe tra idillio, classicità e mostruosità nella Sicilia della fine del Settecento*, in «Storia Architettura», IX (1986), 1-2, pp. 143-160.

TOMASELLI 1994 - F. TOMASELLI, *Il ritorno dei Normanni*, Officina edizioni, Roma 1994.

TOMASELLI 2005 - F. TOMASELLI, *Scoperta, ricerca, restauro e fortuna iconografica dei monumenti medievali e moderni nella Sicilia dell'Ottocento*, in G. COSTANTINO (a cura di), *Il monumento nel paesaggio siciliano dell'Ottocento*, Catalogo della mostra (Agrigento, 3 dicembre 2005 - 6 gennaio 2005), Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali, ambientali e della pubblica istruzione, Palermo 2005, pp. 35-59.

TOMASELLI 2011 - F. TOMASELLI, *Note sull'istituzione e sullo sviluppo del sistema di tutela dei monumenti*, in N. LA ROSA, *Francesco Bongioannini e la tutela monumentale nell'Italia di fine Ottocento*, ESI, Napoli 2011, pp. 7-18.

TOMASELLI 2013 - F. TOMASELLI, *Restauro anno zero. Il varo della prima Carta italiana del restauro nel 1882 a seguito delle proteste internazionali contro la falsificazione della Basilica di San Marco a Venezia*, Aracne, Roma 2013.

VELLA 1789-1792 - G. VELLA, *Codice diplomatico di Sicilia sotto il governo degli Arabi*, Reale stamperia, 3 tt., Palermo 1789-1792.

VIOLLET-LE-DUC 1854 - E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*, v. 1, B. Bance, Paris 1854.

VIOLLET-LE-DUC 1854 - E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours*, J. Hetzel et C.<sup>ie</sup>, Paris 1875.

VIOLLET-LE-DUC 1854 - E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Histoire d'un dessinateur. Comment on apprendre a dessiner*, Hetzel, Paris 1879.

VIOLLET-LE-DUC 1980 - E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Viollet-le-Duc, apprenti sans maître*, in *Le voyage d'Italie* 1980, pp. 11-20.

VIOLLET-LE-DUC 2000 - G. VIOLLET-LE-DUC, *Les Viollet-le-Duc documents et correspondances. Histoire d'une famille*, Edition Slatkine, Genève 2000.

# VIOLLET-LE-DUC E L'OTTOCENTO

Contributi a margine di una celebrazione (1814-2014)



a cura di Annunziata Maria Oteri

# ArchistoR EXTRA



## Domenico Lo Faso Pietrasanta, Duke of Serradifalco and Eugène Viollet-le-Duc: medieval apprenticeship and initiation to the “arte regia”

Ettore Sessa  
ettore.sessa@unipa.it

*Viollet-le-Duc's journey in Italy is marked not only by the maturation of his critical principles – that lead him to abandon his studies on ancient times and the Renaissance in favour of a problematic reflection on the Middle Ages – but also by the encounter with important interlocutors, who were crucial for his education. Among these, Domenico Lo Faso Pietrasanta, Duke of Serradifalco, whom he met in Sicily, probably represents the intellectual voice closest to Viollet's revision process of architecture. The duke was transforming the approach to the study of local culture, definitively overcoming the tendency to encyclopaedism, adopting philological criteria and methodologies of research which were very close to the positivist historiography approach. When Viollet arrived in Palermo, Serradifalco was developing a process of revision of medieval Sicilian architecture, with the purpose of finding a “new architecture” for the future. Viollet-le-Duc became involved in this process. The essay underlines the similarities between the experience of Serradifalco and the contemporary activity of Viollet-le-Duc after his stay in Sicily. Apart from differences due to their cultural and political background, they both identified the basis to create a new architectural language in medieval architecture.*

VIOLLET-LE-DUC AND THE NINETEENTH-CENTURY  
Contributions on the fringe of a celebration(1814-2014)

[www.archistor.unirc.it](http://www.archistor.unirc.it)

ArchistoR EXTRA 1 (2017)

ISSN 2384-8898

DOI: 10.14633/AHR048

ISBN 978-88-85479-00-5



# Domenico Lo Faso Pietrasanta duca di Serradifalco ed Eugène Viollet-le-Duc: apprendistato medievalista e iniziazione all'arte regia

Ettore Sessa

Sono passati appena quattro giorni dal suo sbarco a Palermo quando Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (Parigi 1814 - Losanna 1879) sente il bisogno di scrivere a suo padre in relazione all'avvenuta conoscenza di Domenico Lo Faso Pietrasanta, duca di Serradifalco (Palermo 1783 - Firenze 1863). È il 22 aprile del 1836 e il giovane viaggiatore scrive :

«Ce duc, homme fort aimable, s'occupe exclusivement d'antiquités, d'architecture, il a fait plusieurs ouvrages sur les antiquités de la Sicile, et pratique l'architecture car son palais est de lui [...]; il est cause que l'on restaure la cathédrale de Monreale comme elle était, et a empêché ici beaucoup de destructions et de vols de messieurs les Anglais, qui voudraient s'emparer de tout ce qu'il y a de curieux et de beau ici comme ils ont fait à Athènes»<sup>1</sup>.

Viollet-le-Duc è quasi all'inizio del suo lungo viaggio in Italia; vi arriva il 21 marzo del 1836 facendo scalo a Genova per proseguire, sempre via mare, per Livorno (vi giunge appena due giorni dopo) e ancora per il porto di Civitavecchia (24 marzo) e dopo altri due giorni di navigazione sbarca a Napoli, prima vera meta di un viaggio della conoscenza che, contrariamente ad una prassi consolidata, ha inizio dal sud dell'Italia (dopo la permanenza di quasi venti giorni a Napoli soggiorna infatti in Sicilia per quasi tre mesi, passando nuovamente in Campania per una decina di giorni), prosegue verso il Lazio e la Toscana (con una sortita ad Assisi e con due dei tre soggiorni più lunghi della

1. Si veda *Le voyage d'Italie* 1980, p. 98.

parte continentale del viaggio a Roma e dintorni, dove rimane poco più di sette mesi, e a Firenze, in cui dimora ventidue giorni) e continua verso nord toccando varie località dell'Emilia Romagna, del Veneto (con un soggiorno a Venezia di ben ventisette giorni) e della Lombardia per terminare con la breve sosta sul lago Maggiore il 22 agosto del 1837 (dopo una visita a Milano di quattro giorni) con il successivo rientro in Francia (torna a Parigi l'uno settembre) passando per Ginevra (il 24 agosto)<sup>2</sup>.

Stupisce di questo viaggio tanto il maturare della svolta critica, che senza porre in secondo piano l'interesse per l'antichità e per il Rinascimento (veri obiettivi conoscitivi della sua missione di apprendistato) esalta l'interesse nei confronti dell'arte e dell'architettura del Medioevo (ancor più singolare in considerazione del suo ambiente di formazione fortemente permeato di cultura classicista), quanto la determinazione nel rintracciare, verosimilmente con accorta pianificazione a distanza (e non certo per pura casualità o innato fiuto relazionale), interlocutori significativi per il suo processo di apprendimento.

Fra questi contatti quello con Domenico Lo Faso Pietrasanta, oltre ad essere il primo di una lunga serie, è forse il più indiziario di una lucida sindrome di revisione critica della cultura architettonica alla quale si è formato; una volontà che, forse, sta alla base dell'intera organizzazione del viaggio di Viollet-le-Duc. È inoltre improbabile che egli non conoscesse per fama il duca di Serradifalco; già noto presso le corti europee per le cariche politiche ricoperte in precedenza, Domenico Lo Faso Pietrasanta nel precedente decennio si era guadagnato una fama internazionale indiscussa per i suoi studi e per le sue scoperte sulle antichità siciliane, alcune delle quali avevano rivoluzionato non poco le conoscenze dell'epoca sulla civiltà siceliota (o dei greci di Sicilia) anche per talune conclusioni, poi rivelatesi attendibili, allora considerate alquanto eterodosse anche se apprezzabili<sup>3</sup>.

Questa attività di studioso gli era valsa l'associazione ad alcune fra le più prestigiose accademie del Regno di Francia, del Regno Unito e del Regno di Baviera; del resto non doveva essersi ancora spenta in Francia l'eco della polemica, di un anno prima, fra lui e Jacques-Ignace Hittorff. L'architetto francese aveva sollevato obiezioni su diverse conclusioni e persino sui rilievi riprodotti dal duca di

2. Sul viaggio in Italia e in Sicilia di Viollet-le-Duc si vedano: AUZAS 1979, pp. 27-32; *Le voyage d'Italie* 1980.

3. Il problema della ricerca delle origini, riflesso storiografico della volontà di rintracciare i caratteri distintivi di una cultura artistica nazionale siciliana, aveva indotto Serradifalco a considerare le "favole mitiche" scolpite nelle metope dei templi sicelioti, o dipinte nei vasi, una mediazione fra deità della Grecia, culti ctonii e antico sacerdozio egizio. Allo stesso modo, le sue ricerche sull'uso dello stucco e dei rivestimenti policromi dei templi, già intraprese da Léon Dufourny, lo avrebbero portato a ipotizzare etimi della cultura egizia. Lo studio delle architetture siceliote, con l'attenzione rivolta alle componenti rivelatrici di un "Ordine Universale", sembra in realtà implicitamente indotto dalla volontà di stabilire una discendenza mitica dell'istituzione dell'Arte Reale.



Figura 1. Ritratto di Domenico Lo Faso Pietrasanta duca di Serradifalco, 1843 (Palermo, Galleria regionale della Sicilia, palazzo Abatellis).

Serradifalco nel secondo volume delle *Antichità della Sicilia*<sup>4</sup> (quello su Selinunte, che per motivi tecnici era stato stampato per primo). Hittorff, che aveva definito “prima dispensa” questo volume, è puntualmente contrattaccato da Serradifalco nella inappellabile *Lettera indirizzata ai Signori Redattori del “Journal des Savants”*, scritta in francese e poi stampata a Palermo nel 1836<sup>5</sup>; il prestigioso periodico aveva pubblicato, nel numero di maggio del 1835, l’articolo con il quale Hittorff si era scagliato contro il parere favorevole di Raoul Rochette nei confronti dell’opera di Serradifalco<sup>6</sup>. Questi, nella *Lettera*, dimostra l’approssimazione e l’opinabilità delle critiche e delle conclusioni di Hittorff, ventilando senza tanti complimenti una “rivalità artistica” alla base di tanta ostilità. A Viollet-le-Duc, o quantomeno al suo colto zio e mentore Étienne Jean Delécluze, non doveva essere sfuggita la polemica non priva di una certa animosità alquanto insolita per il carattere disincantato e gioviale del duca di Serradifalco, già impenitente uomo di mondo e poi felicemente sposatosi nel 1819 con la colta Enrichetta Ventimiglia, dei principi di Grammonte, morta l’anno dopo l’incontro del marito con Viollet-le-Duc a causa di una terribile epidemia di colera.

Nato a Palermo il 21 ottobre 1783 dal nobile e collezionista palermitano Francesco Leonardo Lo Faso, duca di Serradifalco, e dalla nobildonna milanese Margherita Pietrasanta, Domenico (fig. 1) muore il 16 febbraio 1863 a Firenze, città nella quale si reca da esule politico nel 1849 in seguito alla sua partecipazione, anche in qualità di Presidente della Camera dei Pari, al Governo provvisorio, antiborbonico e indipendentista, dell’ammiraglio Ruggero Settimo<sup>7</sup>.

Durante la Rivoluzione parlamentare del 1812 aveva ricoperto le cariche di ministro degli Affari Esteri, di deputato dell’Ospedale Grande e di deputato delle Strade. Tanto l’oculata gestione delle infrastrutture e dei servizi ospedalieri, quanto l’attivazione del piano dei lavori stradali e di garantistica razionalizzazione del sistema doganale e viario dell’isola, anche in funzione della promozione economica di aree potenzialmente produttive<sup>8</sup>, attestano l’influenza di quella “filosofia

4. LO FASO PIETRASANTA 1834-1842, in particolare il volume II, *Antichità di Selinunte*, 1834.

5. *Lettre adressée à Messieurs les Rédacteurs des Savants par M. le Duc de Serradifalco (Lettre 1836)*.

6. *Lettre de M. Hittorff aux auteurs du Journal des Savants (Lettre 1835)*.

7. Le notizie sul duca di Serradifalco sono tratte principalmente da GALLO 1863, e dal fondo della famiglia Serradifalco conservato presso l’Archivio di Stato di Palermo. Altri documenti sulla sua attività e sui suoi contatti culturali sono reperibili presso l’Archivio di Stato di Firenze e presso l’Archivio di Stato di Milano. Si vedano anche: SESSA 1995; CIANCIOLO COSENTINO 2004.

8. Oltre al saggio *Intorno alla organizzazione delle barriere delle strade*, va ricordato l’interesse di Domenico Lo Faso per l’organico studio analitico della configurazione geografica siciliana; valga per tutti il suo studio, *Quadro delle città, fiumi, monti, laghi, promontori, siti antichi e moderni ed antiche strade della Sicilia antica*, Biblioteca Comunale di Palermo (BCP) ms., sec. XIX, Qq H 148 n. 2.



del programma” di ordinamenti civili e di organizzazione amministrativa che il regime napoleonico eredita dal “Consolato” e i cui risvolti pratici Domenico Lo Faso ha modo di valutare durante la sua permanenza a Milano nel secondo lustro del XIX secolo.

Sempre a Milano, dove si era recato per questioni relative all’eredità da parte di madre, frequenta l’Ateneo ed entra in contatto con gli esponenti più progressisti del locale mondo culturale. Fra questi, il conte Luigi Cagnola lo inizia alle discipline architettoniche indirizzandolo, non senza qualche remora revivalistica, verso quella tendenza imitativa dei neostili che coniuga le ricerche di una “nuova architettura” agli studi scientifico-classificatori delle fabbriche dell’antichità, nell’ottica di riacquisizione e di declinazione di un sapere e di espressioni artistiche compiute in funzione della ragione e del sentire della propria epoca.

Continuatore della tradizione di ricerche e di conservazione del patrimonio storico architettonico siciliano dei Regi Custodi di Antichità attivi nella seconda metà del XVIII secolo e nei primi anni del XIX secolo (Gabriele Lancillotto Castelli principe di Torremuzza, Ignazio Paterno Castello principe di Biscari, monsignor Alfonso Ajroldi e Saverio Landolina)<sup>9</sup>, il duca di Serradifalco imprime una svolta agli studi locali in questo settore; superando definitivamente la tendenza all’enciclopedismo, si indirizza verso criteri di filologia fattuale e di ricerca sistematica di tutte le possibili componenti delle singole espressioni architettoniche relazionate ad un quadro generale, secondo modalità analitiche già prossime alla metodologia scientifico-documentaria della storiografia artistica di orientamento positivista (ancora di là da venire).

Una tendenza, questa, riscontrabile tanto nei suoi studi sui singoli reperti dell’industria artistica siceliota (si veda, ad esempio, il saggio *Illustrazione di un antico vaso greco-siculo*, Palermo 1847<sup>10</sup>) quanto nelle sue fondamentali opere *Antichità della Sicilia esposte e illustrate*, pubblicate a Palermo in cinque volumi fra il 1834 e il 1842<sup>11</sup>, e soprattutto nel suo volume *Del Duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normanne*<sup>12</sup>, che pubblicato a Palermo nel 1838 rappresenta una svolta negli studi sull’architettura medievale siciliana, individuandone ascendenze e peculiarità, sia dei caratteri distributivi che di quelli stilistici e costruttivi<sup>13</sup>.

9. Si veda Sessa 1989.

10. LO FASO PIETRASANTA 1847.

11. LO FASO PIETRASANTA 1834-1842.

12. LO FASO PIETRASANTA 1838.

13. Si veda DI STEFANO 1947, p. 4. Fra le tante altre pubblicazioni del duca di Serradifalco ricordiamo anche: LO FASO PIETRASANTA 1814; LO FASO PIETRASANTA 1814a; LO FASO PIETRASANTA 1830; LO FASO PIETRASANTA 1831; LO FASO PIETRASANTA



Figura 2. Palermo, palazzo Serradifalco (a sinistra) in piazza Pretoria; in primo piano la fontana Pretoria. A destra si vedono il cantonale del palazzo Pretorio (in primo piano) e la chiesa con il convento di Santa Caterina; a sinistra il palazzo Bordonaro (in primo piano) (da *Le cento città d'Italia: Palermo*, XXII, 1887, disp. 10).

Insieme a Giuseppe Lanza principe di Trabia, all'architetto Rosario Torregrossa, allo scultore Valerio Villareale e al pittore Giuseppe Patania, fa parte della Commissione centrale creata nel 1828 in sostituzione delle singole Deputazioni preposte alla tutela; ruolo che gli consente di dare carattere sistematico alle campagne di scavi e ai restauri effettuati a Selinunte, Segesta, Solunto, Siracusa, Taormina e Agrigento. Particolarmente attento alla scientificità dei rilievi, affida le operazioni di misurazione e la stesura dei disegni per le sue pubblicazioni a Domenico e a Francesco Saverio Cavallari (quest'ultimo suo continuatore nell'attività di tutela del patrimonio storico architettonico)<sup>14</sup>, entrambi impegnati anche nella redazione finale dei progetti "inventati" dalla stesso duca di Serradifalco per un volume sull'architettura (dal taglio trattatistico) intitolato *Introduzione ad alcuni disegni architettonici immaginati ed eseguiti dal Duca di Serradifalco* rimasto inedito e incompleto<sup>15</sup>. Tali progetti (conservati presso la

1834; LO FASO PIETRASANTA 1843; LO FASO PIETRASANTA 1843; *Metope di Selinunte* 1831. Alla sua morte parte della sua biblioteca e dei suoi manoscritti furono donati alla Biblioteca Comunale di Palermo (2400 volumi circa; si veda MIRA 1875, p. 343).

14. Probabilmente è Cavallari l'allievo più diretto del duca di Serradifalco, anche se nelle sue argomentazioni e, ancor più, nella sua produzione progettuale affiorano derive prossime ad un sincretismo eclettico alquanto distante dagli orientamenti del maestro. Si veda CAVALLARI 1854. Sulla cultura del restauro in Sicilia fra periodo romantico ed età positivista si veda TOMASELLI 1994.

15. Il manoscritto è conservato presso BCP, Qq H 148 n. 13.

Galleria regionale della Sicilia a Palazzo Abatellis, Palermo) verificano, attraverso un ventaglio di tipologie peculiare della prima trasformazione borghese della città di antico regime (dalle residenze suburbane alle architetture celebrative, alle fabbriche destinate alla collettività o alle istituzioni pubbliche), il suo ideale di “architettura imitativa” peraltro riscontrabile, sia pure con qualche cedimento sul piano della congruità di taluni elementi architettonici, nelle poche opere realizzate a Palermo su suo progetto. Fra queste, oltre alla ristrutturazione del suo palazzo in piazza Pretoria a Palermo (fig. 2), assumono particolare rilevanza architetture effimere quali il ponte trionfale eretto in prossimità del fiume Oreto nel 1831 per l’ingresso a Palermo del conte di Siracusa, Leopoldo di Borbone, nuovo Luogotenente di Sicilia (fig. 16).

Alle indicazioni progettuali di Domenico Lo Faso, con la collaborazione dell’architetto Carlo Giachery<sup>16</sup>, si deve la riedificazione in forme neoclassiche del Teatro della Musica al Foro borbonico di Palermo. Oltre a rientrare nel quadro delle iniziative da lui promosse in qualità di Soprintendente dei Teatri e Pubblici spettacoli (fra queste ricordiamo anche i bozzetti delle scenografie, affidati all’esecuzione di La Josa, Tasca e Politi o, ancora, la realizzazione della volta per il Real Teatro Carolino), questo palco templare (dalla malcelata configurazione ieratica) rappresenta l’opera manifesto delle sue teorie architettoniche; queste, nonostante la limitata diffusione diretta (di taglio piuttosto iniziatico), ebbero in realtà una formidabile ricaduta sulla formazione di quegli architetti siciliani attivi nella seconda metà del XIX secolo che si rivelarono fra i più originali protagonisti dell’architettura italiana di età positivista, quali Giovan Battista Filippo Basile e Francesco Saverio Cavallari<sup>17</sup>. Secondo i suoi principi, nei quali si ravvisano punti di contatto con Leo von Klenze e con Karl Friedrich Schinkel verosimilmente stimolati dalla frequentazione delle corti tedesche, la ricerca di una “nuova architettura” ha per obiettivo il conseguimento di un sistema logico di ordinamento, abile a declinare al sentimento “moderno” gli strumenti tipologico-formali desunti da una cultura architettonica storica pervenuta a maturità espressiva. Proprio alla luce di questi principi Domenico Lo Faso opera una rivalutazione storico-critica di parte dell’architettura medievale (meno convinta per quanto riguarda il periodo gotico) iniziandone alla comprensione il giovane Viollet-le-Duc.

Già autore nel 1807 dell’opera inedita *Memorie degli architetti antichi e moderni compendiate dalle Memorie di Francesco Milizia*<sup>18</sup>, Domenico Lo Faso formula per la prima volta organicamente le sue

16. Sulla vita e sulle opere di Carlo Giachery (oltre che sui suoi rapporti con il duca di Serradifalco) si vedano: PIRRONE 1966; MAURO 1995; DI BENEDETTO 2011.

17. Sulla cultura architettonica siciliana del XIX secolo si vedano: FATTA, RUGGERI TRICOLI 1983; LEONE, SESSA 2000; MAURO 2008.

18. Il manoscritto è conservato presso BCP, Qq H 148 n. 1.

idee sulla “nuova architettura” con il saggio *Introduzione ad alcuni disegni architettonici...*<sup>19</sup> e con le invenzioni progettuali ad esso allegate, prevalentemente messe in pulito dai suoi collaboratori e allievi.

L’elaborazione del dizionario biografico, emulo dell’opera di Milizia, ricade proprio nel periodo in cui Serradifalco, soggiornando nella Milano bonapartista da poco eletta a sede del Grande Oriente d’Italia, instaura il rapporto di apprendistato con Luigi Cagnola, futuro direttore dei Reali Teatri di Milano (la stessa carica, a Palermo, sarebbe stata ricoperta da Serradifalco), del quale condivide la ripresa della regolistica maniera imitativa di J. David Leroy filtrata attraverso il gusto per le geometrie formali del razionalismo normativo. Ancor più della villa di Cagnola a Inverigo, il ponte trionfale progettato da Serradifalco nel 1831 per l’ingresso di Leopoldo di Borbone (figg. 16-17), nonostante il carattere effimero, in alzato riverbera in maniera aulica la ricostruzione grafica dei Propilei di Atene contenuta nell’opera di Leroy, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*. Ma il suo progetto di un tempio circolare (fig. 15), pur nell’abusato riferimento al Pantheon (rivisitato nello stesso periodo, e sempre con un certo retrogusto iniziatico, da Cagnola con la Rotonda a Ghisalba, da Giannantonio Selva con il Tempio di Canova a Possagno e da Thomas Jefferson con la Biblioteca dell’Università della Virginia), svela la natura scientifica dell’eclettismo di Serradifalco, nonché le sue propensioni per l’architettura “cosmica”, del resto affioranti in quasi tutte le sue invenzioni architettoniche.

Invero la ricerca di una perfezione armonica, determinata dalla giustezza dei rapporti, caratterizza in algida chiave accademica, tuttavia non dimentica della misura umana, le invenzioni progettuali di Serradifalco; il suo progetto per la villa del principe di Paternò riflette, infatti, l’aspirazione ad un linguaggio architettonico universale e al tempo stesso non scevro di valenze domestiche. La severa stesura neopalladiana di piante e prospetti obbedisce, fin dagli schizzi della prima versione, a relazioni proporzionali semplici che, pertanto, strutturano l’insieme in una modulata articolazione volumetrica garante di una distinta aura di quotidianità.

Coerentemente con le sue teorie, il duca di Serradifalco, oltre ai modi architettonici classicisti adottati in occasione della riforma del suo palazzo di città a piazza Pretoria e della riconfigurazione stilistica della sua villa nella piana di Bagheria<sup>20</sup> (fig. 3), per la sua residenza della contrada dell’Olivuzza

19. *Introduzione ad alcuni disegni architettonici immaginati ed eseguiti dal Duca di Serradifalco*, ms., sec. XIX, BCP, Qq H 148 n. 13.

20. Prossima alle più famose ville De Spucches, Spedalotto, Trabia, Butera e Valguarnera a monte dell’abitato di Bagheria, la villa Serradifalco, oggi in condizioni mediocri e gravemente compromessa nei suoi dintorni e nei suoi rapporti ambientali, è una delle testimonianze minori del grande ciclo delle residenze villerecce della piana di Bagheria. In posizione panoramica fra Capo Zafferano e Monte Grifone, la tenuta (aperta da un lato sul golfo di Palermo e dall’altro sulla costa tirrenica contrassegnata dalle architetture munite di Solanto, San Nicola e Trabia, fino Termini Imerese) oltre all’uso di



Figura 3. Bagheria, villa Serradifalco, terzo decennio del XIX secolo su preesistente impianto del XVII secolo. Sulla parete dello scalone si vedono due figure reggimedaglione con l'effigie di Domenico Lo Faso, attribuibili a V. Villareale (da LANZA TOMASI 1965).



Figura 4. Villa Serradifalco all'Olivuzza, Palermo, veduta del prospetto dal parco; stampa della litografia Minneci e Filippone di Palermo per la carta intestata personale di Domenico Lo Faso (Collezione privata, Palermo).

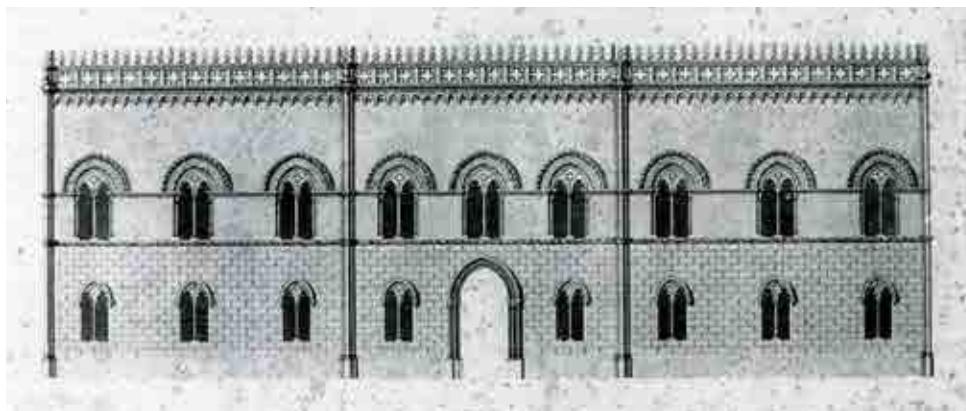
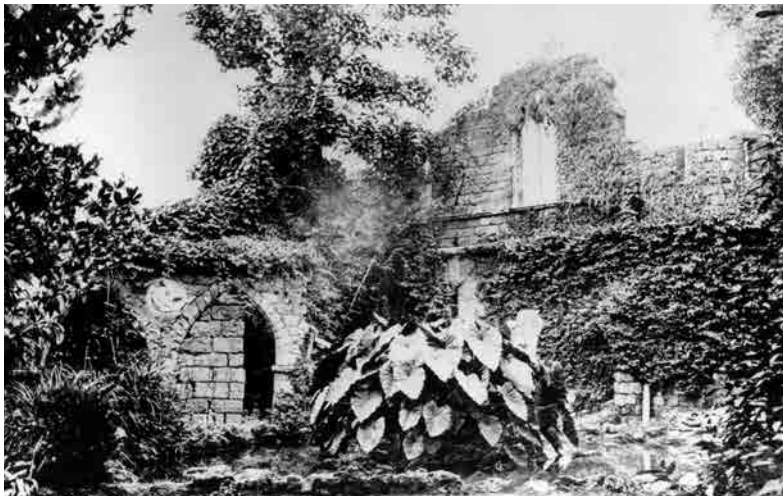


Figura 5. Domenico Lo Faso duca di Serradifalco, prospetto neogotico della residenza all'Olivuzza, Palermo, incisione (Palermo, Galleria regionale della Sicilia, palazzo Abatellis).

(figg. 4-10), originariamente un complesso di palazzine attestate ad una tenuta suburbana, aveva fatto costruire una fabbrica neopalladiana e un'altra, contigua, in stile normanno-chiaramontano, sistemando il parco retrostante con un impianto informale a compartimenti romantici (sepolcreto, lago dei cigni, romitaggio, tempietto circolare) con sculture di Valerio Villareale (fig. 6) e con ambientazioni roviniste; fra gli altri reperti vi aveva anche rimontato i ruderi della chiesa medievale di San Nicolò alla Kalsa, danneggiata dal terremoto del 1823<sup>21</sup> (fig. 7). Un complesso, quello della residenza di Serradifalco dell'Olivuzza, che Viollet-le-Duc deve avere apprezzato, come del resto i lavori del rifacimento in stile neogotico siciliano del campanile della cattedrale (con calibrate commistioni siculo-normanne, aragonesi e chiaramontane) ai quali attendeva proprio in quegli anni (portando a compimento nel periodo fra il 1833 e il 1835 un suo progetto del 1826) Emanuele Palazzotto. Quest'ultimo era fra i più versatili e precoci protagonisti (come precedentemente Alessandro Emanuele Marvuglia) nella schiera dei progettisti che, pur senza le implicazioni culturali e le dissimulate valenze ermetizzanti ed ideologiche di Serradifalco, operavano con sufficienti gradi di possibilismo stilistico nei confronti della ripresa di codici figurati medievalisti; appena un anno prima dell'arrivo a Palermo di Viollet-le-Duc sempre Palazzotto aveva portato a termine la calligrafica riforma in stile gotico quattrocentesco del palazzo del principe di Campofranco in piazza dei Vespri.

podere utilitarista aveva un giardino ornamentale minimo con ambientazioni rocciose. Risultato di successive opere di trasformazione che nel XVIII secolo avevano assegnato dignità al complesso adibito a elegante (pur nel suo assetto spartano) dimora di villeggiatura estiva dell'antica famiglia Lo Faso, dei duchi di Serradifalco, questa villa era originariamente un baglio fortificato del XVII secolo. Ereditata da Domenico Lo Faso, la fabbrica viene da questi parzialmente riformata nel terzo decennio del XIX secolo modificando, tra l'altro, il prospetto principale secondo quella linea neoclassica di lievi aggetti e impaginati cadenzati, con la quale era intervenuto nel rifacimento del prospetto su piazza Pretoria della propria casa palermitana (oggi palazzo Bonocore). Su un'alta fascia basamentale con paramento imitativo di bugne rase e con fornice di accesso (a mostra semplice modanata) su uno scalone speculare a doppia rampa con acroteri sormontati da busti e con composizione scultorea a bassorilievo, nello stile di Valerio Villareale, l'impaginato del prospetto, in corrispondenza del piano nobile, conserva la partitura di inizio Settecento: a cinque campi ritagliati da un telaio semplice di membrature lisce modificato, nell'andamento verticale, a guisa di paraste di bugne rase. Le aperture dei balconi (i cui parapetti in ferro battuto rimangono quelli originari a petto d'oca) vengono trasformate in chiave neoclassica con l'introduzione di frontoni e di fregi a encarpi al di sopra delle cornici delle mostre. Il semplice impianto distributivo allinea ambienti a pianta quadrangolare con volte reali nella prima elevazione. Fra gli ambienti di rappresentanza la villa vantava, oltre ad un salone-biblioteca con camino monumentale, una quadreria con ritratti di famiglia. Il retrospetto (la cui quota di campagna era leggermente superiore a quella del prospetto principale) guardava verso un risalto roccioso, detto "La Montagnola", sormontato da un obelisco e modellato con sentieri "romanzeschi" sul tipo della vicina collina-belvedere della grande villa Valguarnera. Si vedano: DI VERDURA 1994, p. 61; LANZA TOMASI 1965, p. 274; MAURO 1992, p. 27.

21. A. GALLO, *Notizie intorno agli architetti siciliani*, ms. XIX sec., Biblioteca centrale della Regione Siciliana di Palermo (BCRSP), XIV M. 40, ff. 4, 6.



Da sinistra, figura 6. V. Villareale, monumento commemorativo per Enrichetta Ventimiglia con la figlia Giulietta Lo Faso, parco Serradifalco all'Olivuzza, Palermo (da MAZZOLA 1993); figura 7. Palermo, parco Serradifalco all'Olivuzza, ambientazione dei ruderi della chiesa di San Nicolò alla Kalsa dopo il terremoto del 1823 (BCP, Coll. Di Benedetto).



Figura 8. Palermo, villa Serradifalco all'Olivuzza, cortina edilizia sulla piazza Principe di Camporeale con i due prospetti neogotico e neoclassico (da G. DI MARTINO, *Incografia di Palermo con alcune vedute della stessa città*, Palermo 1859).



Sarà soprattutto nel 1847 che il duca di Serradifalco, sempre più animato da istanze di rivendicazione di un'identità culturale siciliana, formulerà con deciso piglio sperimentale, tuttavia non esente da diletterantismo, un impalcato progettuale medievalista davvero strutturato. L'occasione è offerta dalla consulenza richiestagli dal principe Massimiliano di Baviera per il concorso da indire nel 1850 attraverso l'Accademia reale delle Arti Figurative di Monaco per un Ateneo e un Istituto di Cultura e Istruzione<sup>22</sup>, al quale è riferibile il suo progetto di un *Palazzo per il Perfezionamento dei Giovani nelle Scienze inviato al principe Massimiliano...* esemplato sugli elementi architettonici delle fabbriche regie medievali siciliane (fig. 21). Contenute nel saggio *Pensieri sull'architettura dettati dal Duca di Serradifalco sulle domande del Principe Ereditario Massimiliano indi Re di Baviera*<sup>23</sup>, anche queste sue idee palesano paradossalmente prodromi positivisti pur con un orientamento sostanzialmente antieclettico nel rispetto dell'idea di "unità di stile" e non ultimo della «conformità regionale [...] chiarezza di distinzione fra stile logico, e cioè classico, e stile capriccioso, libertà, eventualmente, nell'inventare nuovi ornamenti, [...] proprio della natura, ma rigore sempre nel rispettare il senso statico della parte strutturale»<sup>24</sup>.

Pressoché nello stesso periodo anche Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, ma solo dopo l'esperienza consumata a partire dal 1840 nel restauro di importanti fabbriche religiose, fra le quali la basilica di Sainte Marie Madeleine a Vézelay, e in attesa delle sue inventive reintegrazioni di fabbriche munite dell'epopea feudale francese, maturava un personale e rifondativo recupero storico-critico dell'esperienza dell'architettura medievale (con particolare sbilanciamento nei confronti di quella gotica, ma solo in una fase più avanzata) e non solamente in un'ottica squisitamente conservativa.

Viollet-le-Duc ha ormai trent'anni quando, superata la lunga fase di incubazione estetico-ideologica nella formulazione di un impalcato storico-critico volto alla rivalutazione e quindi all'attualizzazione dei caratteri e dei sistemi costruttivi dell'architettura medievale, sostiene «con crescente veemenza il punto di vista "gotico" in alcuni contributi apparsi sulle "Annales Archéologiques"»<sup>25</sup>. È il 1844 e sono passati ben otto anni dalla formidabile avventura conoscitiva consumata con il viaggio in Italia in compagnia della giovane consorte Elisabeth Tempier (sposata due anni prima), del fratello Adolphe e dell'amico d'infanzia Lèon Gaucherel (più giovane di due anni e già stimato pittore e incisore).

Quello in Italia non era stato il primo itinerario formativo effettuato da Eugène Viollet-le-Duc; nell'estate del 1831, a poco meno di un anno dal definitivo tracollo della gracile impennata reazionaria

22. HAHN 1953, p. 25 e sgg.

23. Il manoscritto è conservato presso BCP, Qq H 148 n. 12.

24. *Ibidem*.

25. KRUF 1987, p. 17.



Figura 9. Palermo, piazza Principe di Camporeale. Sullo sfondo il prospetto neogotico della cortina edilizia di villa Serradifalco all'Olivuzza; a destra il fronte continuo delle case Florio (Palermo, collezione privata).

di re Carlo X (foriera dell'ingloriosa dissoluzione dei quindici anni di restaurazione dei Borbone di Francia pur con tanta abilità supportata fin dal Congresso di Vienna dall'inossidabile Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord, e verosimilmente avviata alla rimozione anche con il contributo di quest'ultimo in favore di Luigi Filippo di Borbone-Orléans), il giovane Viollet-le-Duc in compagnia dello zio Étienne Jean Delécluze aveva compiuto un viaggio attraverso la Francia centro-meridionale visitando gran parte dell'Alvernia (con soste a Clermont, a Issoire e a Le Puy), oltre che Lyon, Orange, Carpentras, Avignon, Nîmes e la Provenza spingendosi fino a Marseille e a Toulon.

Ancora sull'onda dell'entusiastica partecipazione da neofita liberale ai cosiddetti "Tre Giorni Gloriosi" parigini della Rivoluzione di Luglio, Viollet-le-Duc condivide con lo zio, letterato di profonda sensibilità umanistica, nonostante la formazione di carattere discontinuo sia in campo letterario che pittorico (già allievo di Jacques-Louis David, e suo valido emulo nella pur breve attività di pittore, sarebbe stato sempre un grande ammiratore di Jean-Auguste Dominique Ingres), una sorta di prima marcia di avvicinamento a quel "meridione" sentito come irresistibile polo di attrazione culturale. Delécluze a quella data non ha ancora dato alle stampe le sue più importanti opere incentrate sulla cultura umanistica italiana (addirittura del 1837, cioè quando il nipote effettua il viaggio in Italia, è il suo scritto *Florence et ses vicissitudes*<sup>26</sup> seguito da *Saint François d'Assises*, *Saint Thomas d'Aquin*<sup>27</sup> e dall'impegnativo studio critico *Dante et la poésie amoureuse*<sup>28</sup>, oltre che dalle traduzioni in francese della *Vita Nova* di Dante Alighieri e della *Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti*, cioè la prima opera su Giulietta e Romeo, di Luigi da Porto).

Quello in Italia e in Sicilia, dunque, è il sesto viaggio di conoscenza di Viollet-le-Duc, ma è il primo all'estero e di gran lunga il più impegnativo e sicuramente formativo.

Viollet-le-Duc è appena ventiduenne e compie questa impresa grazie anche all'indiretto appoggio finanziario di re Luigi Filippo I di Borbone-Orléans; si tratta di una provvidenza regia di cinquemila franchi, poi sensibilmente decurtata, dissimulata da un'impegnativa e ufficiale commessa artistica piuttosto autoreferenziale, sia pure da un'angolazione di rappresentatività mondana, protocollare e gaudente al tempo stesso (un grande acquarello oggi noto con il titolo *Le Banquet des dames aux Tuileries*) come di gradimento all'allora eterodosso, liberista e amante del lusso "Re delle barricate" oppure, secondo un soprannome di maggiore successo popolare, "Re cittadino"<sup>29</sup>.

26. DELÉCLUZE 1837.

27. DELÉCLUZE 1844.

28. DELÉCLUZE 1854.

29. AUZAS 1979, p. 26.



Figura 10. Palermo, villa Serradifalco all'Olivuzza, prospetto neogotico (Palermo, Archivio fotografico Cappellani).



Figura 11. Palermo, Museo Nazionale, sala Serradifalco con le opere donate da Giulietta Lo Faso, poi destinate ad altre istituzioni della città al momento della specializzazione settoriale del museo (Palermo, Museo archeologico regionale "Antonio Salinas", archivio fotografico).

Viollet-le-Duc è di casa al Palais des Tuileries. Il padre vi si era trasferito nel 1831 (in qualità di sovrintendente di palazzo) al seguito del nuovo sovrano la cui incoronazione aveva finalmente esaudito le aspettative di un vero e proprio partito monarchico costituzionalista. Si trattava di una quarta ipotesi istituzionale (a dire il vero inizialmente minoritaria, ma con un seguito non indifferente presso la classe egemone di estrazione alto borghese) nella Francia della Restaurazione, che si andava ad aggiungere ai legittimisti dei Borbone, alla montante ripresa degli ideali repubblicani e ai nostalgici di Napoleone e che proprio dal padre del “Re Cittadino” aveva definitivamente preso il nome di partito orleanista (destinato a sopravvivere alla stessa soppressione nel 1848 dell’istituto monarchico in Francia). Re Luigi Filippo si era posto nel solco della stimata tradizione paterna, cioè di quel Philippe Égalité, al secolo Luigi Filippo II d’Orléans, che nonostante il legame di parentela con il re Luigi XVI, suo cugino, si era distinto nella fase finale dell’ancien régime per le sue idee progressiste, anche in quanto affiliato del Grande Oriente di Francia. Una condizione, quest’ultima, riflessa nella sua azione sociale di chiara impronta illuminista e libertaria non sufficiente però a salvarlo dalla ghigliottina, alla quale fu condotto il 3 ottobre del 1793 (proprio all’inizio del cosiddetto “regime del terrore”) nonostante il suo originario profilo monarchico costituzionalista e la sua indubbia fedeltà al sopravvenuto ordinamento della Prima Repubblica. In giovinezza il figlio Luigi Filippo d’Orléans, duca di Valois e poi di Chartres (Parigi 1773-Claremont House 1850), negli anni dell’esilio dalla Francia sconvolta dal “regime del terrore”, dopo lungo peregrinare, ripara a Palermo dove si è rifugiata la corte dei Borbone di Napoli le cui truppe erano state incalzate, per la seconda volta, dalle armate francesi (ormai napoleoniche). È a Palermo che si sposa nel 1809 con Maria Amalia di Borbone (Caserta 1782-Esher 1866); la futura regina della Francia orleanista è la figlia di re Ferdinando III (Napoli 1751 -Napoli 1825) e di Maria Carolina Asburgo-Lorena (Vienna 1752-1814), quest’ultima invero all’inizio appena tollerante nei confronti di Luigi Filippo, visti i precedenti libertari del padre e le sue passate frequentazioni, sia con esponenti di vertice della rivoluzione francese sia con affiliati alla massoneria ormai non più gradita alla regina di Napoli (ma che invece, un paio di decenni dopo, avrebbe costituito un valido supporto strategico all’ascesa al trono di Francia dello stesso Luigi Filippo, tranne poi a deluderne le aspettative di progresso sociale e a vanificarne l’operato con tanto di isolamento del suo più autorevole rappresentante, il mitico e oramai anziano generale La Fayette peraltro suo influente sostenitore). La giovane coppia dimorò per un certo tempo a Palermo e vi impiantò (grazie al sostegno della corona e proprio di fronte al Palazzo reale, ma fuori dalla cinta urbana) una tenuta utilitaristica, con fattorie modello, con campi per la sperimentazione agraria, con selva per la caccia e con tanto di parco ornamentale informale e di elegante residenza principesca neoclassica (anche se rimasta al rustico per quanto riguarda la definizione del rivestimento

dei prospetti) progettata da Giuseppe Venanzio Marvuglia. Era una proprietà grandiosa (purtroppo trasfigurata a partire dal periodo della ricostruzione dagli invasivi, progressivi e discontinui programmi edilizi per la realizzazione della Città universitaria) rimasta agli Orléans e ai loro discendenti per quasi un secolo e mezzo, e quindi ancora del “Re cittadino” quando Viollet-le-Duc giunse a Palermo. Non solamente il re Luigi Filippo a quella data poteva ancora contare su chi curasse il rendimento della sua tenuta palermitana ma, verosimilmente, era rimasto in contatto lungamente con i superstiti esponenti di quel Partito costituzionalista del Parlamento aristocratico siciliano (di istituzione normanna) al quale nel 1812 aveva dato il suo cauto ma non dissimulato appoggio, essendo questi esponenti (autorevoli rappresentanti di quella che si potrebbe definire l’alta aristocrazia liberista capeggiata da Giuseppe Ventimiglia, principe di Belmonte, e da Carlo Cottone, principe di Castelnuovo, in opposizione alla nobiltà agraria di lignaggio meno prestigioso) quasi tutti affiliati alla massoneria.

Fra le più significative figure, ancora attive nel 1836, di questi illuminati aristocratici liberisti con i quali Luigi Filippo era entrato in contatto, sicuramente per vie massoniche, durante il suo soggiorno-esilio palermitano oltre a Ruggero Settimo, principe di Fitalia (fra il 1812 e il 1815 ministro della Marina e poi ministro della Guerra del Regno di Sicilia e nel 1848 a capo del governo provvisorio palermitano), la personalità più autorevole nell’ambito degli interessi culturali di Viollet-le-Duc è certamente Domenico Lo Faso Pietrasanta. Era stato lui, ai tempi della lunga stagione palermitana di Luigi Filippo d’Orléans, a ricoprire la carica di ministro degli Affari esteri e, quindi, a instaurare quei contatti internazionali che, anche negli anni a venire e soprattutto durante la repressiva azione di governo del Luogotenente Pietro Ugo marchese delle Favare (1824-1830), ne distingueranno sempre l’operato in un ambiente cittadino soffocato dal regime poliziesco borbonico. Fra le poche ma agguerrite logge massoniche superstiti a Palermo, in barba alla Restaurazione, oltre a quelle che facevano capo proprio allo scultore Valerio Villareale (amico e stretto collaboratore del duca di Serradifalco) e ad Alonzo Monroy principe di Pandolfina (proprietario di una villa neoclassica marvugliana con giardino ornamentale corredato da tempietto neogotico), la più longeva e cospicua di questo periodo ha per nome “L’Architettura fiorita”, alla quale erano affiliati non pochi esponenti di alto rango nei confronti dei quali il Luogotenente Leopoldo di Borbone aveva mostrato una certa accondiscendenza (alquanto invisibile alla corte di Napoli); per tale motivo questi, quasi a ridosso dell’arrivo a Palermo di Viollet-le-Duc, era stato sostituito, inizialmente in gran segreto, da Antonio Lucchese Palli principe di Campofranco, già in carica come Luogotenente fino al 1824 e ora richiamato per stroncare l’ondata indipendentista ormai dilagante a Palermo e nel resto dell’isola anche sulla scorta dell’attivismo delle società segrete.

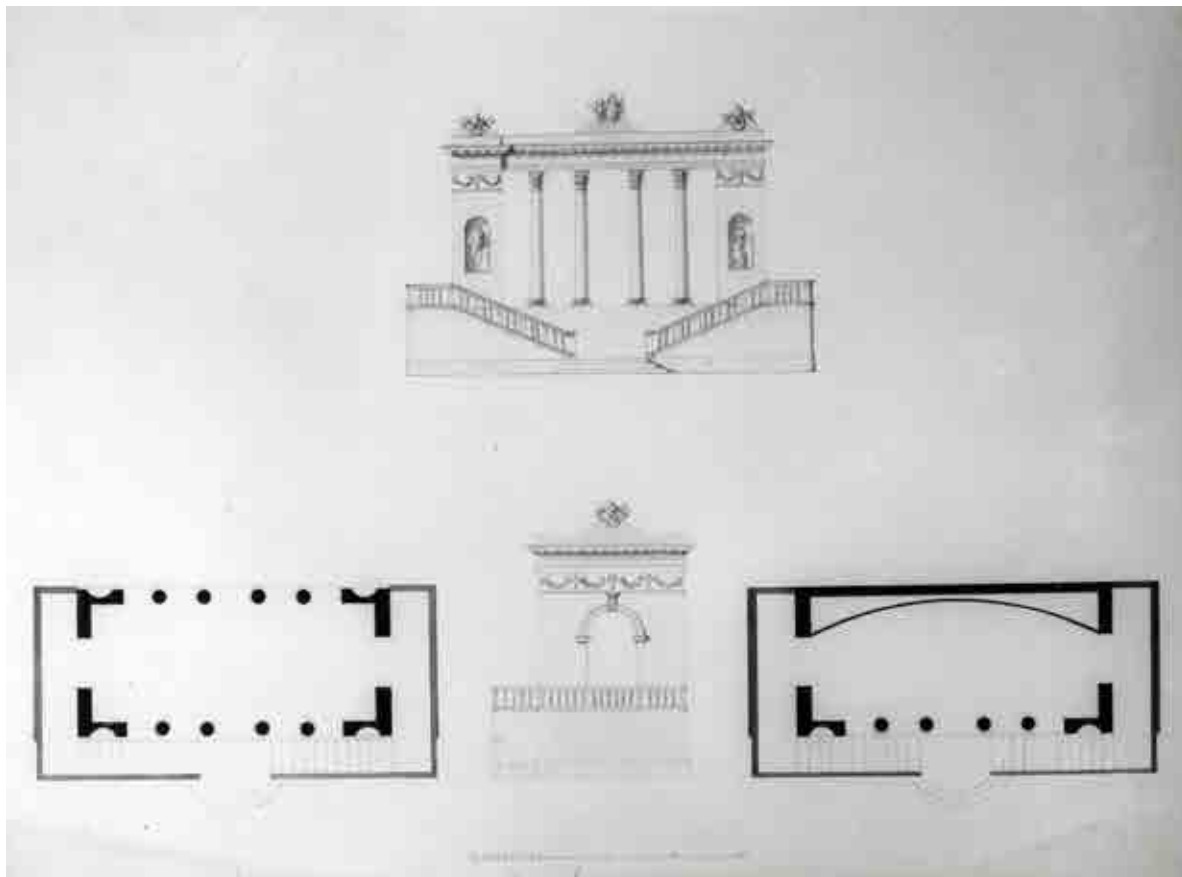
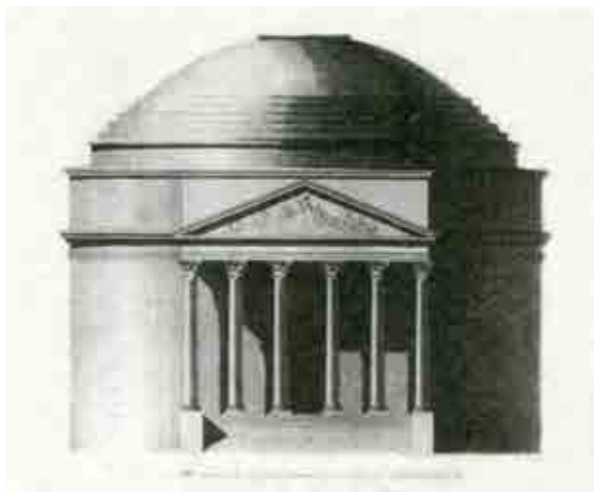
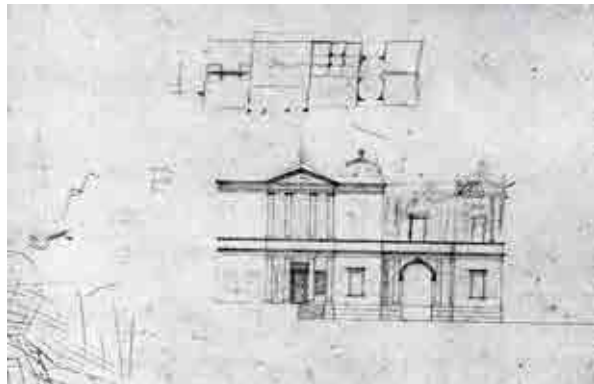
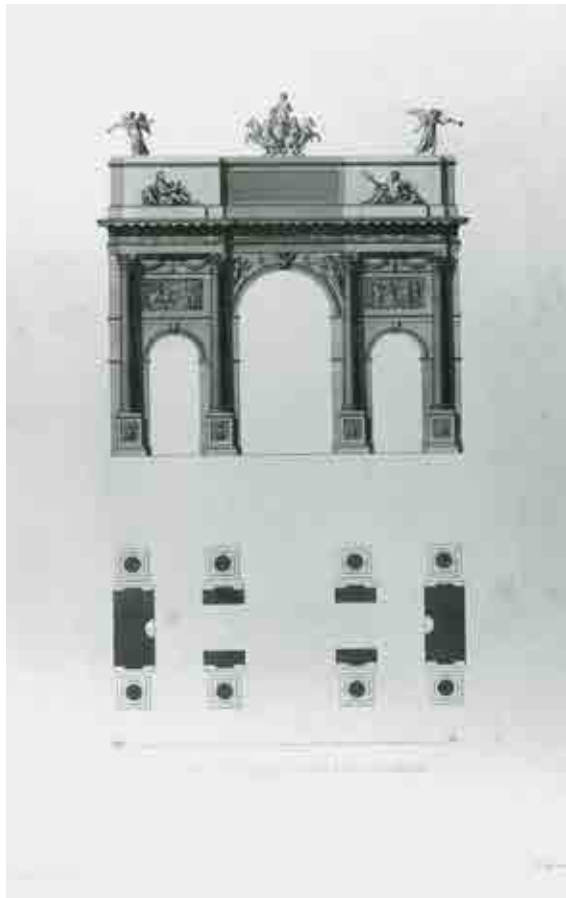


Figura 12. Domenico Lo Faso duca di Serradifalco, *progetto per il Teatrino della Musica nel Foro borbonico di Palermo*, piante e alzati, inc. Di Giovanni (Palermo, Galleria regionale della Sicilia, palazzo Abatellis).



Da sinistra, in senso orario, figura 13. Domenico Lo Faso duca di Serradifalco, progetto per arco trionfale, pianta e alzato, inc. Di Giovanni (Palermo, Galleria regionale della Sicilia, palazzo Abatellis); figura 14. Domenico Lo Faso duca di Serradifalco, studio per la prima versione del palazzo Paternò al Foro borbonico di Palermo, pianta e alzato (Palermo, Galleria regionale della Sicilia, palazzo Abatellis); figura 15. Domenico Lo Faso duca di Serradifalco, progetto per un tempio circolare, alzato, inc. Di Giovanni (Palermo, Galleria regionale della Sicilia, palazzo Abatellis).



Partito da Parigi il 12 marzo del 1836, Viollet-le-Duc arriva a Marsiglia una settimana dopo, non senza però la consueta e indiziaria tappa a Lyon, città già allora animata da una vivace compagine di intellettuali, e non solo di provenienza altolocata. Una sorta di vertice virtuoso, dunque, con alcuni dei cui esponenti Viollet-le-Duc nel corso della sua vita si manterrà in contatto. Si trattava degli esponenti di una tradizione di dirigenza cittadina, o meglio di una fazione di questa, sensibile alle istanze di progresso sociale; e non poteva essere altrimenti nel primo centro urbano sede del movimento fondato nel tardo XII secolo da Vaudès, o Valdès, e originariamente detto, appunto, dei “Poveri di Lione” o anche dei “Pauperes spiritu” (eretici affini a quei coevi Albigesi alcuni profughi dei quali, in piena persecuzione papale, furono protetti presso la corte palermitana di Federico II, contribuendo alla nascita della lingua italiana). Era inoltre, questa cerchia tradizionalmente progressista di Lyon, un’élite animata da molteplici interessi culturali, non ultime le speculazioni di pensiero sul misticismo (e quindi con una precoce rivalutazione di non pochi aspetti del maturo Medioevo locale) e sulle scienze ermetiche. Lyon del resto, oltre ad essere stata l’ultima significativa residenza dei Templari fino alla loro cruenta definitiva scomparsa fra il 1312 e il 1314, è la città che nel 1778 ospitò il primo grande convegno internazionale di tutte le logge e i riti massonici di Francia, Svizzera e di molti stati italiani (con in testa gli Stati del Re di Sardegna e i regni di Napoli e di Sicilia). L’incontro era stato indetto da quel Jean-Baptiste Willermoz, principale esponente lionese del Martinismo, che sull’onda dell’istituzione, appena nel 1756, del Rito di Stretta Osservanza Templare (ad opera del barone Karl Gotthelf von Hund) nel 1765 vi aveva fondato il Rito Scozzese Rettificato, anch’esso di ispirazione cavalleresca e improntato al misticismo iniziatico (e che nel 1786 aveva richiamato l’interesse, invero subito da lui non a torto temuto, del palermitano esoterista e alchimista di gran fama, oltre che carismatico e discusso avventuriero, sedicente Conte Cagliostro, al secolo Giuseppe Balsamo, a sua volta fondatore, proprio a Lyon, della prima loggia massonica del suo Rito Egizio, detta “La Saggezza Trionfante”, che prevedeva affiliazioni maschili e femminili).

Il 18 aprile Viollet-le-Duc arriva a Palermo dopo tre giorni di navigazione da Napoli. La capitale dell’isola è in realtà la prima meta nell’ambito della svolta, verosimilmente non prevista, di questo percorso conoscitivo nell’Italia continentale e nella stessa isola; un itinerario impostato, inizialmente, secondo la piena tradizione del “viaggio in Italia” di quei viaggiatori illustri animati da interessi letterari o artistico-architettonici che, soprattutto dalla metà del XVIII secolo (con una formidabile impennata nel periodo preromantico), intendevano il *tour* in Italia come una sorta di itinerario interdisciplinare verso la cultura classica, sia di quella dell’originaria civiltà antica (tanto greco-italica e siceliota quanto romana) sia di quella intesa come “riconquista del bene perduto” della prima età

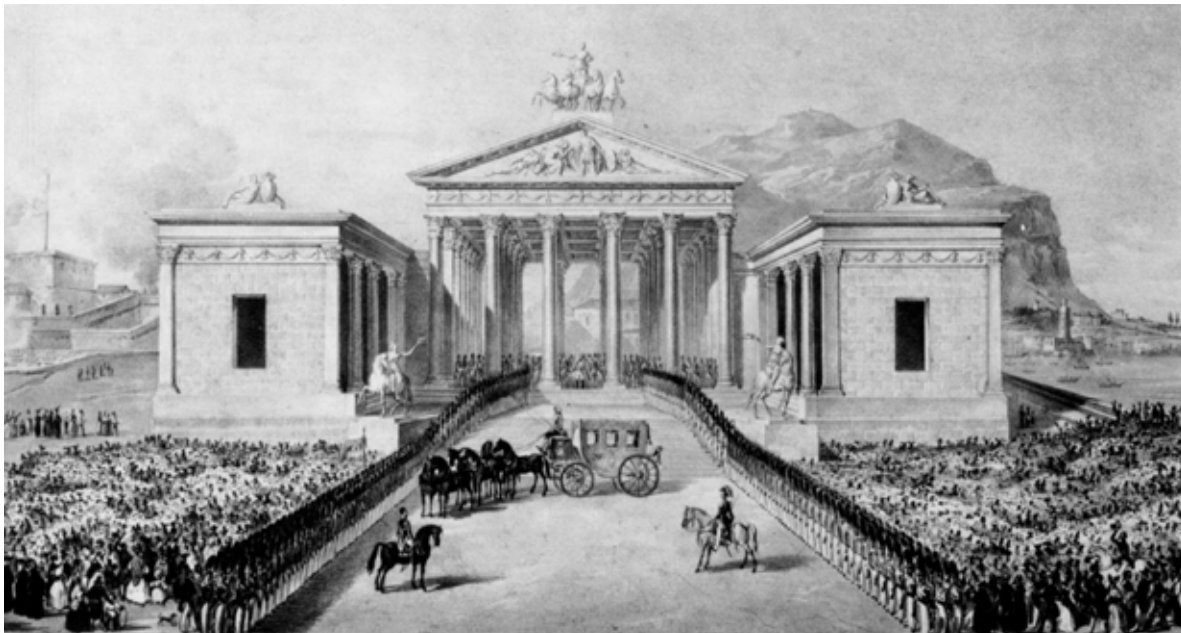


Figura 16. Domenico Lo Faso duca di Serradifalco, progetto di ponte trionfale con propilei per l'ingresso del Luogotenente Generale di Sicilia, Leopoldo di Borbone conte di Siracusa, prospettiva (Palermo, Galleria regionale della Sicilia, palazzo Abatellis).

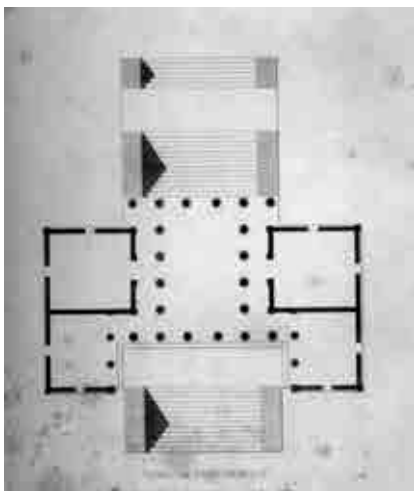


Figura 17. Domenico Lo Faso duca di Serradifalco, progetto di ponte trionfale con propilei per l'ingresso del Luogotenente Generale di Sicilia, Leopoldo di Borbone conte di Siracusa, pianta (Palermo, Galleria regionale della Sicilia, palazzo Abatellis, Palermo).

moderna (tanto delle inimitabili corti rinascimentali quanto della Roma dei papi). Ed in effetti anche Viollet-le-Duc e l'amico Gaucherel rispettano questo clichè, pur se con sensibili gradi di libertà (anche se alcuni, in fin dei conti, di routine come l'attenzione per le manifestazioni legate alle tradizioni popolari, o per le sontuose celebrazioni rituali in occasione di particolari feste religiose e, infine, per gli eventi della mondanità aristocratica).

All'epoca, Palermo è di nuovo pervasa da fermenti rivoluzionari di matrice liberale e indipendentista e, allo stesso tempo, caratterizzata da una classe egemone, in particolare quella più rilevante sul piano economico e su quello istituzionale, abbarbicata ad un fasto nobiliare sdegnosamente indifferente alla riduttiva qualifica di capitale luogotenenziale dei cosiddetti "Domini al di là del Faro" (definizione che sta anche ad indicare il declassamento istituzionale successivo al Congresso di Vienna) e non più "Sede della corona" (cioè capitale vicereale in assenza della corte regia) e del Parlamento aristocratico dell'autonomo Regno di Sicilia (antico di settecento anni). I due giovani francesi non sembrano percepire l'atmosfera inquieta che, proprio nel periodo della loro lunga presenza in Sicilia, agita differenti ambienti sociali della capitale dell'isola. Eppure i ripetuti contatti con Domenico Lo Faso Pietrasanta avrebbero dovuto lasciare qualche ulteriore traccia indiziaria nella documentazione di viaggio del giovane Viollet-le-Duc che, invece, nonostante i suoi trascorsi repubblicani (forse opportunamente accantonati visti i rapporti familiari con Luigi Filippo) sembra del tutto impermeabile all'inquieta congiuntura sociale palermitana.

Il considerevole novero di disegni (molti dei quali acquerellati) relativi ai monumenti o a scene e ambientazioni della capitale dell'isola, realizzati in relazione ai due periodi di permanenza palermitana, rappresenta uno dei nuclei più consistenti del corpus di elaborati grafici del viaggio in Italia e in Sicilia che Viollet-le-Duc redige fra il 1836 e il 1837 (e che oggi si trovano variamente distribuiti in diverse collezioni pubbliche e private di Francia)<sup>30</sup>. Questa preziosa e pregevole documentazione artistica e scientifica per quanto riguarda Palermo (a parte alcune vedute generali di grande respiro e gustosi soggetti di genere) è relativa prevalentemente ad opere come la chiesa di Santo Spirito, la Cattedrale (con vedute generali e particolari di interni ed esterni, compresi capitelli, mosaici, paliotti, stalli e altro), la Cappella Palatina (con suggestiva rappresentazione prospettica della navata centrale), l'esterno della chiesa di Sant'Agostino, il chiostro di San Giovanni degli Eremiti (con particolare attenzione all'ubertosa contaminazione floristica), il complesso della Cattedrale e del chiostro di Monreale (anche con accurati rilievi dei vari elementi architettonici), la Zisa e la Cuba (con puntuali rilievi planimetrici, studi prospettici e rilievi di particolari decorativi e con suggestive vedute) e altre opere dei periodi

30. Si veda *Le voyage d'Italie* 1980, pp. 75-81 e pp. 89-123.



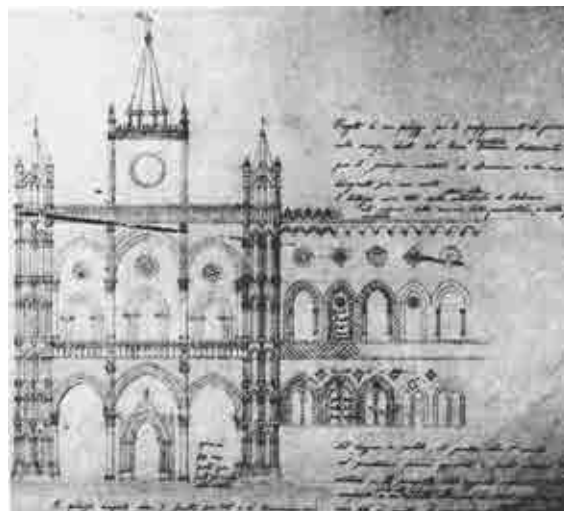
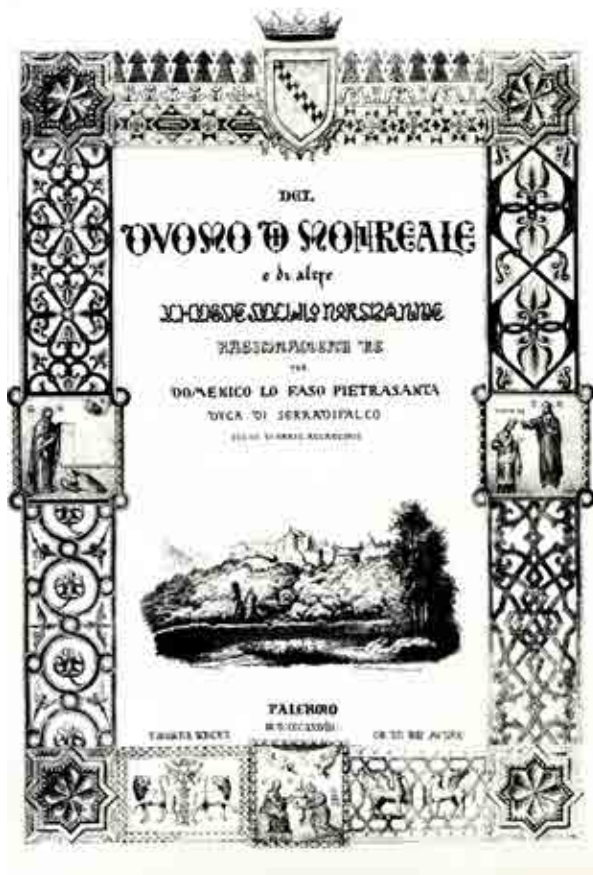
Figura 18. Palermo, Domenico Lo Faso duca di Serradifalco, teatrino della musica al Foro Italico (già Foro borbonico) (Palermo, Archivio fotografico Cappellani).

siculo-normanno e chiaramontano. Anche se compaiono rappresentazioni di palazzi aristocratici e di fabbriche religiose dei secoli XVII e XVIII o, persino, di strumentazioni formali e apparati decorativi rinascimentali, a differenza di quanto avverrà nelle altre principali città di questo *tour*, il patrimonio architettonico palermitano oggetto dell'interesse di Viollet-le-Duc è in assoluta prevalenza del periodo medievale.

In realtà i due lunghi soggiorni palermitani, il primo di ben venticinque giorni (dal 18 aprile al 12 maggio) e il secondo di diciotto giorni (dal 30 giugno al 17 luglio), sono seguiti dallo svolgimento di itinerari, isolani<sup>31</sup> e continentali, sostanzialmente tematici consumati attraverso mete significative dell'identità classica della cultura italiana, tanto amata e studiata dallo zio Delécluze. Un'identità culturale, questa, che proprio in quegli anni gli studi condotti in Italia in materia di storia dell'arte e dell'architettura, soprattutto sulla scorta delle profonde ricerche e delle illuminanti argomentazioni dello sfortunato Francesco Leopoldo Cicognara (Ferrara 1767-Venezia 1834), tendevano ad individuare quasi esclusivamente con il cosiddetto "filone classico", non senza strumentali visioni di un'idea unitaria dell'arte e della cultura italiana cui attestarsi per sostenere ed estendere la nascente ideologia politica di unità nazionale, allora ancora di forte impronta romantica. Secondo questa visione, l'asse portante della cultura artistica italiana non poteva che coincidere con la cultura classica e classicista e, quindi, massimamente con gli sviluppi dell'arte e dell'architettura a Roma, a Firenze e in ambito veneto; bisognerà aspettare gli apporti di Giovanni Battista Calvacaselle (Legnago 1819-Roma 1897) e, in misura più circoscritta e in ambito locale, di Gioacchino Di Marzo (Palermo 1839-1916), perché la "coscienza storica dell'arte" in Italia assuma una più ampia prospettiva, comprensiva di tendenze, di scuole e di cicli di opere non necessariamente attestati sul "filone unitario".

Ma, nel frattempo, proprio nel periodo in cui Viollet-le-Duc è in Italia, Domenico Lo Faso Pietrasanta andava formulando, sensibilmente "fuori dal coro" classicista dell'indirizzo storiografico italiano derivato da Cicognara (ma non necessariamente all'altezza del suo fondatore, che peraltro aveva tardivamente, ma con grande respiro scientifico, rivalutato l'arte e l'architettura nel Medioevo), una reinterpretazione storico-critica dell'architettura siciliana del periodo della dinastia normanna,

31. In realtà, anche il rimanente viaggio in Sicilia è caratterizzato dalla ricerca dei luoghi e delle testimonianze architettoniche della classicità. Dopo Palermo, infatti, Viollet-le-Duc e Gaucherel viaggiano per la Sicilia in senso antiorario con soste a Partinico, Alcamo, Calatafimi, Segesta, Trapani, Erice, Marsala, Mazara, Campobello, Selinunte, Sciacca, Montallegro, Agrigento, Favara, Canicattì, Caltanissetta, Piazza Armerina, Pietraperzia, Caltagirone, Palagonia, Catania, Siracusa, Nicolosi, l'Etna, Giarre, Taormina, Messina, Milazzo, Patti, Sant'Agata, Santo Stefano, Cefalù, Termini Imerese e di nuovo a Palermo, dove restano fino al 12 luglio, giorno in cui si imbarcano alla volta di Napoli per continuare il *tour* in Italia. *Ivi*, pp. 66-67.



Da sinistra, in senso orario, figura 19. Frontespizio del volume di Domenico Lo Faso duca di Serradifalco, *Del Duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normanne*, Palermo 1838; figura 20. Prospetto principale e prospetto absidale del duomo di Monreale disegnati da Domenico Lo Faso duca di Serradifalco per il volume *Del Duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normanne*, Palermo 1838; figura 21. Domenico Lo Faso duca di Serradifalco, *progetto di un palazzo per il perfezionamento dei giovani nelle scienze* per il principe ereditario di Baviera, alzato parziale con indicazione di varianti annotate dall'autore del disegno attribuibile a F.S. Cavallari (Palermo, Galleria regionale della Sicilia, palazzo Abatellis).

soprattutto di quella del XII secolo a partire dall'istituzione del Regno di Sicilia ad opera di Ruggero II Hauteville, che avrebbe avuto un ruolo determinante nella maturazione di una consapevolezza identitaria della cultura artistica storica siciliana.

Tale processo di revisione medievalista del duca di Serradifalco è pienamente in atto proprio nel momento in cui il giovane architetto parigino e il maturo statista e insigne archeologo (ma architetto dilettante) palermitano si incontrano; il duca di Serradifalco, in effetti, a quell'epoca era impegnato nella stesura dei testi del suo volume sulle chiese siculo-normanne (figg. 19-20). Ad esso avrebbe dovuto fare seguito un volume altrettanto ponderoso sulle architetture civili regie, sempre del XII secolo; quelle architetture che accendono l'interesse di Viollet-le-Duc, anche se il suo entusiasmo per la commistione metabolizzata di elementi normanni, gotici, islamici e bizantini nella Zisa, nella Cuba e nelle altre fabbriche regie osservate a Palermo non riscuote l'approvazione dei suoi interlocutori epistolari d'oltralpe, preoccupati per la sospetta deriva "mediterranea" dell'attività del giudizio del giovane architetto<sup>32</sup>.

Ormai l'apprendistato era stato consumato; Palermo (seconda solo a Roma per durata del soggiorno) in realtà rappresenta l'eccezione nel contesto del viaggio in Italia di Viollet-le-Duc, e questo anche se altrove continuerà la sua ricerca di una ragione altra dell'architettura del passato, con una diversa angolazione critica (anche se cautamente professata) nei confronti delle produzioni medievali. Un orientamento evidentemente già in incubazione fin dai suoi precedenti viaggi, ma che ora si manifesta senza infingimenti in attesa di maturare e di trasformarsi, poi, in un sistema attivo di identificazione relazionale con una cultura storica e con i documenti architettonici da essa trasmessi. Documenti-monumenti che egli considera tanto più vitali quanto più improntati a logici principi costruttivi e a geometrie compositive da questi derivabili, secondo quel principio di sapienza dell'edificare, anche in una più estesa accezione progettuale, che è l'ultimo stadio dell'esoterico "Trinomio dell'Arte Reale" (cui vanno associati forza e bellezza), quello cioè del completamento della costruzione (simbolicamente della cattedrale) e che Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc individua come vera ragione del processo edificatorio, come appunto nell'architettura medievale e nei relativi "segni forza" secondo la sua riformata concezione estetica.

32. Si veda la lettera al padre del 9 maggio 1836, *ivi*, p. 100.

## Bibliografia

- AUZAS 1979 - P.M. AUZAS, *Eugène Viollet-le-Duc 1814-1879*, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, Paris 1979.
- CAVALLARI 1854 - F.S. CAVALLARI, *Lezioni sull'Architettura*, Tipografia Valentini e C., Milano 1854.
- CIANCIOLO COSENTINO 2004 - G. CIANCIOLO COSENTINO, *Serradifalco e la Germania. La Stildiscussion tra la Sicilia e la Baviera (1823-1850)*, Hevelius Edizioni, Benevento 2004.
- DELÉCLUZE 1837 - E.J. DELÉCLUZE, *Florence et ses vicissitudes 1215-1790*, Librairie de Charles Gosselin et C., Paris 1837.
- DELÉCLUZE 1844 - E.J. DELÉCLUZE, *Saint François d'Assises et Saint Thomas d'Aquin*, 2 vv., Jules Labitte, Paris 1844.
- DELÉCLUZE 1854 - E.J. DELÉCLUZE, *Dante Alighieri ou la poésie amoureuse*, Adolphe Delahays Libraire, Paris 1854.
- DI BENEDETTO 2011 - G. DI BENEDETTO, *Carlo Giachery*, Flaccovio, Palermo 2011.
- DI STEFANO 1947 - G. DI STEFANO, *Un secolo di studi sull'architettura medioevale della Sicilia*, in «Archivio Storico Siciliano», 1947, ser. III, vol. II, pp. 213-222.
- DI VERDURA 1994 - F. DI VERDURA, *Estati felici*, Novecento, Palermo 1994.
- FATTA, RUGGERI TRICOLI 1983 - G. FATTA, M.C. RUGGERI TRICOLI, *Palermo nell'età del ferro. Architettura, tecnica, rinnovamento*, Giada, Palermo 1983.
- GALLO 1863 - A. GALLO, *Biografia di Domenico Lo Faso da Palermo, Duca di Serradifalco, celebre archeologo ed architetto*, Tip. Di Barcellona, Palermo 1863.
- HAHN 1953 - A. HAHN, *Der Maximilianstil*, in H. GOLLWITZER (a cura di), *100 Jahre Maximilianeum*, Munchen 1953, pp. 77-167.
- KRUFF 1987 - H.W. KRUFF, *Storia delle teorie architettoniche. Dall'Ottocento a oggi*, Editori Laterza, Roma-Bari 1987.
- LANZA TOMASI 1965 - G. LANZA TOMASI, *Le ville di Palermo*, Il Punto, Palermo 1965.
- LEONE, SESSA 2000 - N.G. LEONE, E. SESSA, *Architettura e urbanistica tra Ottocento e Novecento*, in *Storia della Sicilia*, 11 vv., Editalia, Roma 1998-2001, v. 10, *Arti Figurative e architettura in Sicilia 2*, 2000, pp. 400-475.
- Lettre 1835 - Lettre de M. Hittorff aux auteurs du Journal des Savants, relative à l'article sur les antiquités de la Sicile, de M. le Duc de Serradifalco, par M. Raoul-Rochette, suivie d'une réponse par M. Raoul-Rochette*, in «Journal des Savants», mai 1835, p. 296.
- Lettre 1836 - Lettre adressée à Messieurs les Rédacteurs du Journal des Savants par M. Le Duc de Serradifalco*, in «Journal des Savants», septembre 1836, pp. 1-16.
- Le voyage d'Italie 1980 - Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-Le-Duc 1836-1837*, Catalogue de l'exposition (Paris, Janvier-Mars 1980; Florence Avril-Juin 1980), Centro Di, Florence 1980.
- LO FASO PIETRASANTA 1814 - D. LO FASO PIETRASANTA DUCA DI SERRADIFALCO, *Memoria sulle opere di pubblica beneficenza, particolarmente degli spedali*, Stamperia Reale, Palermo 1814.
- LO FASO PIETRASANTA 1814a - D. LO FASO PIETRASANTA DUCA DI SERRADIFALCO, *Intorno alla organizzazione delle barriere*, Palermo 1814.
- LO FASO PIETRASANTA 1830 - D. LO FASO PIETRASANTA DUCA DI SERRADIFALCO, *Illustrazioni di un antico vaso fittile per Dom. Lo Faso Pietrasanta duca di Serradifalco*, Tipografia Filippo Solli, Palermo 1830.
- LO FASO PIETRASANTA 1831 - D. LO FASO PIETRASANTA DUCA DI SERRADIFALCO, *Cenni sugli avanzi dell'antica Solunto*, Tipografia Solli, Palermo 1831.



- LO FASO PIETRASANTA 1834 - D. LO FASO PIETRASANTA DUCA DI SERRADIFALCO, *Intorno ad alcuni sepolcri di recente scoperti in Palermo*, in «Effemeridi scientifiche e letterarie per la Sicilia», III (1834), XI, pp. 80-89.
- LO FASO PIETRASANTA 1834-1842 - D. LO FASO PIETRASANTA DUCA DI SERRADIFALCO, *Le antichità della Sicilia esposte e illustrate per Domenico Lo Faso Pietrasanta duca di Serradifalco*, 5 vv., Andrea Altieri, Palermo 1834-1842.
- LO FASO PIETRASANTA 1838 - D. LO FASO PIETRASANTA DUCA DI SERRADIFALCO, *Del Duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normanne. Ragionamenti tre per Domenico Lo Faso Pietrasanta duca di Serradifalco*, Tipografia Roberti, Palermo 1838.
- LO FASO PIETRASANTA 1843 - D. LO FASO PIETRASANTA DUCA DI SERRADIFALCO, *Memoria sul cuore di San Luigi Re di Francia conservato nel Duomo di Monreale*, Stab. Tip. Empedocle, Palermo 1843.
- LO FASO PIETRASANTA 1843 - D. LO FASO PIETRASANTA DUCA DI SERRADIFALCO, *Vedute pittoriche degli antichi monumenti della Sicilia su disegni del duca di Serradifalco*, B. Virzi, Palermo 1843.
- MAURO 1992 - E. MAURO, *Le ville a Palermo*, Ugo La Rosa ed., Palermo 1992.
- MAURO 1995 - E. MAURO, *L'insegnamento di Carlo Giachery nell'ecllettismo sperimentale di G.B.F. Basile*, in M. GIUFFRÈ, G. GUERRERA (a cura di), *G.B.F. Basile. Lezioni di Architettura*, L'Epos, Palermo 1995, pp. 339-341.
- MAURO 2008 - E. MAURO, *Autonomia ed eteronomia nella cultura architettonica siciliana dalla Restaurazione all'età umbertina*, in C. QUARTARONE, E. SESSA, E. MAURO (a cura di), *Arte e Architettura liberty in Sicilia*, Grafill Edizioni, Palermo 2008, pp. 103-130.
- MAZZOLA 1993 - M.G. MAZZOLA (a cura di), *La Collezione della Marchesa di Torrearsa*, Assessorato regionale dei Beni culturali e della pubblica Istruzione, Palermo 1993.
- Metope di Selinunte 1831 - Metope di Selinunte. Lettera di S.E. il duca di Serra di Falco al prof. Gerhard*, in «Bullettino dell'Istituto di corrispondenza archeologica», 1831, 11, pp. 177-181.
- MIRA 1875 - G.M. MIRA, *Bibliografia Siciliana ovvero Gran Dizionario bibliografico*, 2 vv., G.B. Gaudiano, Palermo 1875-1881, v. 1, 1875.
- PIRRONE 1966 - G. PIRRONI, *Un architetto siciliano dell'Ottocento: Carlo Giachery*, in *Scritti in onore di Salvatore Caronia Roberti*, La Cartografia, Palermo 1966, pp. 235-248.
- SESSA 1989 - E. SESSA, *Ricerca delle origini e nuova architettura: archeologi massoni nella cultura siciliana fra Settecento e Ottocento*, in C. CRESTI (a cura di), *Massoneria e Architettura*, Edizioni Bastogi, Foggia 1989, pp. 119-126.
- SESSA 1995 - E. SESSA, *Domenico Lo Faso Pietrasanta, Duca di Serradifalco: ricerca del nuovo sistema di architettura e insegnamento privato*, in M. GIUFFRÈ, G. GUERRERA (a cura di), *G.B.F. Basile. Lezioni di Architettura*, L'Epos, Palermo 1995, pp. 279-277.
- TOMASELLI 1994 - F. TOMASELLI, *Il ritorno dei Normanni. Protagonisti ed interpreti del restauro dei monumenti a Palermo nella seconda metà dell'Ottocento*, Officina Edizioni, Roma 1994.

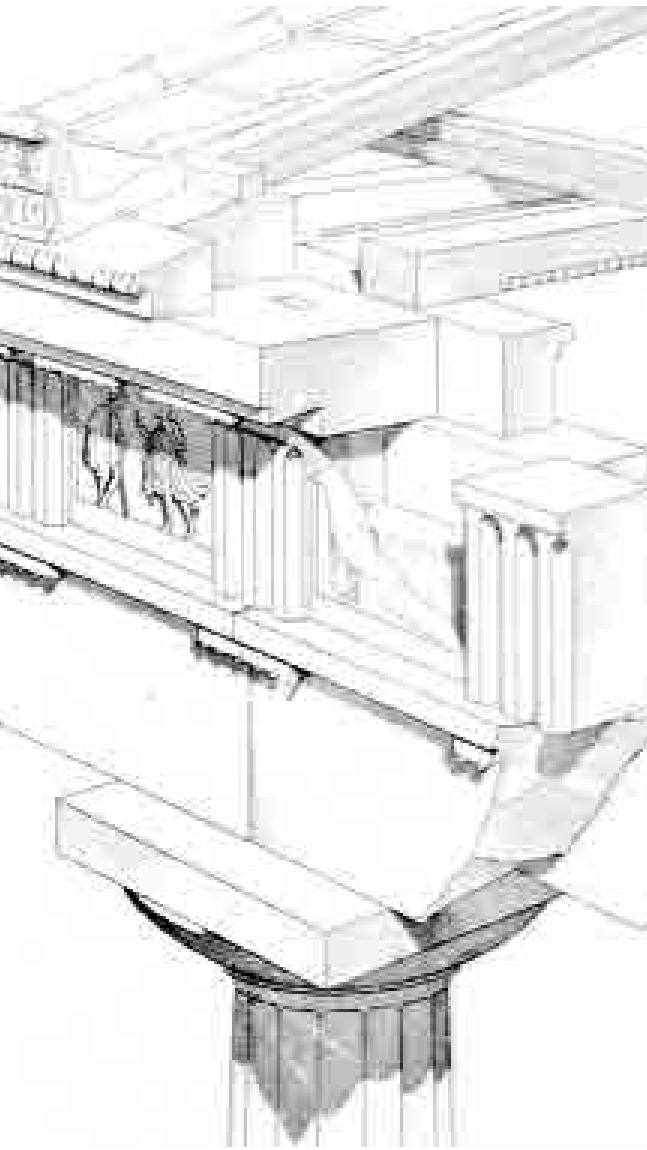
# VIOLLET-LE-DUC E L'OTTOCENTO

Contributi a margine di una celebrazione (1814-2014)



a cura di Annunziata Maria Oteri

ArchistoR  
EXTRA



## Proportion, order and construction. Viollet-le-Duc and the temples in Paestum

Stefania Pollone  
stefania.pollone2@unina.it

*The archaeological area of Paestum is one of the most complex testimonies of Magna Graecia. Since its “rediscovery” in the mid-18th century, it has represented a paradigm for the knowledge on ancient architecture. The Doric temples of the site – recognized as archetypal constructive models – have been the object of numerous studies, surveys, iconographic representations and scientific publications. Many architects, painters, engravers, archaeologists and scholars have investigated the structures of the ancient city. Viollet-le-Duc was among those who visited Paestum in 1836. Here, the French architect observed the architecture of the site, recognizing its inestimable value and, through the representation of the Temple of Neptune, was able to identify some issues on which he was to later reflect.*

*Taking into account these premises, the paper intends to present a brief report on the experiences of other French architects who studied the temples before Viollet-le-Duc, and of the artists who portrayed them, as well as the interventions of restoration conducted on the ancient structures up to 1836, in order to define a clear reference frame.*

*The essay also focuses on Viollet-le-Duc’s visit to the archaeological area and the influence this had on his intellectual growth, especially with respect to the comprehension of constructive principles of ancient architecture, which is a fundamental element for the interpretation of the medieval art of building.*

VIOLLET-LE-DUC AND THE NINETEENTH-CENTURY  
Contributions on the fringe of a celebration(1814-2014)

[www.archistor.unirc.it](http://www.archistor.unirc.it)

ArchistoR EXTRA 1 (2017)

ISSN 2384-8898

DOI: 10.14633/AHR049

ISSN 978-88-85479-00-5



# Tra proporzione, ordine e costruzione. Viollet-le-Duc e i templi di Paestum

---

Stefania Pollone

## *Paestum e la riscoperta del dorico*

L'area archeologica di Paestum, pur nella coesistenza di fasi costruttive e stratificazioni risalenti a epoche differenti, rappresenta una delle maggiori e più complesse testimonianze dell'architettura della Magna Grecia (fig. 1), vero e proprio «paradigma nella conoscenza della cultura ellenica»<sup>1</sup>. Riscoperta, intorno alla metà del XVIII secolo, soltanto “idealmente” – e non “materialmente” come nel caso delle città vesuviane –, l'antico insediamento e, in primo luogo, i suoi maestosi templi sono stati elevati a modello dell'architettura antica dalla cultura illuminista che, proprio in quello stesso momento, era alla ricerca di «una nuova origine soprannazionale»<sup>2</sup> e, al contempo, di una nuova impostazione razionale dei principi universali ed archetipici del costruire. L'interesse nei confronti dell'architettura greca generato da tali presupposti culturali e, in particolare, l'attenzione rivolta allo studio del tempio dorico, con il suo austero sistema trilitico nel quale emerge «la differenza tra elementi strutturalmente necessari e aggiuntivi»<sup>3</sup>, testimoniano dell'acquisita consapevolezza riguardo

1. TOCCO SCIARELLI 1997, p. 14.

2. ARGAN 1986, p. 9.

3. MERTENS 1986, p. 166.



Figura 1. Paestum, vista aerea dell'area archeologica (elaborazione grafica S. Pollone).

l'importanza di tale riferimento costruttivo, riconosciuto come la più compiuta estrinsecazione del modello archetipico della capanna primitiva definito da Laugier.

Si potrebbe dire, allora, che si è “inventato il mito” di Paestum quale simbolo della grecità nel momento in cui la cultura illuminista vide «‘come nuovo l’antico’, ritrovando nel passato l’emblema di ogni novità e libertà: teorica, progettuale, politica»<sup>4</sup>. Fu così che, a partire dagli anni Cinquanta del Settecento, il rinnovato interesse nei confronti del sito di Paestum portò la città a diventare meta privilegiata del *Grand Tour* e generò una vera e propria “gara” tra architetti, pittori, eruditi e archeologi per rilevare, comprendere, studiare e cercare di diffondere le conoscenze acquisite riguardo tale patrimonio attraverso pubblicazioni “scientifiche”<sup>5</sup>.

Viollet-le-Duc fu tra coloro che visitarono il sito archeologico, raggiungendolo nel luglio del 1836, di ritorno dalla Sicilia. Paestum divenne per questi una delle tappe fondamentali di quel viaggio che avrebbe rappresentato la sostanziale premessa per un successivo momento di chiarimento concettuale intorno ai principi dell’architettura antica e moderna. Rispetto alla comprensione delle ragioni che spinsero l’architetto a visitare la città e alle riflessioni riguardanti l’influenza che l’esperienza italiana e, nello specifico, il confronto con le architetture greche del sito pestano ebbero sulla formazione e sulla maturazione teoretica di questi, occorre soffermare l’attenzione su alcune questioni.

Innanzitutto, considerando che la presenza di Viollet-le-Duc a Paestum rientra in una tradizione “francese” di frequentazione del sito archeologico, sembra interessante far riferimento, seppur brevemente, alle esperienze di quegli architetti che, avendo studiato quelle stesse strutture templari, abbiano potuto in qualche modo influenzare le successive considerazioni del Nostro.

In secondo luogo, partendo dal fatto che la testimonianza grafica della presenza di Viollet-le-Duc a Paestum è, com’è noto, una rappresentazione dell’interno del tempio di Nettuno, sarebbe interessante comprendere gli intenti di coloro che, prima di questi, scelsero di analizzare lo stesso oggetto, soffermandosi nella descrizione dello spazio interno.

In ultima analisi, sembra utile riportare un sintetico regesto delle proposte e degli interventi elaborati per la conservazione delle architetture del sito nel periodo compreso tra la fine del XVIII secolo e il 1836, in modo da offrire una panoramica delle condizioni in cui il francese poté trovare l’area archeologica.

4. RASPI SERRA 1990a, p. 9.

5. Per un approfondimento circa il rapporto tra iconografia-fotografia-restauro nel caso pestano vedi POLLONE 2014. Si rimanda al suddetto scritto anche per la bibliografia di riferimento.

### *Architetti francesi a Paestum*

Con riferimento alla prima delle tre questioni, appare significativo che la presenza di Viollet-le-Duc a Paestum si sia inserita in una lunga tradizione francese di frequentazione dell'area, generata da quella particolare attitudine, maturata nella Francia del tardo Settecento, ad indagare scrupolosamente le testimonianze della Grecia antica perché considerate fonti per la comprensione dei principi generatori dell'architettura. A partire dalla metà del XVIII secolo furono numerosi, infatti, gli architetti francesi che si avvicinarono allo studio della città antica e dei suoi monumenti, portando avanti riflessioni approfondite e di grande interesse e sviluppando modalità differenti per la conoscenza e la diffusione dei risultati ottenuti. Un sodalizio, quello tra la città antica e i tecnici provenienti dalla Francia, che trovò forte riscontro anche nelle esperienze dei giovani *pensionnaires* dell'Accademia di Francia a Roma, per i quali il viaggio al "Sud" e a Paestum era già diventato una consuetudine ancora prima della sua istituzionalizzazione<sup>6</sup>.

Uno tra i primi ad interessarsi al sito fu Jacques-Germain Soufflot, il quale aveva studiato in Italia tra il 1731 e il 1738 ed era entrato nell'Accademia di Francia nel 1734. Durante il suo soggiorno napoletano svoltosi nel 1750, l'architetto, in compagnia, tra i tanti, anche di Gabriel-Pierre-Martin Dumont<sup>7</sup>, prese parte ad una "spedizione" organizzata da Felice Gazzola per l'elaborazione di una serie di campagne conoscitive dei templi pestani, riconosciuti quali straordinari esempi di «monumenti dell'antichità»<sup>8</sup>.

L'accurato rilievo delle strutture, affidato ad una vera e propria équipe di disegnatori e architetti, rappresenta il primo vero tentativo di fornire una documentazione esaustiva di tali architetture, acquisita mediante un approccio "scientifico". Nonostante la mancata pubblicazione, questo lavoro diventò la principale fonte di conoscenza del sito e di divulgazione scientifica, tanto che numerose tavole di rilievo ad esso appartenenti furono utilizzate in pubblicazioni successive<sup>9</sup>. Fu lo stesso

6. Vedi PINON, AMPRIMOZ 1988, p. 123.

7. Dumont riporta la notizia della campagna di rilievo nella prefazione del volume *Les Ruines de Paestum autrement Posidonia* edito nel 1769. Pur ammettendo la priorità dei disegnatori incaricati da Gazzola, Dumont contesta loro l'eccessivo interesse nella rappresentazione delle vedute, attribuendo, invece, a Soufflot il merito di aver rilevato per primo piante e semplici elevati geometrici delle architetture antiche. Vedi anche LENZA 2010, pp. 196-197.

8. Tale definizione è da attribuirsi a Mario Gioffredo, che aveva visitato il sito già nel 1746 e che probabilmente fu l'ispiratore del progetto del Gazzola. Per approfondimenti a riguardo vedi CHIOSI, MASCOLI, VALLET 1986, p. 28; GRAVAGNUOLO 2002; Russo 2009, p. 1753.

9. Si pensi al volume pubblicato da Paulantonio Paoli nel 1784 (*Rovine della città di Pesto detta ancora Posidonia*), ritenuto l'edizione autorizzata dei risultati del progetto del Gazzola. Vedi MERTENS 1986, p. 173; MASCILLI MIGLIORINI 1990,

Soufflot a riportare, peraltro, la sua esperienza pestana in un discorso letto il 12 aprile del 1752 all'Académie des Beaux-Arts di Lione. In tale occasione, però, l'architetto dedicò poche parole al sito e la descrizione dei templi risultò piuttosto frettolosa e superficiale<sup>10</sup>. Se Soufflot e Dumont furono tra i primi a farsi interpreti e portavoce dei significati riconosciuti nei templi di Paestum, non vanno sottovalutati i contributi di architetti quali Charles de Wailly e, in modo particolare, Pierre-Adrien Pâris che, segnati dalle esperienze pestane condotte alla fine dei rispettivi *pensionnat*, determinarono una sostanziale trasformazione nell'impostazione del percorso accademico, conferendo maggiore peso allo studio dei monumenti della città antica<sup>11</sup>. Questi ultimi, infatti, nel 1790 furono inseriti nella lista dei temi tra i quali i giovani architetti potevano scegliere per l'elaborazione dell'*envoi* del quarto anno<sup>12</sup>.

Il primo a confrontarsi con la lista fu Claude-Mathieu Delagardette, vincitore del *grand prix* proprio nel 1790, il quale, dopo un inizio turbolento, ebbe modo di dedicarsi allo studio delle architetture pestane. Autore de *Les Ruines de Paestum ou Posidonia, Ancienne Ville de la Grande Grèce à vingt-deux lieues de Naples dans le golfe de Salerne* (1799), Delagardette si inserisce in quel filone che, anche in base agli insegnamenti di Pâris, riconosceva nell'obiettività dello studio e della documentazione dei monumenti antichi la premessa fondamentale per la loro comprensione. Convinto assertore della necessità di intrattenere un rapporto "confidenziale" con i monumenti studiati e di terminare e controllare il lavoro sul posto, egli distinse accuratamente il rilievo dello stato di conservazione dei ruderi dalle ipotesi di ricostruzione (fig. 2).

L'opera dell'architetto si pone quale passo decisivo verso la definizione del rilievo del monumento storico inteso come disciplina scientifica che usa tutti i mezzi offerti dalle scienze naturali moderne affrontando, peraltro, anche problematiche connesse alla conoscenza dei materiali costruttivi. L'analisi delle rovine è condotta da Delagardette con un approccio razionale e una metodologia d'indagine sistematica, in totale assenza di rimandi al "pittorresco". Essa risulta dettagliata e presenta continui richiami alle fonti letterarie, così come minuzioso è lo studio di coeve architetture doriche dalle quali poter trarre indirizzi stilistici e compositivi per una ipotetica restituzione "filologica" dello stato originario delle strutture templari<sup>13</sup>.

pp. 106-107. Per i rimandi alle pubblicazioni successive vedi anche CHIOSI, MASCOLI, VALLET 1986; MUSTO 2007.

10. Vedi MASCILLI MIGLIORINI 1990, pp. 25-26.

11. Per gli opportuni approfondimenti sulla figura e sul ruolo di Pâris vedi PINON 2007.

12. Per la lista completa dei temi vedi PINON, AMPRIMOZ 1988 pp. 41-46.

13. Per approfondimenti sulla figura di Delagardette e sulle caratteristiche della sua opera vedi CHIOSI, MASCOLI, VALLET

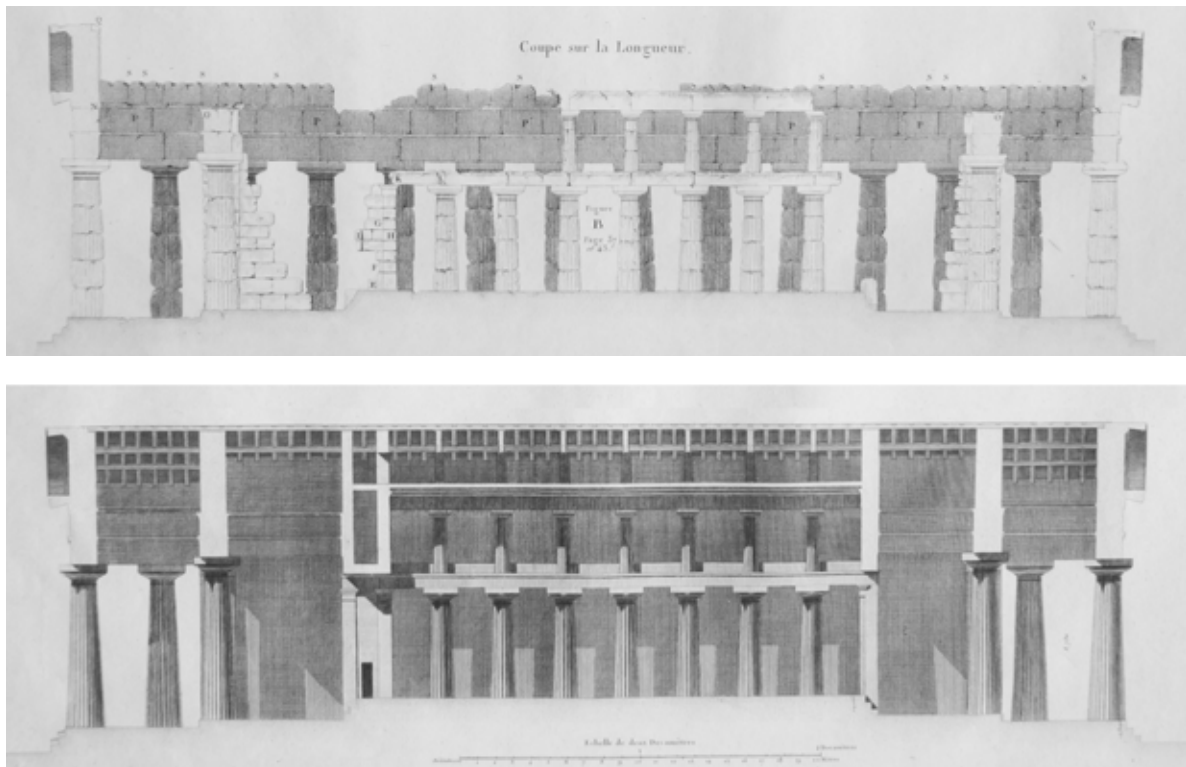


Figura 2. C.M. Delagardette, *État actuel du Grand Temple* (in alto), *Coupes restaurées du Grand Temple* (in basso), 1799, acquaforte (da DELAGARDETTE 1799, Pl. 5, 6).



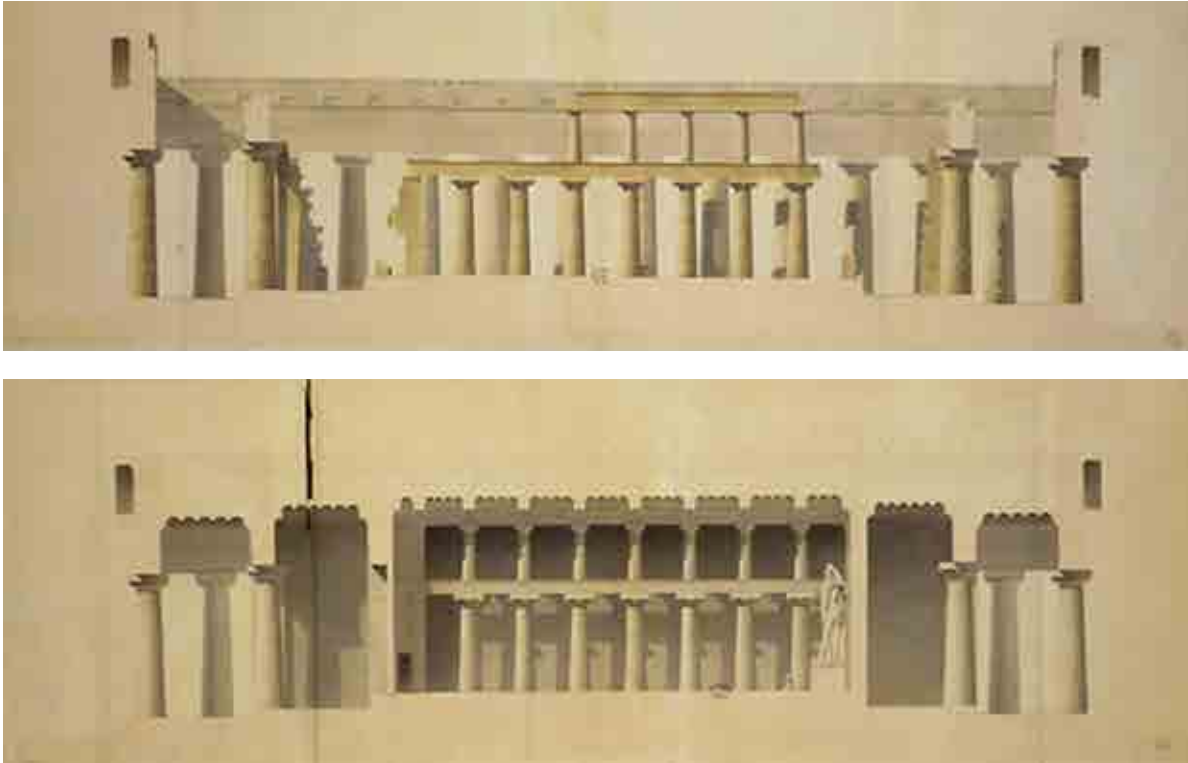


Figura 3. H. Labrouste, *Paestum. Temple de Neptune - Coupes Longitudinale sur EF, état actuel et restauration*, 1877, disegno acquerellato (da LABROUSTE 1877, Pl. VII, VIII).

L'atteggiamento di estremo rigore e di scientificità nell'analisi della preesistenza, nonché l'interesse a fornire un'attenta documentazione storica e un'interpretazione materico-costruttiva dell'architettura definiscono quell'approccio metodologico che avrebbe caratterizzato anche la figura di Viollet-le-Duc. Richiamata l'attenzione di Delagardette nel 1793, le architetture pestane, e in particolare il tempio di Nettuno, sarebbero state approfondite, nei rispettivi *envois*, da Louis Nicolas Marie Destouches nel 1818, Henry Labrouste, dieci anni più tardi, da Simon-Claude Constant-Dufeux e Prosper Morey, rispettivamente nel 1831 e nel 1834, da Félix Thomas nel 1849-50 e, ancora, ormai superate le soglie del Novecento, da Paul Bigot (1903), Charles Nicod (1909) e René Mirland (1915). Contemporaneamente non sarebbero mancate le testimonianze di quei *pensionnaires* che, pur non avendo scelto i monumenti del sito come oggetto dei propri lavori d'anno ma avendoli visitati nell'ambito dell'ormai istituzionalizzato viaggio nella capitale del Regno, ne avrebbero lasciato numerose memorie.

Tra i contributi di scuola francese a cui si è fatto riferimento, particolare attenzione va prestata a quello di Labrouste. Questi, infatti, vinto il *gran prix de Rome* nel 1824, scelse le architetture del sito come tema del suo *envoi* del quarto anno elaborato nel 1828. Tale studio, edito postumo nel 1877 nel volume *Temples de Paestum. Restauration des monuments antiques* e concepito secondo il modello della pubblicazione scientifica settecentesca, testimonia una nuova interpretazione dei templi pestani. In quest'opera, infatti, le architetture greche rivivono nel progetto di restauro, o per meglio dire di "divinazione": i tre templi non sono più, allora, «testimonianze indagate, immagini inquietanti, ruderi disfatti»<sup>14</sup> bensì sono proposti nelle loro forme compiute, ricostituite per analogia con i modelli siciliani di architettura greca indagati a fondo da Labrouste. Il disegno, inoltre, appare per quest'ultimo strumento indispensabile per l'acquisizione di un linguaggio, quello proprio dell'architettura antica e, al contempo, mezzo per la sua successiva libera sperimentazione<sup>15</sup> (fig. 3).

L'architetto, infine, soffermandosi sulla questione del doppio ordine della cella del tempio di Nettuno, affermò che non si trattava di due ordini sovrapposti bensì di un unico ordine dal momento che «Le diamètre inférieur du second ordre est donné par le prolongement de l'ordre inférieur»<sup>16</sup>. Qualche tempo dopo Viollet-le-Duc, ritornando su queste stesse tematiche, avrebbe ripreso e, più volte, confermato le riflessioni di Labrouste.

1986, p. 36; MERTENS 1986, p. 179; PONTRANDOLFO 1986, p. 125; PINON, AMPRIMOZ 1988, pp. 122-124 e pp. 247-249; MASCILLI MIGLIORINI 1990, pp. 141-142.

14. RASPI SERRA 1990a, p. 16.

15. Per approfondimenti sulla figura di Labrouste vedi BERGDOLL, BELIER, LE COEUR 2013.

16. LABROUSTE 1877, p. 6.

### *Il tempio di Nettuno e la sua immagine*

Per quel che concerne, invece, la caratterizzazione dell'oggetto della rappresentazione, appare interessante riflettere sulle figure che prima di Viollet-le-Duc scelsero di ritrarre il tempio di Nettuno, dedicando particolare attenzione alla descrizione del suo interno.

Innanzitutto, bisogna considerare sicuramente le vedute che Antonio Joli realizzò nel 1759: esse costituiscono la prima esatta documentazione visiva, si potrebbe dire a carattere "topografico", dell'area archeologica<sup>17</sup>. Tra queste è *l'Interno del Tempio di Poseidon* che acquisisce un carattere particolare (fig. 4). Considerata una forzatura ai modi vedutistici dell'artista, dovuta probabilmente alla necessità di adeguarsi alle esigenze documentarie della committenza, tale rappresentazione è caratterizzata da una visione più ravvicinata e insolitamente presa da un punto di vista basso, la più adatta a metter in luce la struttura dell'interno, la posizione delle colonne, la forma dei capitelli<sup>18</sup>. In essa è, però, più chiaramente leggibile l'intento di soddisfare la "curiosità archeologica" e il gusto "rovinistico" di una committenza erudita, che non la volontà di fornire una documentazione scientifica e dettagliata della consistenza architettonica del tempio.

Tra le incisioni elaborate da Dumont, invece, pubblicate nel 1764, a quattordici anni di distanza dal viaggio compiuto a Paestum insieme a Soufflot, e considerate tra le prime rappresentazioni dei templi, quella che ne raffigura il maggiore risulta essere abbastanza approssimativa (fig. 5). In essa, infatti, l'architetto sembra aver conferito più peso alla documentazione della vegetazione e delle rovine che ingombravano la struttura, inquadrata in primo piano, che alla descrizione di quest'ultima, da intendere quale strumento di comprensione.

Giovan Battista Piranesi, che visitò Paestum in compagnia del figlio Francesco e dell'architetto Benedetto Mori nel 1777, rappresenta, invece, un *unicum* nella produzione artistica che ha avuto come soggetto il sito. Come ha affermato Roberto Pane: «Le ventuno acqueforti di Paestum [...] offrono spunti per un commento che va oltre il valore formale, peraltro assai notevole, di gran parte della serie stessa, poiché forniscono una possibilità di confronto fra la loro interpretazione settecentesca e la realtà attuale»<sup>19</sup>. Nelle incisioni pestane, infatti, l'artista dimostra un'attenzione particolare alla rappresentazione dei dettagli costruttivi e alla documentazione dello stato di conservazione, in una sorta di fotografia *ante litteram*. Nelle tavole che rappresentano l'interno

17. Vedi MUSTO 2007, p. 338; MANSUETO 2011, p. 417.

18. Vedi BRIGANTI 1986, p. 60.

19. PANE 1980, p. 134.



Figura 4. A. Joli, *Paestum, Interno del Tempio di Nettuno*, 1759, olio su tela (Caserta, Palazzo Reale, Pinacoteca).

Nella pagina seguente, figura 5. G.P.M. Dumont, *Vue perspective d'un Temple hexastyle des Ruines de Paestum*, 1764, acquaforte (da DUMONT 1764, frontespizio).



del tempio di Nettuno<sup>20</sup> Piranesi concentra l'attenzione sulla descrizione della dimensione spaziale di tale architettura. In modo particolare, nella tavola XVI questi predilige una vista prospettica centrale nella quale, però, ritiene opportuno deviare leggermente l'angolo visuale così da evitare la simmetria generata da un punto di fuga perfettamente centrale (fig. 6). Una costruzione geometrica, quest'ultima, che, invece, sarà ricercata da Viollet-le-Duc probabilmente nella volontà di enfatizzare il riferimento a quei principi di euritmia e proporzione, considerati tra i più importanti nell'ambito dell'arte costruttiva antica.

Ancora, l'acquerello con il quale Louis Ducros rappresenta, intorno al 1780, l'interno del tempio di Nettuno appare come una stanca e superficiale ripetizione del modello iconografico impostato da Piranesi privo, peraltro, della forza evocativa propria delle immagini di quest'ultimo (fig. 7). In questo caso, infatti, la rappresentazione delle rovine del tempio, le cui proporzioni risultano completamente distorte, si presenta priva di qualunque slancio descrittivo o documentativo.

Nel *Voyage pittoresque*, edito tra il 1781 e il 1786, Richard de Saint-Non propone un'interpretazione dell'interno del tempio di Nettuno che esula completamente dall'intenzione di offrire un rilievo scientifico (fig. 8). Qui, infatti, l'obiettivo risulta essere piuttosto quello di descrivere, attraverso l'esaltazione pittoresca delle rovine, una imponente e suggestiva scenografia, considerata a sua volta solo come evocativa "cornice" del testo.

Nella produzione vedutistica immediatamente successiva, caratteristica dell'ultimo decennio del XVIII e dei primi anni del XIX secolo, manca quello sguardo ravvicinato tipico delle prime rappresentazioni e, di conseguenza, risulta difficile individuare ancora inquadrature interne del tempio maggiore. In quegli anni alla «freddezza neoclassica del disegno delle architetture»<sup>21</sup> e alla «rappresentazione quasi fotografica e vibrante dei dettagli»<sup>22</sup> propria, ad esempio di Giovan Battista Lusieri (fig. 9), si affiancano le visioni introspettive ed evocative del "sublime naturale" proprie, ad esempio, di William Turner (fig. 10). In ogni caso, tali immagini inquadrano i templi dall'esterno conferendo grande importanza alla descrizione dell'ambiente e dei valori atmosferici del contesto.

Viollet-le-Duc, invece, si sarebbe inserito in questa produzione in modo del tutto personale, così come si vedrà, ovvero utilizzando lo strumento grafico come momento di "impressione delle idee" in funzione di una successiva rielaborazione concettuale.

20. Si faccia riferimento, ad esempio, alle tavole XV, XVI e XVII.

21. BRIGANTI 1986, p. 62.

22. *Ibidem*.



Figura 6. G.B. Piranesi, *Tav. XVI*, 1777, acquaforte (da PANE 1980, fig. 96).



Figura 7. A.L.R. Ducros, *Interno del Tempio di Poseidon*, anni '80 del XVIII secolo, penna e acquerello su carta (da BRIGANTI 1986, p. 72).



Figura 8. J.C. Richard De Saint-Non, *Intérieur du Temple Periptère Hypèthre de Paestum*, aquaforte, 1781-1786 (da RICHARD DE SAINT-NON 1781-1786, vol. III, 1783, vue 86).





Figura 9. G.B. Lusieri,  
*Il Tempio di Nettuno a  
Paestum*, 1793, acquerello  
(da MUSTO 2007, p. 357).



Figura 10. J.M.W. Turner,  
*Il Tempio di Paestum nella  
tempesta*, 1825 circa,  
acquerello e matita (da  
BRIGANTI 1986, p. 80).

*Proposte e interventi per la conservazione della città antica*

In ultima analisi è opportuno riflettere brevemente in merito ai lavori di scavo e di restauro condotti fino all'anno dell'arrivo di Viollet-le-Duc, in modo da delineare un quadro più chiaro di ciò che egli trovò e poté osservare visitando la città antica<sup>23</sup>.

Le proposte e gli interventi che, a partire dalla fine del XVIII secolo, furono elaborati per la conservazione delle architetture di Paestum devono essere inquadrati all'interno di quella temperie culturale, di chiara ispirazione francese, che, proprio in quegli anni, aveva innescato quel processo di maturazione teoretica e disciplinare che avrebbe supportato la nascita del restauro modernamente inteso. Nelle operazioni che interessarono il sito, infatti, è possibile leggere un'applicazione dei principi di minimo intervento, compatibilità delle integrazioni rispetto alla materia antica e di distinguibilità delle aggiunte rispetto alle preesistenze, proprie dell'approccio del "restauro archeologico".

Al 1795 risale una delle prime letture dello stato di conservazione delle architetture pestane, delle problematiche strutturali, nonché degli interventi necessari per scongiurarne la perdita. Tali osservazioni, che appaiono di una straordinaria modernità, si devono a Francesco La Vega, tecnico dalla raffinata sensibilità e una tra le menti più attive e fervide di quegli anni<sup>24</sup>. Esaminati, infatti, i dissesti del tempio di Nettuno, questi propose di intervenire riparando le mancanze in due colonne e nell'architrave della fronte occidentale mediante l'uso di un «buon cemento» nonché di consolidare l'architrave con la posa in opera di «sbarre di ferro»<sup>25</sup>. Per il tempio di Atena, invece, laddove la colonna d'angolo della fronte orientale e il suo architrave minacciavano rovina, propose di chiudere gli intercolunni con «nuova fabbrica»<sup>26</sup>, anticipando, si potrebbe dire, la logica dell'intervento che Raffaele Stern avrebbe condotto, di lì a qualche anno, sul Colosseo. La Vega si espresse, inoltre, sulle difficili condizioni di accessibilità del sito, per il quale prevede la predisposizione di fasce libere intorno ai templi in modo da migliorare la loro fruibilità.

23. Le acquisizioni che seguono sono emerse nell'ambito del lavoro di ricerca per l'elaborazione della tesi di Dottorato dal titolo «*Che forma la meraviglia dell'Intiera Europa*». *Conoscenza, interpretazione e restauro dell'antico a Paestum tra il tardo Settecento e la prima metà dell'Ottocento* (Università degli Studi di Napoli Federico II, Dipartimento di Architettura. Dottorato di Ricerca in Storia e Conservazione dei Beni Architettonici e del Paesaggio, tutor prof. arch. Valentina Russo).

24. Vedi Archivio Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei (ora Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il comune di Napoli), b. XVIII B3, fasc. 1.

25. *Ibidem*.

26. *Ibidem*.



Figura 11. J.P. Pequignot, *Veduta di Pesto presa fuori delle mura presso la Porta Aurea*, 1805, incisione di Luigi Vocaturo (da PAOLINI 1812, tav. II).



Figura 12. Paestum, tempio di Atena. Fronti occidentale e meridionale (foto S. Pollone, 2013).



Figura 13. Paestum, tempio di Atena. Fronte orientale. Dettaglio delle integrazioni nel timpano eseguite dall'architetto Ciro Cuciniello con «fabbrica moderna» di mattoni in laterizio (foto S. Pollone, 2016).

Tali interventi – tuttavia non realizzati – «lontano dal deformare»<sup>27</sup> gli edifici, come fu lo stesso La Vega ad affermare, denotano una spiccata e precoce sensibilità nei confronti delle preesistenze e una ben precisa volontà di conservarne la materia mediante interventi minimi, poco invasivi e distinguibili, migliorandone, al contempo, l'accessibilità.

A partire dall'inizio dell'Ottocento, il sito fu interessato da più sistematiche campagne di scavo e restauro: straordinaria testimonianza della prima fase di questi lavori, coordinati dal Soprintendente Felice Nicolas, è la *Veduta di Pesto presa fuori dalle mura* realizzata da Jean Pierre Pequignot nel 1805 (fig. 11). Questi, come in un'istantanea, descrive la fortuita scoperta di una tomba nell'area della necropoli a nord di Porta Aurea e, contestualmente, dà spazio alla narrazione dello stato dei luoghi, inquadrando sullo sfondo il tempio di Atena.

Nell'ambito di tali lavori, l'architetto Antonio Bonucci intervenne sui templi di Nettuno e di Atena, cercando di porre riparo a quei dissesti già individuati da La Vega dieci anni prima (fig. 12). I lavori, questa volta effettivamente realizzati, consistettero nell'integrazione di lacune localizzate con blocchi di analogo materiale fissati per mezzo grappe in ferro e nell'assicurazione di cantonali e architravi con presidi metallici<sup>28</sup>.

Ancora, negli anni Trenta, l'architetto di Casa Reale Ciro Cuciniello portò avanti una serie di interessanti lavori che riguardarono il tempio di Atena, laddove mancavano «per vetustà»<sup>29</sup> – affermò il tecnico – alcune porzioni laterali dei timpani (fig. 13). I lavori consistettero in una serie di integrazioni tali da «surrogare con fabbrica di mattoni le porzioni mancanti, ma in modo da non confondere la fabbrica moderna di restaurazione co' venerandi ruderi di quell'antico monumento»<sup>30</sup>. Un approccio, dunque, caratterizzato da un atteggiamento consapevolmente orientato alla conservazione della materia antica e ad assicurare la necessaria distinguibilità tra quest'ultima e l'aggiunta "contemporanea" da realizzare con materiali dichiaratamente differenti.

In quegli stessi anni vennero effettuati, inoltre, sistematici lavori di scavo con i quali si liberarono il cosiddetto tempio della Pace e il vicino *comitium* nell'area del foro. Come già accaduto in precedenza, la documentazione di quanto emerso da tali campagne archeologiche si dovette a Constant-Dufeux e Morey, entrambi a Paestum in quel periodo per la realizzazione dei rispettivi *envois*.

27. *Ibidem*.

28. Vedi BAMONTE 1819, pp. 51-59.

29. Archivio di Stato di Napoli, Ministero degli Affari Interni, Il inventario, b. 2120, fasc. 168.

30. *Ibidem*.

*Viollet-le-Duc e Paestum: riflessioni e teoresi sui principi costruttivi dell'architettura antica*

Entro tale quadro di riferimento si colloca, dunque, la visita di Viollet-le-Duc a Paestum, dove giunse nel 1836 di ritorno dalla Sicilia<sup>31</sup>. Nel suo *Journal*, all'interno del quale l'architetto espresse le impressioni suscitate di volta in volta dai luoghi visitati, il giudizio su Paestum appare sintetico:

«Ce matin à 5 heures nous partons pour Paestum; pays triste, désert, marais, air lourd; à 10 heures nous arrivons à Paestum. Les trois temples de Cérès, Neptune, et la basilique; heureuse proportion du temple de Cérès; celui de Neptune est un peu lourd; colonnes trop recherchées dans la basilique; je dessine le temple de Neptune; air pesant, soleil, je ne suis pas à mon aise. [...] A 2 heures nous allons voir les fouilles qui sont entre le temple de Neptune et celui de Cérès; chapiteaux d'un goût bizarre, jolies métopes. [...] Le temple de Neptune est supérieurement construit, tous trois sont d'une pierre remplie de cavités et fort dure; quelques portions stuquées existent encore»<sup>32</sup>.

Pur avendo avuto modo di osservare gli esiti degli scavi realizzati durante il 1830 nell'area del Foro, nonché i restauri che avevano interessato i templi di Nettuno e di Atena, Viollet-le-Duc non si soffermò sulla descrizione degli interventi, né, tantomeno, sulla loro rappresentazione. Gli obiettivi della visita dovevano essere evidentemente legati a esigenze di carattere differente, riconoscibili nella volontà di analizzare gli elementi di un lessico specifico, da indagare, comprendere e rielaborare. L'attenzione del francese, infatti, fu totalmente catturata dalla qualità costruttiva dell'architettura antica e la capacità di questi di coglierne le caratteristiche e le proporzioni, anche solamente mediante un rapido sguardo, si tradusse nelle tre concise, ma esaustive, descrizioni che lasciò dei templi. Nei giudizi riportati sul suo taccuino di viaggio, questi parlò di «bella proporzione» per il tempio di Atena, di «ordine un po' pesante» per quello di Nettuno e di «colonne troppo elaborate» per la cosiddetta Basilica. Sebbene possano apparire piuttosto sbrigative, tali sintetiche descrizioni testimoniano, invece, della capacità dell'architetto di cogliere in modo tanto conciso quanto oculato ed efficace, le specificità e le differenze dei singoli edifici.

Inoltre, dei tre templi che ebbe modo di osservare, Viollet-le-Duc volle rappresentarne il maggiore, ovvero quello di Nettuno (fig. 14), dimostrando, anche in questo caso, quanto la sua scelta fosse stata mirata. Come si è visto, erano state numerose le rappresentazioni che già nei decenni precedenti si erano soffermate sulla raffigurazione di quel tempio, descrivendone dettagli e caratteristiche sia esterne che interne. La struttura, con la sua maestosità e complessità, con la continuità del giro delle sue colonne, la quasi totale integrità dei timpani e la presenza del doppio ordine, aveva suscitato grande interesse e spesso era stata considerata come una delle testimonianze più complete dell'architettura greca.

31. Vedi *Le voyage d'Italie* 1980. Più in generale, sulla figura dell'architetto si veda anche il recente DE FINANCE, LENIAUD 2014.

32. *Lettres d'Italie* 1971, p. 372.



Figura 14. Paestum, tempio di Nettuno. Fronti orientale e settentrionale (foto S. Pollone, 2013).

Tale suggestione colse sicuramente anche Viollet-le-Duc: la sua interpretazione, però, fu ben più profonda e consapevole rispetto alle precedenti. Questi, infatti, riuscì a cogliere con estrema precisione e con chiarezza comunicativa i criteri fondamentali del sistema costruttivo del tempio, accennando al contempo a tutta una serie di questioni sulle quali avrebbe riflettuto in seguito e che avrebbe approfondito negli scritti degli anni successivi.

In tutti i disegni elaborati durante il suo viaggio in Italia, così come nelle descrizioni riportate nel *Journal* e nelle *Lettres d'Italie*, infatti, è possibile intravedere quanto l'architetto si sia soffermato nel descrivere quegli elementi sui quali avrebbe maturato, in seguito, più approfondite considerazioni. Tra queste, le riflessioni sull'interpretazione delle qualità costruttive dell'architettura greca e, più in particolare, dell'ordine dorico, esaminato successivamente negli *Entretiens*<sup>33</sup> (fig. 15), costituiscono per Viollet-le-Duc, un momento di chiarimento concettuale di estrema importanza e diventano il presupposto per la definizione dei principi ordinatori dell'architettura gotica, tra i quali emerge, senza dubbio, quello che riguarda la "sincerità strutturale".

Quale osservatorio privilegiato per queste riflessioni, il palinsesto di architetture della Magna Grecia permise a Viollet-le-Duc di individuare, volta per volta, una serie di principi "ordinatori", analizzati e

33. Vedi VIOLLET-LE-DUC 1863-1872.

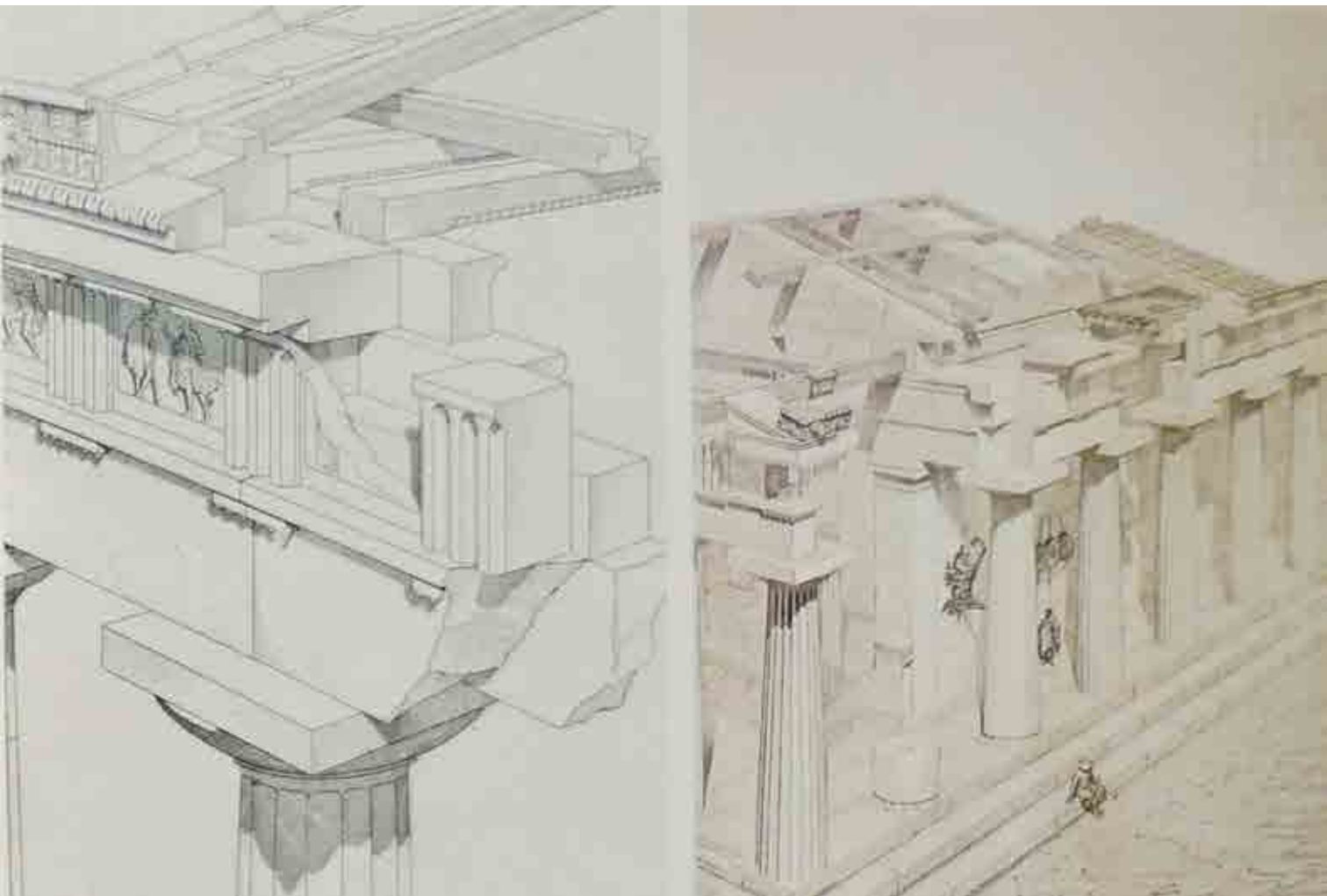


Figura 15. E.E. Viollet-le-Duc, *Analyse de la structure du temple dorien* (da *Compositions et dessins de Viollet-le-Duc* 1884, pl. LXXXVII; *Le voyage d'Italie* 1980, p. 117 ).



compresi profondamente in un conseguente momento di ripensamento e sedimentazione. È proprio nell'ambito di tale "evoluzione concettuale" che si inserisce la rappresentazione dell'*Intérieur du temple d'Héra, dit temple de Neptune*<sup>34</sup>, elaborata, come si è detto, durante la visita al sito archeologico. Questa testimonianza grafica, infatti, se interpretata rispetto a quelle, di poco precedenti, che ritraevano i templi siciliani di Segesta o di Agrigento, sembra costituirsi come una sorta di "momento intermedio" nell'ambito dell'evoluzione dell'approccio di Viollet-le-Duc rispetto alla comprensione dell'architettura greca e della maturazione delle riflessioni inerenti i principi della sua costruzione.

Se, infatti, nel caso dei templi siciliani (figg. 16, 17), l'architetto si era concentrato sulla descrizione delle strutture inquadrando nel contesto naturale e paesaggistico nel quale si trovavano, realizzando delle vedute più "lontane" e generali, a Paestum, invece, scelse di rappresentare un interno con estrema precisione ed attenzione, facendo ricorso ad un punto di vista ravvicinato. Posizionando l'inquadratura tra le due colonne centrali del pronao della cella, che diventano a loro volta una sorta di cornice della scena, Viollet-le-Duc creò una prospettiva centrale (fig. 18).

A questo proposito appare utile sottolineare alcune questioni riguardanti la scelta di tale modalità di rappresentazione operando un parallelo tra gli spunti presenti nel testo figurativo e i riscontri teoretici più approfonditi sviluppati nelle trattazioni successive. In primo luogo, la scelta della rappresentazione dell'interno del tempio e non dell'esterno trova riscontro in alcune riflessioni che l'architetto avrebbe maturato in seguito a proposito del confronto tra le architetture greche, quelle romane e quelle gotiche. Nel suo *Dictionnaire*, infatti, alla voce "proporzione", Viollet-le-Duc, nel descrivere il sistema armonico delle proporzioni, che nell'architettura medievale procede dall'interno all'esterno, avrebbe affermato:

«I Greci non procedevano sempre in questo modo, i Romani sì [...]. Se consideriamo il Partenone [...] od anche i Templi della Magna Grecia all'esterno, ci è impossibile giudicare a priori le proporzioni di questi edifici. Vediamo un ordine esterno concepito secondo un'armonia ammirevole di proporzioni, ma non possiamo dedurne la scala armonica dell'interno. L'ordine esterno e il muro della cella mascherano ai nostri occhi uno o due ordini interni sovrapposti, disposizione di piani che non sono visibili all'esterno [...] se gli ordini posti all'interno sono stabiliti in rapporto armonico di proporzioni con l'ordine esterno, è una questione di pura convenzione, ma che non può essere valutata dall'occhio, poiché gli ordini esterni ed interni non possono essere visti simultaneamente»<sup>35</sup>.

Alla luce di tali considerazioni, sembra evidente quanto l'architetto abbia anticipato, con questo disegno, tali questioni, evidenziando, inoltre, attraverso la scelta di un punto di vista interno al tempio, una visione sinottica degli ordini interni e di quelli esterni della struttura.

34. Vedi *Compositions et dessins de Viollet-le-Duc* 1884, planche LXXXIX.

35. VIOLLET-LE-DUC 1869, p. 372. Per la traduzione italiana vedi CRIPPA 1982, pp. 216-217.



Figura 16. E.E. Viollet-le-Duc, *Ségeste. Le temple*, particolare, 1836, acquerello su disegno a mina di piombo (da *Le voyage d'Italie* 1980, p. 108).

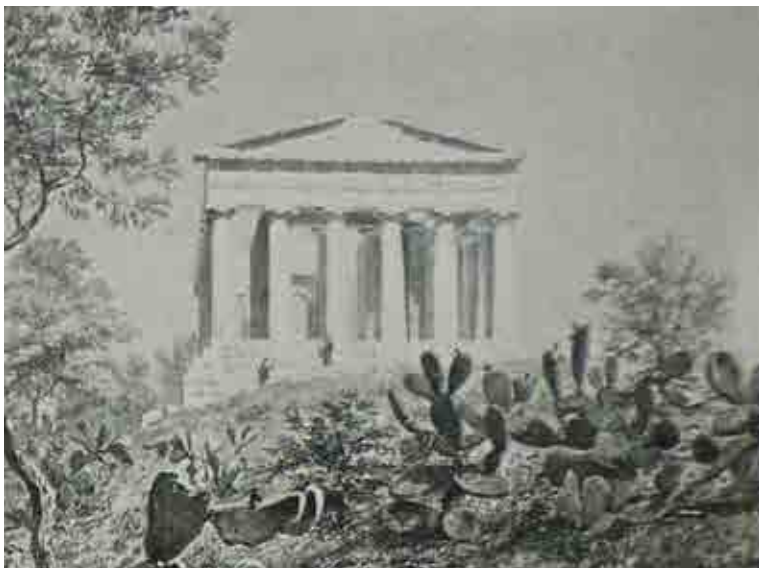


Figura 17. E.E. Viollet-le-Duc, *Agrigente. Le temple de la Concorde*, 1836, acquerello seppia su tratto a mina di piombo (da *Le voyage d'Italie* 1980, p. 110).

In secondo luogo, una volta definita la necessità culturale e metodologica di documentare l'interno, Viollet-le-Duc scelse meticolosamente il tipo di rappresentazione da utilizzare, ovvero una prospettiva centrale, che per la sua caratterizzazione e per il suo particolare taglio assume una connotazione molto prossima a quella di una sezione prospettica. Tale scelta grafica permise all'architetto di delineare, mediante la precisione del tratto, tutta la complessità costruttiva di questa architettura, e di inquadrare tanto l'ordine esterno quanto il doppio ordine interno in modo da fornirne, come si è accennato, una visione complessiva. Proprio facendo riferimento al doppio ordine di colonne della cella (fig. 19), Viollet-le-Duc, nel *Sixième Entretien*, avrebbe affermato che: «Chez les Grecs de l'antiquité, nous avons déjà vu que, quand deux ordres étaient superposés, l'ordre supérieur n'était que la prolongation des colonnes inférieures, comme, par exemple, dans le temple de Neptune à Paestum, dans le temple de Cérès à Eleusis»<sup>36</sup>.

Concordemente con quanto sostenuto da Labrouste, dunque, anche per Viollet-le-Duc tale struttura non doveva essere considerata come la reale sovrapposizione di due ordini, bensì al pari di una sola unità formale e strutturale. Per il tecnico «tuttavia, questo ribadisce come gli antichi architetti greci e quelli romani, pur nella differente soluzione formale, seguissero un medesimo principio strutturale, che negava la sovrapposizione degli ordini in funzione di un unico montante»<sup>37</sup>.

Ancora, sembra interessante ricordare che, mentre Piranesi nella tavola XVI (fig. 6), aveva volutamente deviato il punto di fuga in modo da non costruire una prospettiva centrale, evitando in tal modo, la banale ripetizione simmetrica dei due lati della rappresentazione, Viollet-le-Duc ricorse consapevolmente a questo tipo di costruzione geometrica. Così facendo e lungi dall'intento di porre in evidenza la specularità di tale architettura rispetto a un asse centrale, il tecnico volle bensì sottolineare la sussistenza di quel principio ordinatore, connesso alla giusta proporzione e all'equilibrio tra le parti, individuato dai Greci.

Nel *Dictionnaire*, infatti, alla voce "simmetria", il francese avrebbe affermato:

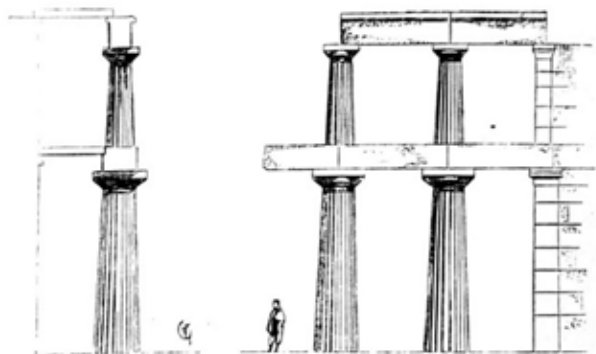
«Nel linguaggio degli architetti, *simmetria* oggi vuol dire non un equilibrio, un rapporto armonioso delle parti di un tutto, ma una somiglianza di parti opposte, la riproduzione esatta di ciò che è a destra di un asse alla sua sinistra. Bisogna rendere ai Greci, autori della parola *simmetria*, che non le hanno mai annesso un senso così piatto»<sup>38</sup>.

Allo stesso modo, riportando la definizione di Vitruvio della parola greca *simmetria* secondo la quale essa sarebbe stata «un accordo conveniente degli elementi, delle opere tra di loro e delle parti

36. VIOLLET-LE-DUC 1863-1872, v. 1, p. 232.

37. MASCILLI MIGLIORINI 1990, p. 208

38. CRIPPA 1982, p. 287.



In alto, figura 18. E.E. Viollet-le-Duc, *Intérieur du temple d'Héra, dit temple de Neptune*, 1836, acquerello marrone su tratto a mina di piombo, penna e inchiostro marrone, gouache bianche (da *Compositions et dessins de Viollet-le-Duc* 1884, pl. LXXXIX); a sinistra, figura 19. E.E. Viollet-le-Duc, Schizzo del doppio ordine del tempio di Nettuno (da VIOLLET-LE-DUC 1863-1872, p. 232).

Nella pagina successiva, figura 20. J. Roed, *Temple of Poseidon at Paestum*, 1838, olio su carta su tela (Copenhagen, Statens Museum for Kunst).





Figura 21. G. Brogi, *Pesto. Tempio di Nettuno*, 1860 circa, fotografia (Edizioni Brogi, n. 5133a).

separate, il rapporto di ciascuna delle parti con l'insieme, come nel corpo umano»<sup>39</sup>, Viollet-le-Duc avrebbe sottolineato «che la simmetria era per i Greci una relazione di misure stabilite secondo un ritmo adottato»<sup>40</sup>. E più avanti avrebbe aggiunto: «le case di Pompei non hanno alcuna pretesa di simmetria come l'intendiamo noi, benché nelle loro diverse parti si ritrovino i rapporti di numeri che componevano l'antica simmetria»<sup>41</sup>. Ancora, considerando l'arte degli architetti del Medioevo, avrebbe affermato: «le piante delle loro chiese, delle loro grandi sale, sono simmetriche secondo il significato moderno del termine, ma le piante dei loro castelli, dei loro palazzi presentano le irregolarità di insieme che si rivelano non meno profonde nelle *villae* e nelle case degli antichi»<sup>42</sup>.

Per quel che concerne, invece, il lessico figurativo utilizzato, è interessante osservare come l'architetto abbia volutamente messo in secondo piano la descrizione di quegli elementi, naturali o umani, che avrebbero potuto interferire con la comprensione della "verità" della struttura. L'attenzione venne tutta indirizzata alla descrizione di ogni membratura, ogni dettaglio, ogni commessura, ogni traccia impressa dal tempo sulla pietra: una lettura, questa, che rivela la volontà di carpire il valore materico della fabbrica e comprenderne il sistema strutturale. Il sapiente gioco di ombre descrive i volumi e lascia intuire le proporzioni di un'architettura i cui principi generatori e la cui armonia sono compresi pienamente

39. *Ibidem*.

40. *Ivi*, p. 288.

41. *Ivi*, p. 290.

42. *Ibidem*.

dall'architetto. Tale testimonianza grafica offre, inoltre, un accurato riscontro dello stato di conservazione delle strutture del pronao della cella del tempio. In particolare, viene inquadrato, sulla sinistra, il vano che originariamente dava accesso a una delle due scale che conducevano alla copertura – scomparso in corrispondenza del lato opposto – e si evidenzia quella condizione d'incompletezza del pilastro più esterno, che nei successivi anni Cinquanta sarebbe stato oggetto di mirate integrazioni.

Operando un parallelo tra la visione di Viollet-le-Duc e quella del pittore danese Jorgen Roed<sup>43</sup> è possibile comprendere con maggiore precisione quanto le scelte grafiche del primo siano risultate efficaci al fine di agevolare la comunicazione di quei principi che l'architetto voleva esprimere. Nel dipinto di Roed (fig. 20), infatti, pur in presenza di un certo realismo, a predominare è nuovamente una componente tendente al pittoresco: l'inquadratura angolata, la presenza della vegetazione, posta in risalto dal primo piano, peraltro rappresentata anche da Viollet-le-Duc, ma lasciata da quest'ultimo in secondo piano, la forza cromatica dei materiali e delle patologie di degrado, nonché la presenza dei volatili, distolgono l'attenzione dall'architettura che da soggetto torna ad essere quinta teatrale.

Significativo è, inoltre, il confronto tra il disegno dell'architetto e lo scatto del fotografo Giacomo Brogi, successivo di qualche decennio (fig. 21). In questo caso a stupire è, invece, la somiglianza tra le due rappresentazioni: nonostante l'altezza dell'obbiettivo sia, nella fotografia, leggermente superiore rispetto al punto di ripresa di Viollet-le-Duc, è interessante notare la concordanza tra le due immagini (figg. 18, 21). Nell'estrema volontà di sintesi di quest'ultimo, si denota anche una impressionante capacità di trasmettere gli elementi più significativi e pregnanti della realtà, indagati con puntuale attenzione e restituiti con altrettanta cura. Dal confronto tra i due documenti visivi appaiono, inoltre, chiaramente leggibili gli esiti dell'intervento di ricomposizione del pilastro del vano alla sinistra del pronao, inquadrato dal fotografo in primo piano.

Alla luce di tali considerazioni, si può asserire che l'interpretazione delle valenze costruttive del tempio di Paestum possa essere letta come l'estrinsecazione di un momento intermedio nell'acquisizione, operata dall'architetto, della conoscenza dei principi ordinatori dell'arte del costruire degli antichi, ovvero un momento di riflessione riguardo la loro entità, presupposto essenziale per una successiva rielaborazione. Si potrebbe affermare, inoltre, che il conseguente passo sia stato compiuto nel momento in cui, Viollet-le-Duc, assimilato il lessico costruttivo dell'architettura antica, abbia cercato di reinterpretare le conoscenze acquisite nel tentativo di arrivare alla definizione della forma compiuta.

43. Sembra interessante operare tale parallelo poiché il pittore danese rappresentò l'interno del tempio nel 1838, quindi a soli due anni di distanza dalla visita di Viollet-le-Duc e, soprattutto, in presenza di condizioni ambientali e di uno stato di conservazione delle architetture antiche pressoché simili a quelle riscontrate dall'architetto francese.



Figura 22. E.E. Viollet-le-Duc, *Temple de Neptune à Paestum. Elevation* (da GAILHABAUD 1840).

Nella pagina seguente, figura 23. E.E. Viollet-le-Duc, *Temple de Neptune à Paestum. Detail, Pl. 1*, particolare (da GAILHABAUD 1840).



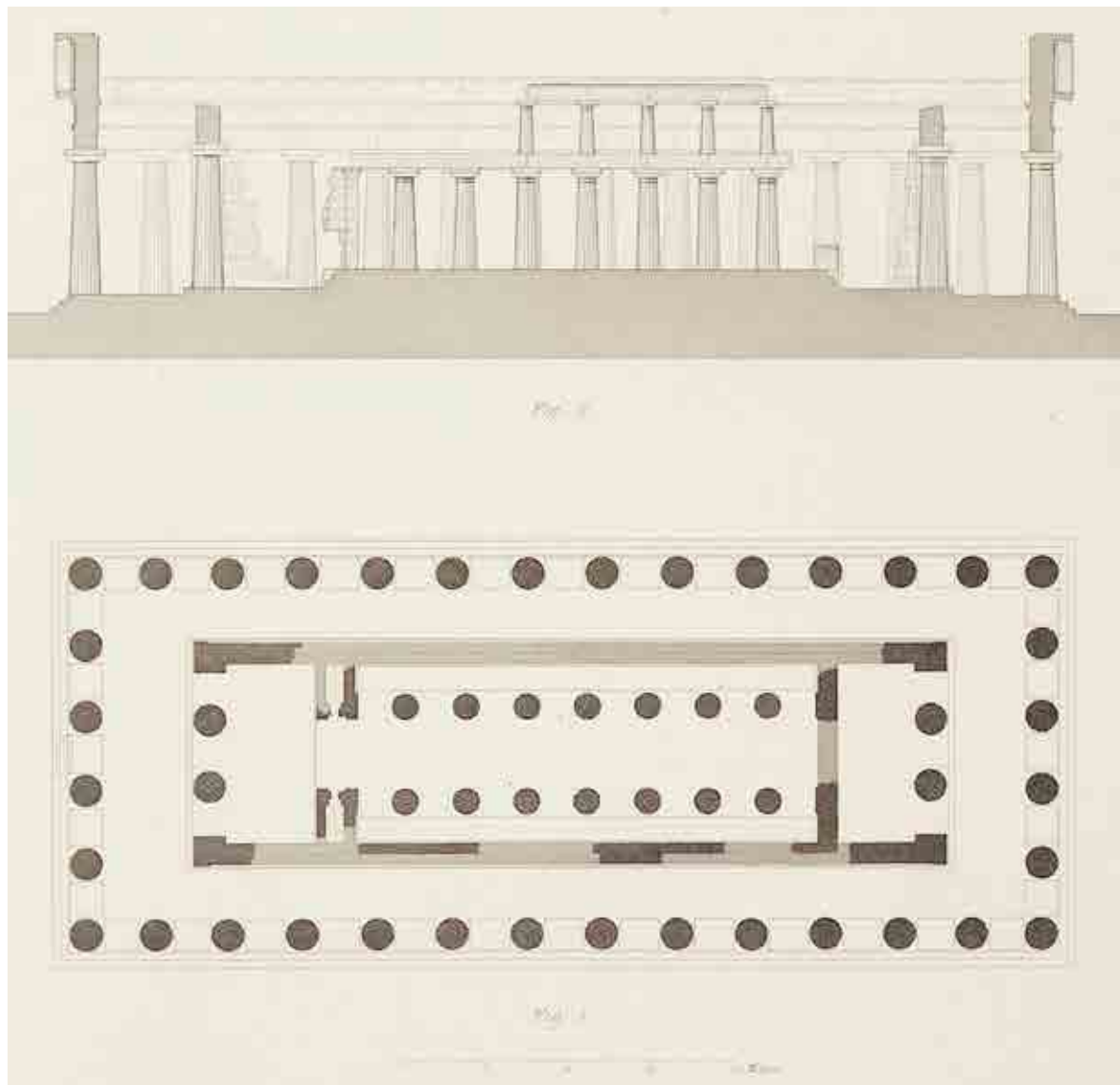




Figura 24. E.E. Viollet-le-Duc, Rome. *Les thermes de Caracalla. Ruines du frigidarium*, 1836, acquerello marrone su tratti a mina di piombo e gouache bianche (da *Le voyage d'Italie* 1980, p. 149).



Figura 25. E.E. Viollet-le-Duc, *Vue restaurée du frigidarium des thermes de Caracalla* (da VIOLLET-LE-DUC 1863-1872, pl. VII).

È così che, dalla documentazione dello stato di conservazione del tempio di Nettuno, il francese arrivò, in seguito, anche alla rappresentazione dell'ipotetico stato di completezza di quest'ultimo. Di fianco alla prospettiva dell'interno del tempio, l'architetto difatti, realizzò tre tavole che, attualmente conservate negli archivi del Musée d'Orsay, vennero pubblicate come incisioni a cura di Augustin François Lemaitre nell'opera enciclopedica di Jules Gailhabaud<sup>44</sup>. Se nella pianta e nelle sezioni dell'edificio emerge ancora la scelta di privilegiare la rappresentazione dello stato di conservazione, nel fronte "restaurato" si evidenzia, invece, la volontà di mettere a sistema l'interpretazione di quelle valenze costruttive riconosciute attraverso l'osservazione diretta. Il disegno appare schematico e algido, le linee sono semplici eppure lasciano leggere chiaramente la presenza delle singole componenti del sistema strutturale del tempio (figg. 22-23). Dal confronto di tale proposta con quella di poco precedente realizzata da Labrouste, si denota, allora, immediatamente l'attenzione prestata da Viollet-le-Duc alla qualità costruttiva dell'edificio antico. La restituzione del tempio di Nettuno proposta da quest'ultimo appare, dunque, più equilibrata e calibrata, dimostrando, al contempo, di essere l'esito di un processo di comprensione e di interpretazione che prima di essere materiale è stato di "astrazione" mentale.

Questo processo, che si potrebbe definire, di "costruzione della comprensione" si basa, quindi, sull'acquisizione dei principi dell'arte del costruire e si articola, come anche nel caso dello studio del *Frigidarium delle Terme di Caracalla*<sup>45</sup> (figg. 24, 25), in una sequenza, già condivisa in ambito accademico francese ma alla quale l'architetto era arrivato, perlopiù, autonomamente, che dalla rappresentazione delle forme in rovina conduceva alla restituzione del loro stato di completezza al fine di individuarne con precisione le caratteristiche materico-costruttive, spaziali e armoniche<sup>46</sup>. Un processo di questo tipo trova riscontro nei numerosi schizzi nei quali l'architetto avrebbe cercato di rendere gli edifici antichi nel loro stato di completezza perduta. Tali "ricostruzioni" sarebbero state rappresentate, nella maggior parte dei casi, come delle sezioni assonometriche in modo da consentire una visione sinottica delle strutture tanto nella loro interezza quanto nei loro dettagli costruttivi. Inserirle, inoltre, a corredo dei testi delle pubblicazioni scientifiche, sarebbero state utilizzate dal francese quali modelli di riferimento per l'esplicitazione e la comprensione dei principi dell'arte del costruire presso gli antichi.

Un meccanismo "critico", dunque, che, in ultima analisi, può essere assunto quale presupposto metodologico e strumento cognitivo, e del quale Viollet-le-Duc si sarebbe nuovamente servito nel momento in cui avrebbe affrontato lo studio e la comprensione dell'architettura del Medioevo.

44. Vedi GAILHABAUD 1840.

45. Si veda *Le voyage d'Italie* 1980, p. 149.

46. Alcuni esempi di tale approccio si possono riscontrare in VIOLLET-LE-DUC 1863-1872.

## Bibliografia

- ARGAN 1986 - G.C. ARGAN, *Prefazione*, in RASPI SERRA 1986, pp. 9-11.
- BAMONTE 1819 - G. BAMONTE, *Le antichità pestane*, Stamperia della Biblioteca Analitica, Napoli 1819.
- BERGDOLL, BELIER, LE COEUR 2013 - B. BERGDOLL, C. BELIER, M. LE COEUR (a cura di), *Henri Labrouste. Structure Brought to Light*, Catalogue of the exhibition (MoMA, New York 10 March - 24 June 2013), MoMA publications, New York 2013.
- BRIGANTI 1986 - G. BRIGANTI, *Paestum e il vedutismo settecentesco*, in RASPI SERRA 1986, pp. 59-84.
- CHIOSI, MASCOLI, VALLET 1986 - E. CHIOSI, L. MASCOLI, G. VALLET, *La scoperta di Paestum*, in RASPI SERRA 1986, pp. 18-37.
- Compositions et dessins de Viollet-le-Duc 1884 - Compositions et dessins de Viollet-le-Duc publiés sous le patronage du Comité de l'œuvre du Maître*, Librairie Central d'Architecture, de Fosse & C. éditeur, Paris 1884.
- CRIPPA 1982 - M.A. CRIPPA (a cura di), *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. L'Architettura Ragionata*, Jaca Book, Milano 1982.
- DE FINANCE, LENIAUD 2014 - L. DE FINANCE, J.-M. LENIAUD (a cura di), *Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte*, Catalogue de l'exposition (Paris, 20 novembre 2014 - 3 mars 2015), Édition Norma, Paris 2014
- DELAGARDETTE 1799 - C.M. DELAGARDETTE, *Les Ruines de Paestum ou Posidonia*, H. Barbou, Paris 1799.
- DUMONT 1764 - P.G.M. DUMONT, *Suite de Plans, Coupes, Profils, Élévations géométrales et perspectives de Trois Temples antiques...*, La venue Chereau, Paris 1764.
- GAILHABAUD 1840 - J. GAILHABAUD, *Monuments anciens et modernes, collection formant une histoire de l'architecture des différents peuples à toutes les époques*, Firmin-Didot et C., v. 1, Paris 1840.
- GRAVAGNUOLO 2002 - B. GRAVAGNUOLO, *La sacra origine dell'architettura*, in B. GRAVAGNUOLO (a cura di), *Mario Gioffredo*, Guida, Napoli 2002, pp. 9-29.
- LABROUSTE 1877 - H. LABROUSTE, *Temples de Paestum. Restauration des monuments antiques par les Architectes Pensionnaires de l'Académie de France a Rome*, Typographie et Librairie de Firmin-Didot, Paris 1877.
- Le voyage d'Italie 1980 - Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc 1836-1837*, Catalogue de l'exposition (Paris, Janvier-Mars 1980; Florence Avril-Juin 1980), Centro Di, Florence 1980.
- LENZA 2010 - C. LENZA, "L'utilità dell'esempio, e della buona imitazione". *Lo studio dei monumenti tra erudizione e divulgazione di modelli*, in R. CIOFFI, A. GRIMALDI (a cura di), *L'idea dell'antico nel decennio francese*, Atti del III seminario di studi «Decennio francese 1806-1815» (Napoli - Santa Maria Capua Vetere, 10-12 ottobre 2007), Giannini, Napoli 2010, pp. 191-223.
- Lettres d'Italie 1971 - Lettres d'Italie, 1836-1837* annotées par Geneviève Viollet-Le-Duc, Léonce Laget Libraire-Editeur, Paris 1971.
- MANSUETO 2011 - L. MANSUETO, *La natura e le atmosfere nelle istantanee en plein air di Paestum*, in «Annali Online Lettere», VI (2011), 1-2, pp. 416-431, <http://annali.unife.it/lettere/view/544/484> (ultimo accesso 14 febbraio 2017).
- MASCILLI MIGLIORINI 1990 - P. MASCILLI MIGLIORINI, *Antologia di testi critici e di immagini di Paestum 1750-1836*, in RASPI SERRA 1990, pp. 23-208.
- MERTENS 1986 - D. MERTENS, *I templi di Paestum nella prima storiografia dell'architettura antica*, in RASPI SERRA 1986, pp. 159-198.
- MUSTO 2007 - G. MUSTO, *Un itinerario tra il mito e l'immagine: Paestum nei percorsi del Grand Tour*, in C. DE SETA, A. BUCCARO (a cura di), *Iconografia delle città in Campania. Le province di Avellino, Benevento, Caserta, Salerno*, Electa Napoli, Napoli 2007, pp. 335-360.
- PANE 1980 - R. PANE, *Paestum nelle acqueforti di Piranesi*, Edizioni di Comunità, Milano 1980.

- PAOLINI 1812 - R. PAOLINI, *Memorie su monumenti di antichità e belle arti, ch'esistono in Miseno, in Baoli, in Baja, in Cuma, in Pozzuoli, in Napoli, in Capua antica, in Ercolano, in Pompei ed in Pesto*, dai torchi del Monitore delle Due Sicilie, Napoli 1812.
- PINON, AMPRIMOZ 1988 - P. PINON, F.X. AMPRIMOZ, *Les Envois de Rome (1778-1968). Architecture et archéologie*, École française de Rome, Roma 1988.
- PINON 2007 - P. PINON, *Pierre-Adrien Pâris (1745-1819), Architecte, et les Monuments antiques de Rome et de la Campanie*, École Française de Rome, Roma 2007.
- POLLONE 2014 - S. POLLONE, *Paestum tra iconografia e restauro: interpretazione ed esiti operativi*, in A. BUCCARO, C. DE SETA (a cura di), *Città mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento*, Atti del VI Convegno Internazionale di Studi (Napoli, 13-15 marzo 2014), Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2014, pp. 1071-1083.
- PONTRANDOLFO 1986 - A. PONTRANDOLFO, *La conoscenza di Paestum nella storia dell'archeologia*, in RASPI SERRA 1986, pp. 119-138 .
- RASPI SERRA 1986 - J. RASPI SERRA (a cura di), *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico (1750-1830)*, Centro Di, Firenze 1986.
- RASPI SERRA 1990 - J. RASPI SERRA (a cura di), *Paestum idea e immagine. Antologia di testi critici e di scritti 1750-1836*, Franco Cosimo Panini, Modena 1990.
- RASPI SERRA 1990a - J. RASPI SERRA, *Pensare Paestum*, in RASPI SERRA 1990, pp. 9-21.
- RICHARD DE SAINT-NON 1781-1786 - J.C. RICHARD DE SAINT-NON, *Le voyage pittoresque de Naples et de Sicilie*, Clousier, Paris 1781-1786.
- RUSSO 2009 - V. RUSSO, *Aesthetic research and "mixed" techniques in the eighteenth-century restoration work of Mario Gioffredo*, in F. MAZZOLANI (a cura di), *Protection of Historical Buildings. PROHITECH 09*, proceedings of the International conference on Protection of Historical Buildings (Rome, Italy, 21-24 June 2009), v. 1, CRC press Taylor & Francis group, London, New York, Leiden 2009, pp. 1753-1758.
- TOCCO SCIARELLI 1997 - G. TOCCO SCIARELLI, *Una costante riflessione*, in C. CASERTA (a cura di), *Paestum negli anni del gran tour*, Catalogo della mostra (Paestum, 13 settembre - 11 ottobre 1997), Ripostes, Salerno 1997, p. 14.
- VIOLLET-LE-DUC 1863-1872 - E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Entretiens sur l'architecture*, 2 vv., A. Morel, Paris 1863-1872.
- VIOLLET-LE-DUC 1869 - E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*, A. Morel, Paris 1869.

# VIOLLET-LE-DUC E L'OTTOCENTO

Contributi a margine di una celebrazione (1814-2014)



a cura di Annunziata Maria Oteri

# ArchistoR EXTRA

## Visual representation and restoration in the middle of 19th century. From drawing *en plein air* to “divination”: a route toward the stylistic Restoration

Renata Picone  
repicone@unina.it

*Around the middle of the 19th century, the expanding architectural historiography – fed by a group of intellectuals who ‘heroically’ started the classification of the infinite Italian heritage – began more and more frequently to adopt the Monge representation, in order to improve knowledge and awareness of architectural heritage, considered crucial in the construction of a common identity for the rising “New Italy”. The paper reconstructs the period in which visual representations – by that time the favourite instrument of knowledge for specialists and pensionnaires – influenced the perception of heritage: the specialists, in fact, gradually passed from drawing en plein air, to the more precise Monge on-scale representation, to the graphical reconstruction of a supposed original appearance of the building, “divination”, paving the way to the stylistic restoration developed by Eugène Emmanuelle Viollet-le-Duc.*



## VIOLLET-LE-DUC AND THE NINETEENTH-CENTURY Contributions on the fringe of a celebration(1814-2014)

[www.archistor.unirc.it](http://www.archistor.unirc.it)

ArchistoR EXTRA 1 (2017)

ISSN 2384-8898

DOI: 10.14633/AHR050

ISSN 978-88-85479-00-5



# Rappresentazione grafica e restauro alla metà dell'Ottocento. Dal rilievo *en plein air* alle “divinazioni”: un percorso verso il restauro stilistico

Renata Picone

## Introduzione

Intorno alla metà del XIX secolo la nascente storiografia architettonica alimentata da quel nutrito gruppo di studiosi ed intellettuali che avviarono il poderoso e per certi versi “eroico” lavoro di catalogazione del patrimonio architettonico in tutta la penisola, iniziò in modo sempre più diffuso a far uso dell’immagine e della rappresentazione mongiana per veicolare la conoscenza e l’importanza del patrimonio costruito, inteso come insieme di elementi identitari cui far riferimento nella ricostruzione di una storia comune della “Nuova Italia” che si andava costruendo.

Questo saggio intende ricostruire quel particolare momento di passaggio in cui la rappresentazione grafica, che diviene strumento privilegiato per la conoscenza dell’opera architettonica nella formazione dei nostri tecnici e *pensionnaires*, influenza a sua volta la percezione di tale patrimonio, e conduce gradatamente alla possibilità di passare dal rilievo *en plein air* e dalla sua successiva ricostruzione in scala nelle proiezioni mongiane, alla ricostruzione grafica del suo stato originario presunto, “divinazione”, aprendo la strada alle ricostruzioni stilistiche condotte nel vivo delle antiche fabbriche e all’accoglimento delle coeve codificazioni del restauro dovute ad Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc.

*Le Storie dell'Arte e la "cartesiana precisione" degli Atlanti*

Gli *Atlanti* che accompagnano le *Storie dell'Arte* di Seroux d'Angicourt, di Ferdinand De Dartein o dell'inglese Thomas Hope (1839) raggiungono una diffusione capillare anche nell'Italia meridionale, alimentando la pubblicazione di opere che catalogano i monumenti del passato in serie cronologica. Esse solo raramente ritraggono le architetture nel loro stato reale, tendendo a rappresentare piuttosto una ricostruzione ipotetica dello stato originario del manufatto, influenzando l'azione restaurativa verso una ricostruzione stilistica, più o meno filologicamente approfondita. Come nota Dezzi Bardeschi: «Ad armare la mano dei restauratori non sono solo le certezze acquisite durante le ricerche documentarie e la campagna archeologica preliminare al restauro, ma sono soprattutto le storie dell'arte, gelose custodi di un nuovo modo di pensare e tramandare l'arte e l'architettura»<sup>1</sup>.

Tale evidente "non neutralità" di rapporto tra la rappresentazione grafica dell'architettura preesistente e l'azione restaurativa viene segnatamente colta nell'ambito della cultura architettonica dell'Italia meridionale alla metà del secolo XIX. Quella particolare fase di trapasso dal Regno Borbonico all'unità nazionale, in cui la tutela dei monumenti patrii assume un peso anche politico sempre maggiore, in concomitanza con le prime codificazioni ufficiali del restauro architettonico in ambito europeo.

Come attestano i numerosi "ristauri" esibiti nelle esposizioni alla Reale Accademia di Belle Arti napoletana chiamate *Biennali borboniche*<sup>2</sup>, è negli anni centrali dell'Ottocento che il restauro del patrimonio architettonico esistente viene inserito nel percorso formativo dei tecnici che frequentavano le istituzioni partenopee, come la Reale Scuola di Ponti e Strade e il Reale Istituto di Belle Arti. Qui le esercitazioni sul "ristauro", iniziarono a costituire un passaggio obbligato nella preparazione dei futuri tecnici e dei *pensionnaires* che si formavano nella capitale del Regno. Il restauro venne, dunque, in questo momento per la prima volta considerato quale disciplina autonoma, che richiedeva al contempo competenze storico-artistiche e conoscenza tecnica sul comportamento strutturale degli antichi manufatti, postulando uno specifico percorso formativo.

Camillo Napoleone Sasso, nella sua *Storia dei monumenti di Napoli e degli architetti che li edificavano* edita alla metà del Secolo (1858), affida al "ristauro" la cifra distintiva della produzione architettonica napoletana del XIX secolo, al punto da rappresentare la vera peculiarità artistica

1. DEZZI BARDESCHI 1992, p. 18.

2. DALBONO 1859; *Catalogo* 1835; *Catalogo* 1837; *Catalogo* 1839; *Catalogo* 1841; *Catalogo* 1843; *Catalogo* 1859; *Catalogo dell'Esposizione* 1877. Si veda MANGONE, TELESE 2001; DE STEFANI 1992.



dell'epoca, con implicita critica verso gli stanchi esiti della cultura eclettica che improntava allora la produzione della nuova architettura. Ci sono state delle epoche, osserva l'autore ottocentesco, in cui l'architettura ha prodotto opere insigni,

«l'epoca nostra non può dirsi tale sì per il numero delle nuove opere, sì per la costanza dello stile adottato in tutta la moderna Europa. Nondimeno [...] operansi dè sontuosi restauramenti di chiese e piccole e grandi, o nella forma in cui sono, o rimettendole in quelle della primitiva costruzione, onde questo nostro secolo non rimane secondo ai passati»<sup>3</sup>.

Al "ristauro" dunque il merito di caratterizzare l'attività architettonica del XIX secolo e di costituire uno dei motivi di eccellenza per cui l'Ottocento non appare minore rispetto ai secoli passati.

Il Sasso, che si pone come il Seroux d'Angicourt napoletano, attua un'ampia galleria di «fabbriche e di architetti» dove ad un'approfondita trattazione storiografica fa riscontro un *Atlante* in cui, grazie ad un formato più ampio di quello dei volumi riservati al testo e con una tecnica grafica rigorosa e razionale che utilizza a pieno le potenzialità del metodo di Monge, vengono rappresentati molti manufatti architettonici del Regno e le modificazioni raggiunte con i "ristauri". «Le notizie sulle vite degli artisti riunite a quelle della esistenza delle opere loro esposte con le due proiezioni presenteranno una vasta galleria di grande istruzione pe' cultori delle arti e di singolare diletto per tutti. Angicourt lo ha fatto per la Francia, io lo tento per mio Paese»<sup>4</sup>. Come sovente avveniva nella storiografia architettonica coeva in tutta Europa, nell'*Atlante* di Camillo Napoleone Sasso alla rappresentazione della fabbrica nella sua configurazione antecedente ai restauri, si opponeva la rappresentazione del "dopo", senza che alcuna indicazione venisse data ai posteri sul come da quello stato precedente si fosse passati al risultato finale. Una lettura "per differenza" consentiva al lettore di desumere le opere di "restauro" condotte sulla struttura architettonica preesistente, e sui suoi elementi decorativi ed artistici. Si tratta di rappresentazioni rigorosamente in scala, che dimostrano un sapiente utilizzo delle proiezioni mongiane, in cui, come nel caso del napoletano Palazzo Gravina – attuale sede del Dipartimento di Architettura dell'Ateneo federiciano<sup>5</sup> – al rilievo della fabbrica nella sua ultima consistenza, si contrappone una ricostruzione grafica del suo stato originario presunto, che sembra suggerire al restauratore in modo esplicito la via verso un "ristauro" che coincida *tout court* con un ripristino della "veste" originaria.

3. SASSO 1856-1858, v. 2, 1857, p. 305. Il passo citato è in realtà di Nicola Montella che continua l'opera del Sasso dopo la sua morte.

4. *Ivi*, p. 6.

5. PICONE 2008.

*La nascita del “ristauro” nell’Italia meridionale e l’influenza di Viollet-le-Duc*

Rispetto al secolo precedente nel quale l’antico, non ancora riconosciuto quale prodotto irriproducibile di una civiltà tramontata, fungeva da mero punto di partenza per una vera e propria ri-progettazione<sup>6</sup>, s’incomincia nell’Ottocento ad affrontare il problema del rapporto con le preesistenze in modo autonomo rispetto alla progettazione del nuovo. Molti degli aspetti che connotavano gli interventi settecenteschi su fabbriche antiche nel Regno meridionale continuano a informare i restauri del secolo successivo.

Ancora per molto tempo “ristauro” sarà sinonimo di modificazione, abbellimento o riprogettazione “attenta ai modi del passato” condotta sul patrimonio architettonico esistente; ancora per quasi un secolo mancherà a tali interventi un adeguato approfondimento filologico, e quella coscienza storico-critica che, come vedremo, allontanerà di fatto l’opera di molti restauratori attivi nell’Italia meridionale dalle teorizzazioni francesi sul restauro stilistico.

Ciò nondimeno maturano nel corso dell’Ottocento, rispetto al secolo precedente, alcune sostanziali diversità.

L’acquisizione del senso di “frattura col passato”, che fa percepire l’opera come prodotto concluso di una data civiltà, e che aveva improntato di sé il Neoclassicismo europeo, inizia ad essere acquisita in modo cosciente dalla cultura artistica del Regno.

Gli echi delle distruzioni giacobine, testimonianza della perdita di un patrimonio non rinnovabile, accelerano tale acquisizione e conducono gradatamente alla consapevolezza della necessità della conservazione.

Si danno alle stampe, in questo momento, i primi studi scientificamente attendibili sul patrimonio storico-artistico dell’Italia meridionale, e proprio grazie a quel nutrito gruppo d’intellettuali che a Napoli indirizza tali studi – Camillo Minieri Riccio, Scipione Volpicella, Giulio Minervini, Riccardo Filangieri, Bartolomeo Capasso, Luigi Catalani e molti altri<sup>7</sup> – si avviano i primi tentativi di catalogazione e tutela. Gli editti sulla tutela dei monumenti emanati da Ferdinando II nel 1822 e nel 1839<sup>8</sup> registrano, del resto, tale tendenza.

6. PICONE 1996.

7. Tali personaggi fanno poi parte delle varie commissioni conservatrici per cui vedi PICONE, ROSI 1993, in particolare il capitolo *I rappresentanti più illustri* contiene una breve biografia di molti di essi.

8. CASIELLO 1983, in particolare vedi pp. 7 e 8; vedi anche MARIOTTI 1982, pp. 270-274; DI STEFANO 1972; STRAZZULLO 1972, p. 23; CASIELLO 1973, p. 87 e sgg.; MORACHIELLO, TEYSOT 1980; BENCIVENNI, DALLA NEGRA, GRIFONI 1987, v. 1, pp. 36-38. Provvedimenti borbonici per la tutela del paesaggio sono poi i rescritti del 1° luglio 1841, del 20 febbraio 1842 e del 31

Un importante contributo al cambiamento del modo di rapportarsi alle preesistenze in ambito meridionale e segnatamente napoletano, intorno alla prima metà dell'Ottocento, si registra grazie dall'apporto delle teorie francesi sul restauro stilistico, favorite, rispetto a quelle inglesi sulla "conservazione" – che pure stavano avendo capillare diffusione nel Nord della Penisola – dalla migliore conoscenza della lingua<sup>9</sup>. Si pensi che per potersi iscrivere e frequentare la Scuola di Ponti e Strade partenopea – che costituiva per tutta l'Italia meridionale non insulare l'unica opportunità formativa in campo tecnico e ingegneristico – occorreva conoscere «la lingua latina e la francese».

Gli stretti contatti esistenti, in epoca murattiana ma anche più tardi, tra l'Ecole des Ponts et Chaussées parigina e l'omonima istituzione napoletana costituiranno un canale privilegiato per l'acquisizione di un orientamento restaurativo più incline al ripristino della veste originaria dei manufatti.

La frequentazione poi dei *pensionnaires* napoletani residenti a Roma in Palazzo Farnese con i *grand prix de Rome* e, in generale, con intellettuali e studiosi riuniti attorno alla romana Accademia di Francia, consoliderà tale acquisizione, diffondendola nel clima accademico e professionale della capitale del Regno.

La commemorazione di Viollet Le Duc effettuata nel corso del Terzo Congresso degli Ingegneri e Architetti italiani che si tenne a Napoli nel 1879 dà l'idea della fama ormai raggiunta da Viollet all'interno della cultura architettonica italiana, anche a valle dei famosi pareri per le facciate in cui il francese era stato coinvolto, e del grado di diffusione raggiunto alla fine del secolo dai suoi scritti: «Io crederei far torto alla vostra cultura, enumerando anche fuggacemente i titoli ch'egli aveva alla stima e riverenza universale, solo mi limiterò a ricordare che i suoi molti e pregevolissimi lavori corrono con profitto per le mani di tutti», enuncia con tono accorato il segretario del congresso, ingegner Vivanet<sup>10</sup>, accennando al contributo e alla fama dell'illustre restauratore scomparso.

Si accentua poi nel XIX secolo, conseguenza diretta degli indirizzi della nascente storiografia architettonica, una "visione selettiva" della storia e degli "stili", che tendeva a promuovere e ad avallare interventi di restauro volti alla cancellazione dei segni più recenti delle fabbriche, a favore di

maggio 1853, per cui si veda DE FUSCO, BRUNO 1961.

9. Per essere ammessi a frequentare la Scuola di Ponti e Strade istituita all'atto della restaurazione borbonica occorre tra l'altro «possedere la lingua latina e la francese per quanto richiedesi a ben comprendere gli autori latini e francesi». RUSSO 1967, pp. 146 e sgg., citato anche in DI STEFANO 1972, pp. 656-657.

10. *Atti* 1880, p. 96.

“strati” più antichi, spesso rinvenuti allo stato di frammenti, da ricomporre o reinventare secondo la popolata *réverie* romantica.

Tale visione selettiva della storia pervade quasi tutte le *Guide* ottocentesche della città di Napoli: «la gotica architettura del Masuccio fu tutta guasta da del Gaiso nel secolo scorso» sentenza con rammarico il Galante nel 1873, nella sua descrizione della chiesa di Santa Chiara<sup>11</sup> a Napoli, a testimonianza della condanna senz’appello lanciata dalla critica ottocentesca contro le trasformazioni barocche delle chiese medievali; condanna che sembra guidare la mano del restauratore verso una cancellazione delle fasi settecentesche della fabbrica, che com’è noto, solo i danni bellici del bombardamento aereo dell’agosto 1943 polverizzarono in breve tempo<sup>12</sup>.

Analogamente, quasi tutti gli eredi ottocenteschi degli studiosi dei monumenti patrii dei secoli precedenti quali l’abate Carlo Celano o Domenico Antonio Parrino, con la loro immancabile condanna del Barocco, saranno i fautori inconsapevoli della distruzione di gran parte delle trasformazioni sei-settecentesche delle chiese partenopee, guidando il restauro, concepito quale “braccio secolare della storia”, a disvelare le fasi più antiche del palinsesto storico. Tutto ciò, soprattutto nel patrimonio architettonico religioso, in nome di improbabili “ritorni” alle originarie forme medievali, a cui sole spetta – sulla scia delle teorizzazioni di René de Chateaubriand e di Pietro Selvatico Estense<sup>13</sup> – di rappresentare degnamente il “fervore” della religione cristiana.

Come già riscontrato per il Settecento<sup>14</sup>, anche nelle *Guide* del secolo successivo emerge un preminente interesse per la conservazione di opere di pittura e per gli oggetti mobili rispetto all’architettura: «Questa [chiesa, NdA] è di buon disegno, ma non ha oggetti che possono molto interessare i curiosi del bello in materia di antico e di arti»<sup>15</sup>, afferma il D’Afflitto, liquidando in poche parole la descrizione di Santa Maria della Pace. L’architettura non merita molta attenzione: dopo aver precisato che la chiesa in questione è a croce greca o latina, ad aula unica o a più navate, si passa generalmente a descrivere gli affreschi, gli altari e le suppellettili, come se lo spazio architettonico svolgesse soprattutto una funzione di involucro, cui viene riconosciuta, se non in modo marginale, una certa rilevanza artistica. Conseguenza diretta di questo atteggiamento è una tutela più rivolta ai beni

11. GALANTE 1872, p. 75.

12. RONDINELLA 2008.

13. CHATEAUBRIAND 1802. Come interessante contributo che recepisce a livello locale le istanze dello Chateaubriand si veda GARRUCCI 1876.

14. PICONE 1996.

15. D’AFFLITTO 1834, p. 115.

mobili, che non alle fabbriche architettoniche, sempre ritenute suscettibili di nuove trasformazioni atte ad adeguarle ai nuovi gusti o riportarle al primitivo splendore.

«Sempre che ad un artista corra l'obbligo di restaurare un antico edificio – afferma l'architetto Nicola Montella in un suo significativo scritto sul duomo napoletano in cui affronta in generale alcune riflessioni sul restauro<sup>16</sup> – la sua maggior virtù s'appaleserà nello studiarne attesamente le primitive forme sulle parti intiere, e se tanto non può perché tutto vi rinvenga guasto e deturpato, si rivolgerà a' monumenti contemporanei o a' libri d'arte».

Da queste affermazioni del 1845 emerge una visione del restauro come scavo in superficie atto a disvelare fasi più antiche della fabbrica che, come ruderi parlanti<sup>17</sup>, possano guidare il restauratore verso il ripristino della veste originaria: ma se ciò non è possibile perché la fabbrica è fortemente stratificata o per mera insufficienza di disponibilità economiche, è lecito dare sfogo alla creatività e liberamente ispirarsi a esempi coevi o alla generosa messe di illustrazioni contenute negli *Atlanti* che corredano le nuove *Storie dell'Arte*, pubblicate a partire dal primo decennio del secolo.

Le *Storie dell'Arte*, che intorno alla metà dell'Ottocento raggiungono in tutta Europa le scrivanie dei maggiori interpreti della cultura architettonica, rappresentano un nuovo mezzo per tramandare l'architettura attraverso l'immagine, con un rigido processo di periodizzazione e di riduzione a categorie stilistiche, tipico dell'orientamento classificatorio di questa nuova storiografia che incasella le forme per tipi<sup>18</sup>. «Le style de l'architecture est le moyen le plus sûr de juger de l'époques des monuments», afferma Seroux d'Angicourt nella sua opera, in cui il compito di narrare la storia dell'arte attraverso i monumenti viene affidato in massima parte alla grande quantità di grafici prevista<sup>19</sup>.

Gli esiti di quest'orientamento non tardano ad arrivare nella città partenopea: qui Federico Travaglini, figura centrale per il restauro a Napoli nell'Ottocento<sup>20</sup>, ha modo di conoscere l'opera del francese, e Camillo Napoleone Sasso addirittura si porrà, come abbiamo visto, nella Prefazione della sua *Storia de' monumenti di Napoli...* come il d'Angicourt napoletano<sup>21</sup>.

Solo raramente le restituzioni grafiche che corredano le *Storie* riportano la fabbrica nel suo stato reale, con il degrado e i segni che il tempo vi ha impresso, con le lacune e le parti architettoniche o decorative

16. MONTELLA 1845, vedi in particolare il capitolo *Il Duomo di Napoli*, pp. 37-59.

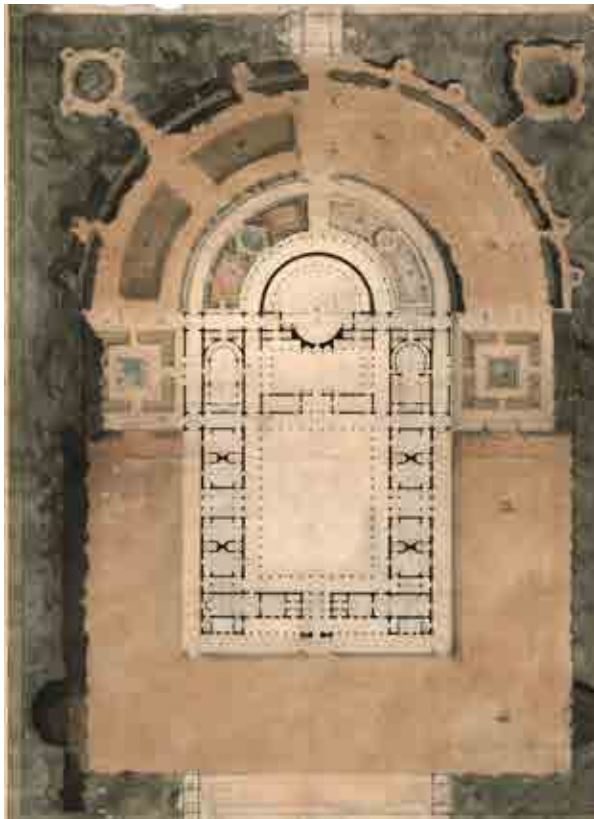
17. CATALANO, TRAVAGLINI, VENERI 1855, pp. 3-5.

18. GUARISCO 1992, p. 19; CHOAY 1992 [1995], p. 17; vedi le teorie di Durand sull'argomento per cui si rimanda a SZAMBIEN, DURAND 1986, pp. 147-160.

19. SEROUX D'ANGICOURT 1816.

20. Per cui si veda PICONE 1996.

21. SASSO 1856-1858, v. 1, 1856, p. 6.



Da sinistra, figura 1. F. Travaglini (attr.), esercitazione progettuale per un edificio polivalente. Disegno a china acquerellato, metà Ottocento (Napoli, collezione privata); figura 2. F. Travaglini, *Pompei nella via delle Tombe. Tomba delle Ghirlande*, Pompei 1939. Il disegno costituisce un esempio di rilievo *en plein air* in cui negli anni del pensionato si rilevano i monumenti della Pompei archeologica (Napoli, museo di Capodimonte, Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. 2524).

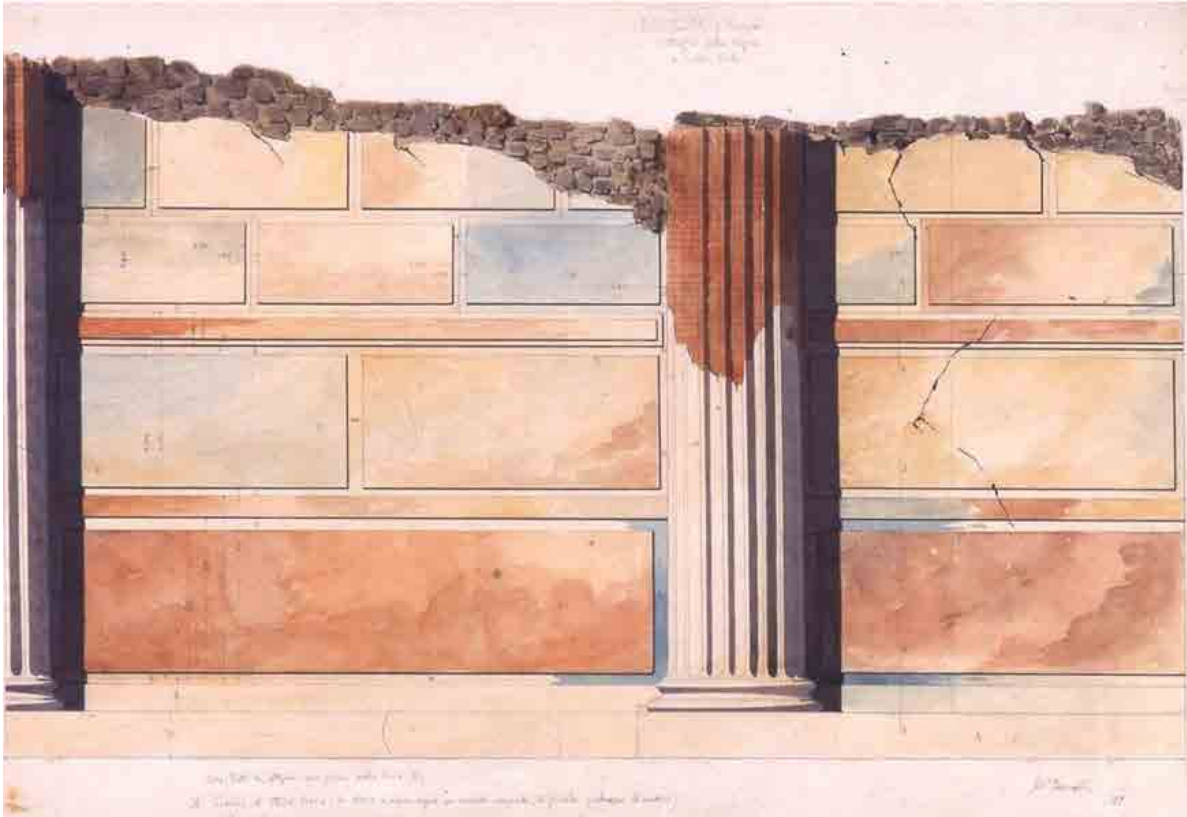


Figura 3. F. Travaglini, *Basilica a Pompei. Dettaglio delle bugne*, Pompei 1839. Il disegno costituisce un esempio di rilievo *en plein air* in cui si rilevano i monumenti non solo gli aspetti formali ma anche le tecniche, i materiali costruttivi, nonché il loro stato di conservazione (Napoli, museo di Capodimonte, Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. 2577).

mancanti; più spesso le architetture ritenute degne della “Galleria di Monumenti”, che rappresentano l’identità artistica di ciascuna epoca, vengono ritratte negli atlanti ottocenteschi nel loro “stato originario presunto”: ciò ha finito per determinare, come osserva Dezzi Bardeschi, «la tragica scissione tra immagine (imperturbabile alla legge del tempo) e materia (che nel tempo la compone e la decompone)»<sup>22</sup>.

In questo senso l’idea del restauro codificata proprio in quegli anni da Viollet-le-Duc influisce fortemente sulla concezione della materia dell’opera architettonica, intesa quale “materiale”, ed il suo restauro, inteso come ricostruzione, si rivela possibile nella misura in cui si possiede la conoscenza certa delle tecniche costruttive e dei repertori formali secondo i quali gli edifici antichi sono stati costruiti<sup>23</sup>.

Per gli studenti meritevoli – tra cui figura il Travaglini – che intendono perfezionarsi nella pittura, scultura ed architettura, ci sono poi, com’è noto, i “Pensionati” a Roma, che consentono di frequentare, a spese dello Stato, i relativi corsi della durata di quattro anni, successivamente elevata a sei. Esistono, inoltre, scuole di Architettura tenute da privati, tra cui quelle di Francesco Saponieri, Pietro Valente e Gaetano Genovese<sup>24</sup>.

Per questi architetti napoletani impegnati nel restauro del patrimonio edilizio e architettonico, come per tutti i *pensionnaires* che si formavano nelle Accademie nelle classi di Architettura, Pittura e Scultura e poi andavano a perfezionarsi a Roma nello studio dell’antico, il concetto di autenticità cui fare riferimento è quello tipicamente ottocentesco, riferito in via preferenziale agli aspetti formali e più immediatamente interagenti con la sfera della percezione visiva del manufatto (Léon de Malleville): l’idea è «ciò che costituisce l’opera: la materia ha un valore puramente strumentale»<sup>25</sup>.

Tale atteggiamento presuppone una concezione della materia intesa, come accennato precedentemente a proposito di Viollet-le-Duc, quale “materiale”<sup>26</sup>, per cui il restauro è visto come operazione atta a trasformare, “immediare” o ri-progettare tale materiale, a ricomporne l’unità perduta secondo il *leit-motiv* del ritorno alle origini.

A tale proposito occorre fare riferimento ad alcune puntualizzazioni fatte da Gaetano Miarelli Mariani già nel 1979<sup>27</sup> in relazione alla differenza tra cultura dei revivals, “orientamento retrospettivo” e

22. DEZZI BARDESCHI 1989, v. 1, p. 413.

23. MARAMOTTI 1989a, p. 19.

24. SCALVINI 1992.

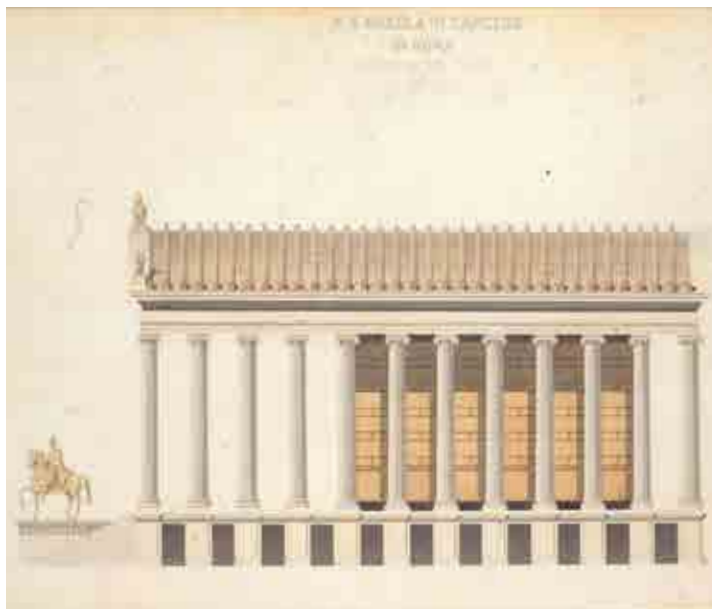
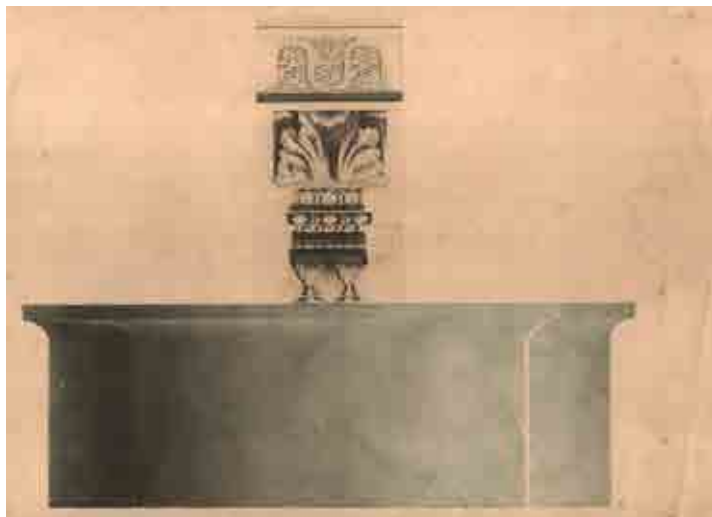
25. MARAMOTTI 1989, p. 29. Per il Pensionato si veda MANGONE 1997.

26. MARAMOTTI 1989, p. 19.

27. MIARELLI MARIANI 1979, p. 94 e sgg; si veda anche anche MIARELLI MARIANI 2007.

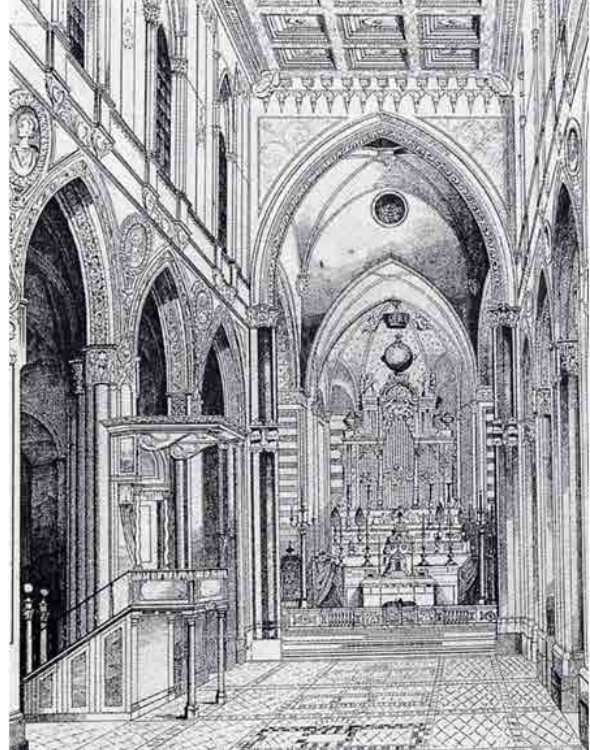
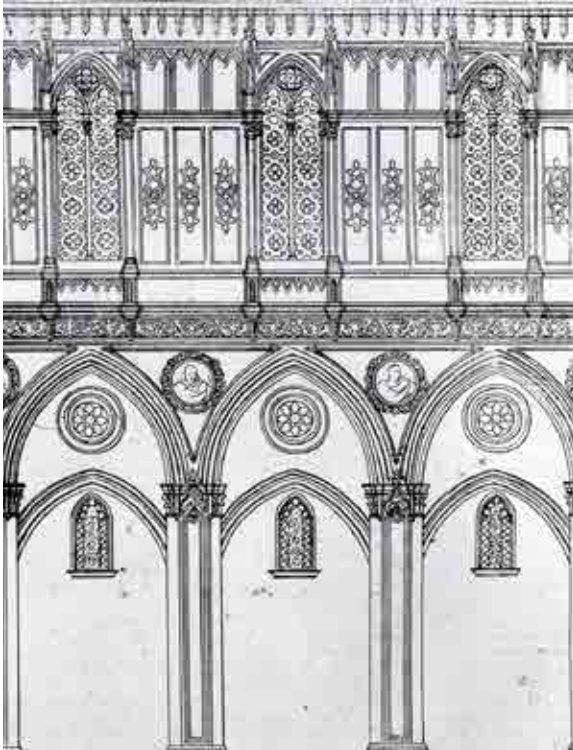






Nella pagina precedente, figura 4. F. Travaglini (attr.), rilievo di un capitello. Disegno a china acquerellato, metà Ottocento. Il disegno costituisce un esempio di esercitazione grafica sugli ordini architettonici e di avanzato impiego della tecnica delle ombre (Napoli, collezione privata).

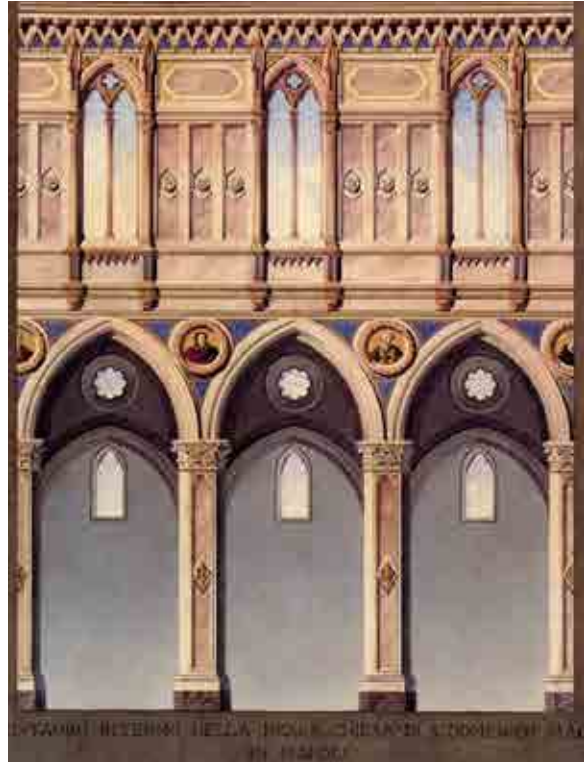
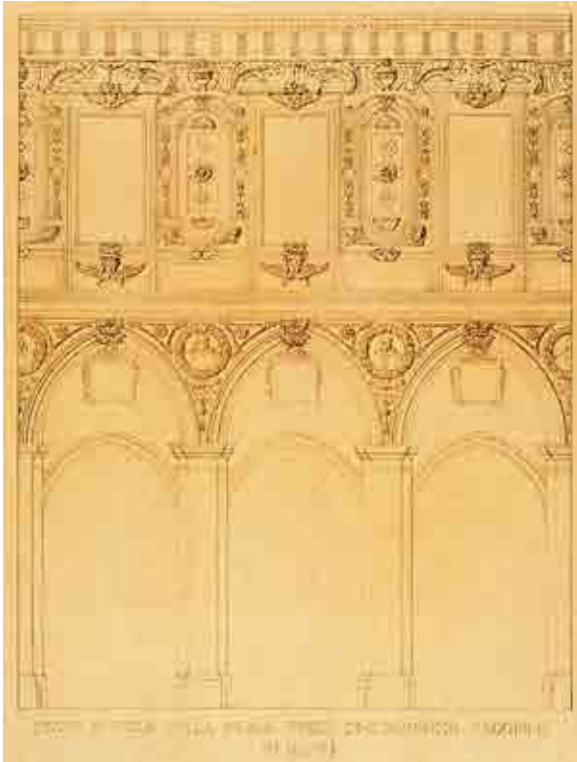
In questa pagina, dall'alto, in senso orario, figura 5. F. Travaglini (attr.), studio di un elemento di architettura classica. Disegno a china acquerellato, metà Ottocento (Napoli, collezione privata); figura 6. F. Travaglini (attr.), studio della partitura architettonica di una campata del prospetto per un palazzo neorinascimentale. Disegno a china acquerellato, metà Ottocento (Napoli, collezione privata); figura 7. F. Travaglini, *A San Nicola in Carcere a Roma. Laterale del Tempio di Matuta*, Roma s.d., il disegno rappresenta un tipico esempio di 'divinazione' intesa quale ricostruzione grafica dello stato originario presunto (Napoli, museo di Capodimonte, Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. 2536).



Da sinistra, figura 8. Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore, disegno della sezione con l'intervento di Travaglini. Il disegno rappresenta un esempio del rigore cartesiano inaugurato dai disegni pubblicati da Viollet le Duc nel suo *Dictionnaire* e nel successivo *Histoire d'un dessinateur* (da TUFARI 1854); figura 9. Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore, l'interno del Travaglini in una tavola di Camillo Napoleone Sasso, 1858 (da Sasso 1856-58, tav. XXX).



Figura 10. Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore, la navata centrale (Firenze, archivio Alinari).



Da sinistra, figura 11. F. Travaglini, *Stato attuale della Reale Chiesa di San Domenico Maggiore in Napoli, parte della grande navata*, 1849 (Archivio di Stato di Napoli, Segreteria e Ministero dell'Ecclesiastico, fascio 2499, I, Misc. 27); figura 12. F. Travaglini, *Restauro interno della reale chiesa di San Domenico Maggiore in Napoli. Parte della grande navata*, 1849 (Archivio di Stato di Napoli, Segreteria e Ministero dell'Ecclesiastico, fascio 2499, I, Misc. 27).

restauro stilistico. Per lo studioso romano l'atteggiamento eclettico è basato su un rapporto puramente strumentale con il passato, in cui l'architetto rivendica l'esigenza di reinterpretare liberamente gli stili del passato; il restauro stilistico impone, invece, un' «assoluta e integrale coerenza al genere, e un rigoroso riferimento alla versione che di questo genere è ritenuta propria di ogni determinato tempo e luogo»<sup>28</sup>. Ebbene proprio questa "assoluta coerenza" ai modelli viene meno, spesso, negli interventi su preesistenze dei restauratori partenopei, allontanandoli di fatto dal rigore ricostruttivo di molti restauri di Viollet-le-Duc, e avvicinandoli piuttosto al quell'"orientamento retrospettivo", di cui parla Miarelli, in cui lo "stile" è inteso come *genus*, vale a dire nel suo significato tipologico o di genere.

### *Rilievo en plein air, "divinazione", "ristauro"*

Tramandare l'architettura attraverso l'immagine, riproducibile all'infinito grazie alla tecnica dell'incisione, significa riconoscere l'importanza della restituzione grafica come strumento per lo studio e la conoscenza del patrimonio architettonico esistente: saranno difatti proprio i restauratori ottocenteschi a comprendere per primi i vantaggi offerti dal metodo di Monge<sup>29</sup>, che consente raffigurazioni tecnicamente avanzate, necessarie in quanto finalizzate al restauro.

Tale precisione cartesiana è puntualmente riscontrabile nelle tavole prodotte dai maggiori tecnici napoletani, negli anni di formazione all'Accademia o durante il "Pensionato". Dai loro grafici emerge l'abitudine a fissare scrupolosamente l'antico manufatto, le sue forme, i suoi materiali ad apparecchi murari e anche il suo degrado, attraverso il contatto diretto con esso, producendo «prima con l'occhio e col tatto»<sup>30</sup>, e solo successivamente, in studio, riportando il disegno nella scala metrica e nelle proiezioni ortogonali, secondo un'opera di razionalizzazione delle informazioni raccolte *en plein air*. In questo tipo di rappresentazione, che testimonia una frequentazione diretta del monumento da parte dell'architetto, molte sono le annotazioni relative non solo agli aspetti dimensionali e formali del manufatto, ma anche ai materiali che lo costituiscono e al loro apparecchio, nonché al loro stato di conservazione. Molto avanzato è l'uso del colore per enfatizzare gli aspetti "materici" della rappresentazione. Il disegno di fondo, che ritrae gli aspetti geometrici e linee stereometriche del manufatto, è in genere a matita, e al di sopra viene steso l'acquerello per la rappresentazione dei materiali e delle tecniche costruttive,

28. *Ibidem*.

29. MONGE 1798.

30. CATALANO, TRAVAGLINI, VENERI 1855, p. 4.



Figura 13. Pompei. Casa del Fauno, stato attuale (foto R. Picone, 2012).

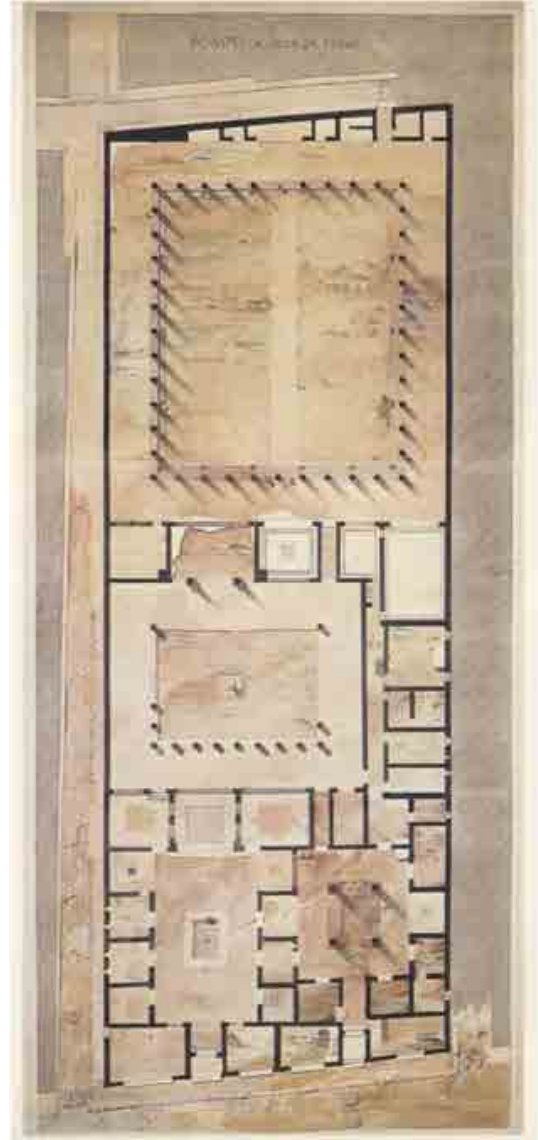


Figura 14. A.-N. Normand, *Envoi*, 1849. Pianta della Casa del Fauno (da BRUNEL, MARTINEZ 1980).

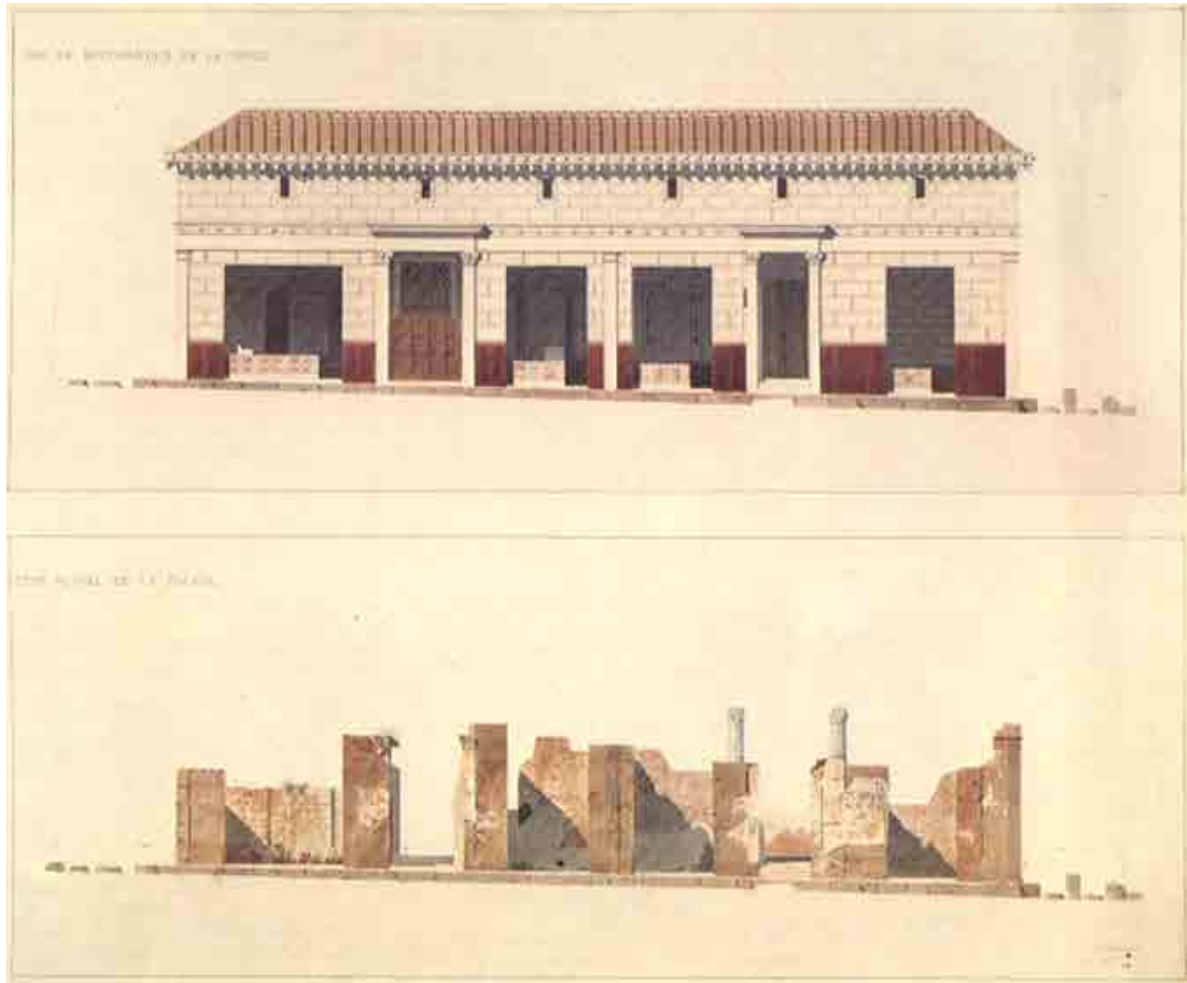


Figura 15. A.-N. Normand, Casa del Fauno, facciata principale, stato attuale e restauro, 1850 (da BRUNEL, MARTINEZ 1980).



nonché per raffigurare lo stato di degrado dei materiali lapidei o la eventuale presenza di vegetazione. In alcuni rari casi ad esso si sovrappone l'utilizzo della tecnica delle ombre.

Assai diverso è invece il tratto grafico che caratterizza le “divinazioni”, intese quali ricostruzioni grafiche dello stato originario presunto delle architetture preesistenti. In tale ultimo caso nessuna attenzione viene concessa alla materia e al suo degrado. La divinazione si concretizza in una rappresentazione “algida”, tendente ad omologare le parti preesistenti con quelle ricostruite con il “ristauro”, in una nuova composizione in cui non è possibile individuare le parti autentiche da quelle ricostruite con l'intervento di restauro.

A questo punto il passaggio dal rilievo al “ristauro” è quasi obbligato; scaturisce direttamente dalla fase d'indagine sulla fabbrica, la sua ricostruzione grafica o “divinazione” che, contrapposta al rilievo dello stato di fatto, coincide *tout court* con il progetto di restauro.

In molti casi riferibili al contesto partenopeo non è chiaro, tuttavia, se tali “divinazioni” costituivano mere esercitazioni grafiche finalizzate alla ricostruzione ai fini di conoscenza dello stato originario della fabbrica architettonica; rappresentavano di per sé il progetto grafico foriero di una reale azione restaurativa condotta nel vivo della fabbrica, o ancora rappresentavano delle ricostruzioni da condurre anche indipendentemente dalla fabbrica antica e eventualmente in un luogo diverso, a scopo di modello in scala tridimensionale.

Un caso interessante in tal senso riguarda la Casa del Fauno nell'area archeologica di Pompei<sup>31</sup>. Si tratta com'è noto, della più estesa dimora pompeiana, risalente al II secolo a.C., scoperta nel 1831-'32, nel corso della campagna di scavi condotta sotto la supervisione di Pietro Bianchi, appena nominato direttore degli Scavi. Dal momento della sua riscoperta e per tutto l'Ottocento, la Casa del Fauno è stata uno dei più frequentati luoghi di sperimentazione, per architetti, artisti e *pensionnaires*, di proposte di “divinazione” o “ristauro”, che ne ricostruivano l'impianto originario. Anche Federico Travaglini, con Achille Catalani e Pasquale Maria Veneri, non si sottrasse al fascino del tema della ricostruzione della *domus* – che si offriva, a scavo appena terminato, in tutta la sua fragranza e suggestione, e con tutta la ricchezza di patrimonio musivo e storico-artistico ancora intatto – ed offrirono autonomamente alle autorità di tutela una loro proposta di “ristauro”. Il loro progetto, rimasto irrealizzato, rappresenta un interessante spaccato dell'approccio al patrimonio archeologico dei restauratori di metà Ottocento nel Regno meridionale.

La famosa *domus* pompeiana ha subito, com'è noto, ingenti danni dai bombardamenti aerei alleati del 1944, al punto che la sua attuale configurazione può considerarsi l'esito dell'importante restauro,

31. PICONE 2012a.

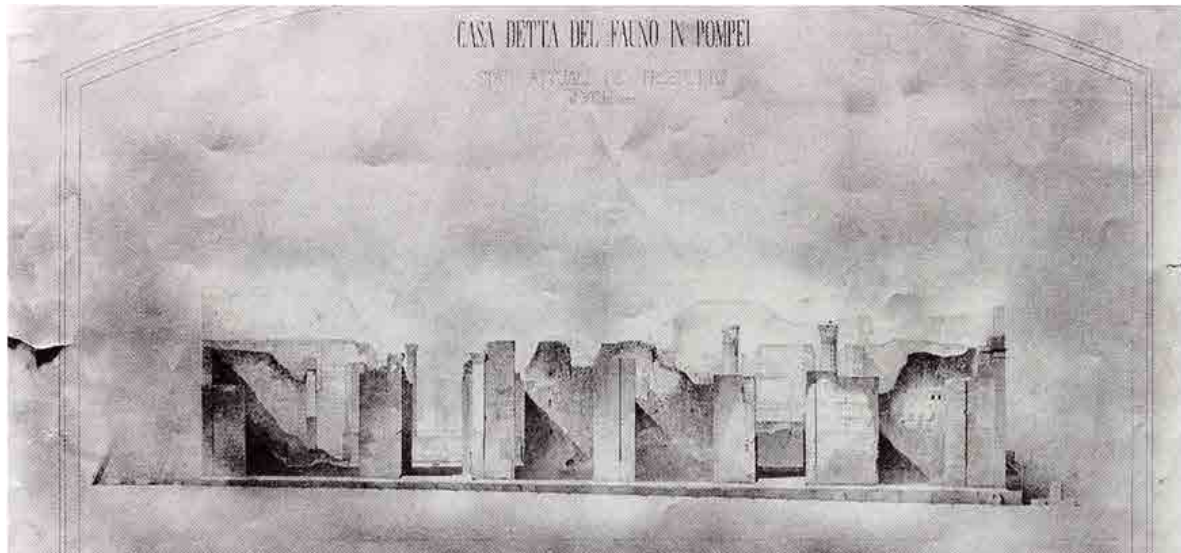


Figura 16. P.M. Veneri, *Casa detta del Fauno in Pompei*. Stato attuale del prospetto al 50° dal vero (Napoli, Museo di San Martino).

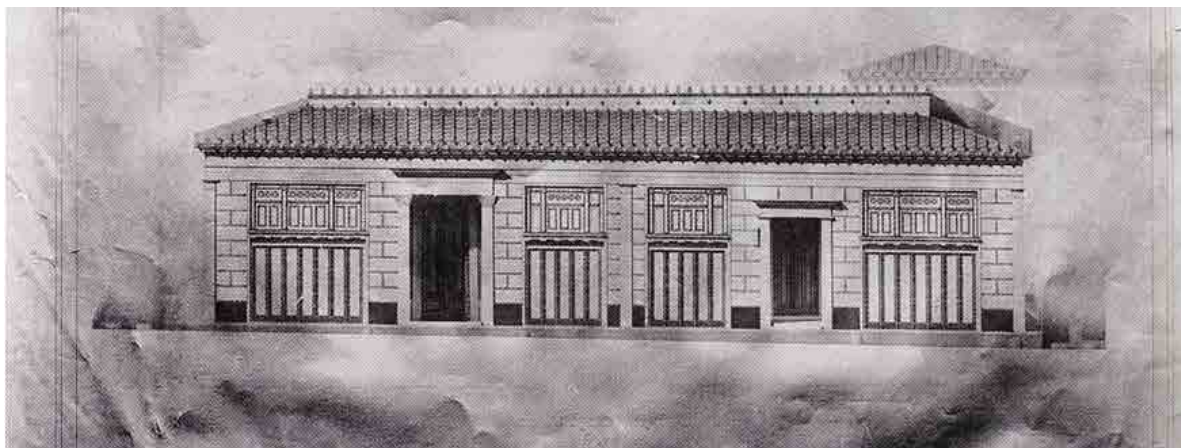


Figura 17. P.M. Veneri, *Casa detta del Fauno in Pompei*. Divinazione del prospetto al 50° dal vero (Napoli, Museo di San Martino).

cui ho dedicato un recente contributo<sup>32</sup>, effettuato da Amedeo Maiuri nel secondo dopoguerra.

Sulla proposta, non realizzata, di restauro elaborata nel 1851 per la casa pompeiana da Federico Travaglini, Pasquale Maria Veneri ed Achille Catalani le principali fonti disponibili sono rappresentate dalla *Memoria* presentata dagli architetti alla Reale Accademia Ercolanese nel 1855 – che si riporta in appendice – e da un carteggio intercorso, a tal riguardo, tra rappresentanti della tutela del patrimonio storico-artistico partenopeo a livello sia locale che nazionale, in quel delicato momento di trapasso, che conduce all'unità nazionale.

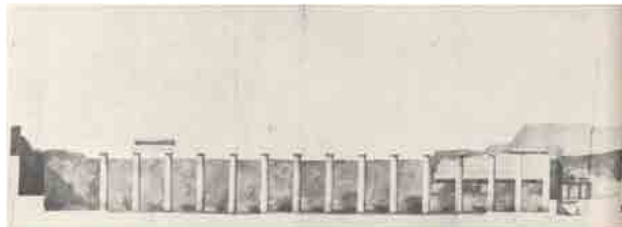
Una fitta rete di rapporti accompagna la vicenda, dal suo formarsi fino a molti anni dopo, tra la Società Reale Borbonica – scissa nei due rami della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti e dell'Accademia Ercolanese – il Real Istituto di Belle Arti di Napoli, il Consiglio di Stato borbonico prima, e il nuovo Ministero della pubblica Istruzione, con la Direzione generale di Antichità e Belle Arti, dopo l'Unità. Istituzioni spesso rappresentate dagli stessi uomini, come nel caso di Giuseppe Fiorelli, il quale interviene nella *querelle* nella duplice veste di segretario della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti e successivamente, da Roma, come direttore generale della sezione di Antichità e Belle Arti.

Con l'ascesa al trono nel 1825 di Francesco I si registra un rinnovato fervore nel campo degli studi e degli scavi archeologici. In questo clima favorevole la direzione di Pietro Bianchi inizia, nel giugno 1831, sotto i migliori auspici, con la scoperta, appunto, della Casa del Fauno. Risalgono a questo periodo le tavole del Bianchi sulla “ricostruzione” della casa pompeiana, dirette antesignane delle “divinazioni” condotte da Catalani, Travaglini e Veneri un ventennio dopo.

È probabile che sia le prime che le seconde – anche se in tempi e modi diversi – si riferiscano alla ripresa dell'idea, nata alla fine del Settecento, sull'onda della fascinazione che il contatto flagrante con l'antico stava provocando in tutta Europa, di ricostruire integralmente una casa pompeiana, con tutti gli arredi e le suppellettili. E alla metà del XIX secolo è difatti documentata la proposta non realizzata che individuava proprio nella Casa del Fauno l'edificio da ricostruire.

Dall'analisi della documentazione relativa alla proposta di Travaglini, Catalani e Veneri emerge peraltro, anche se non se ne fa mai cenno esplicitamente nella relazione di progetto – e ciò forse per non contrastare la volontà del re – che gli architetti non intendevano condurre un “restauro” nel vivo della fabbrica antica, bensì realizzarne la “divinazione” – ricostruzione dello stato originario presunto – in un luogo vicino, per esemplificare, a scopi eminentemente didattici, il «tipo» della casa pompeiana attraverso uno dei suoi esempi più famosi, conservando intatti i resti dell'antico manufatto.

32. PICONE 2011; PICONE 2011a.



A sinistra, figura 18. Pompei. Casa del Fauno (foto R. Picone, 2012); in alto, figura 19. A.-N. Normand, Casa del Fauno (o del Grande mosaico), grande sezione longitudinale nord-sud, stato attuale, 1840 (da BRUNEL, MARTINEZ 1980).

Nel carteggio intercorso nel 1869 tra l'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti ed i progettisti – che dopo quasi un ventennio dalla stesura della loro proposta, intendono “venderla” al nuovo governo unitario – questi ultimi affermano di essere stati invitati dal governo borbonico ad elaborare il restauro della casa di Pompei, «con la mira di volerne costruire una simile in tutte le sue parti finita», lasciando intendere di aver elaborato una soluzione volta ad una ricostruzione condotta indipendentemente dalla fabbrica preesistente. Tale sospetto viene avvalorato da quanto afferma nel 1891 Guglielmo Travaglini, nella sua biografia paterna: «La Reale Accademia di Belle Arti nominò nel suo seno tre soci, e tra questi il Travaglini, per elaborare un sì grandioso lavoro che quando avesse dovuto effettuarsi, senza toccare la preziosa casa antica, altra tutta simile a quella si sarebbe costruita nelle vicinanze della stessa Pompei». La stessa intenzione progettuale è intuibile in una lettera del Fiorelli in cui si precisa, a proposito del progetto degli architetti napoletani, che il re, con Rescritto del settembre 1850, aveva stabilito che «la Casa del Fauno fosse ristaurata in Pompei, e non già che si fosse fatto il progetto di un antico edificio sul modello della Casa del Fauno».

Tale acquisizione fa leggere in un'ottica inedita la ricostruzione condotta da Travaglini, Catalani e Veneri per la casa pompeiana, finora indicata dalla critica come simbolo della diffusione in area napoletana delle idee sul restauro stilistico di scuola francese.

In realtà i tecnici e *pensionnaires* meridionali conoscono molto bene il contributo specifico di Viollet-le-Duc alla rappresentazione, contenuto essenzialmente nel suo *Dictionnaire* (1854-1868) e nel successivo *Histoire d'un dessinateur* (1879), che avevano l'opportunità di leggere direttamente

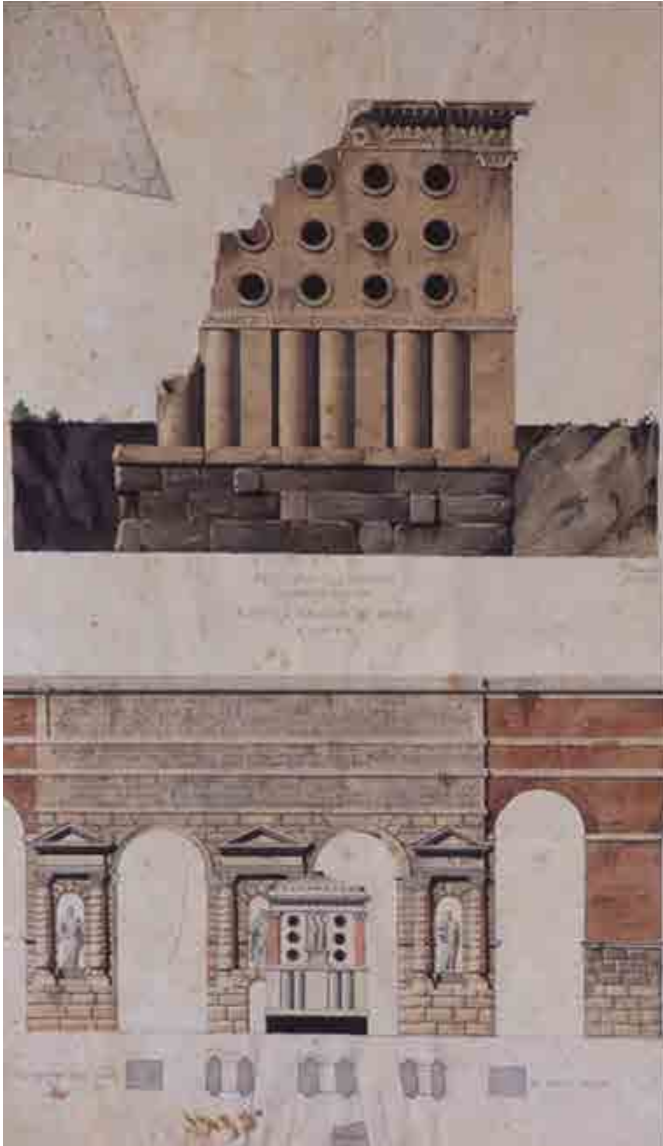


Figura 20. F. Travaglini, *Sepolcro di Eurisace scoperto nell'anno 1838 a porta Maggiore in Roma*, Roma 1841 (Napoli, collezione Moccia).

in francese<sup>33</sup>. Tuttavia mentre la cultura tecnica dell'Italia meridionale era fortemente intrisa di accademismo, Viollet era, com'è noto, un anti-accademico, e proprio su questo piano si giocano le sostanziali diversità della sua influenza in ambito napoletano. In antitesi con le metodologie introdotte nelle accademie artistiche parigine, Viollet propone, dalle pagine del suo *Dictionnaire*, nelle illustrazioni che accompagnano le varie voci, una rappresentazione "ragionata", un linguaggio capace di far comprendere il funzionamento di un organismo strutturale<sup>34</sup>.

Gli studi sulla meccanica imposti a quell'epoca dalla nascente committenza industriale imponevano del resto rappresentazioni caratterizzate da linearità e precisione, ereditate dall'esperienza illuminista della geometria descrittiva. Viollet si appropriò della loro tecnica, ma la complessità degli organismi architettonici che intendeva rappresentare era assai maggiore di quella di una macchina e quindi sentì l'esigenza di integrare tale contributo a quello del metodo di rappresentazione allora utilizzato in un altro campo disciplinare che era l'anatomia comparata, che in quegli anni si affrontava nelle accademie mediche.

Tale rapporto tra l'architettura storica e la biologia è ancora più evidente nella *Storia di un disegnatore*, in cui Viollet, nel pianificare la formazione artistica nel disegno per il protagonista *petit Jean*, prevede due lezioni di anatomia comparata, in quanto le architetture per Viollet possiedono un proprio scheletro e delle membrature che lo rivestono<sup>35</sup>. In tal modo, facendo ricorso ai procedimenti logici della meccanica e alla biologia, egli inaugura una rappresentazione per il progetto di restauro intesa come un'immagine ragionata del meccanismo costruttivo, aderente alla realtà oggettiva. In tal senso molti grafici che illustrano restauri napoletani sono riconducibili a tale impostazione grafica, a cominciare dal disegno a china raffigurante il progetto di restauro per San Domenico Maggiore pubblicato a corredo dell'articolo di Raffaele Tufari sulla nota rivista «Poliorama Pittoresco»<sup>36</sup>, o dalla tavola dedicata dal Sasso al restauro della casa maggiore dei domenicani nel Regno<sup>37</sup>, a testimonianza che il pensiero e l'opera del restauratore francese travalicava i tradizionali canali accademici, per arrivare ad influenzare direttamente la formazione e l'operatività di *pensionnaires* e restauratori attivi in Italia meridionale alla metà dell'Ottocento.

33. VIOLLET-LE-DUC 1854-1868; VIOLLET-LE-DUC 1879 [1992].

34. TANTILLO 2010.

35. CRIPPA 1982.

36. TUFARI 1854.

37. SASSO 1856-1858.

## Bibliografia

- Atti 1880 - *Atti del terzo Congresso degli Ingegneri e Architetti italiani radunato a Napoli nel settembre 1879*, Regio stab. del cav. Francesco Giannini, Napoli 1880.
- BENCIVENNI, DALLA NEGRA, GRIFONI 1987 - M. BENCIVENNI, R. DALLA NEGRA, P. GRIFONI, *Monumenti ed Istituzioni*, 2 vv., Alinea, Firenze 1987.
- BRUNEL, MARTINEZ 1980 - G. BRUNEL, R. MARTINEZ (a cura di), *Alfred-Normand, architecte, photographies de 1851-1852*, Catalogue de l'exposition itinérante, Inspection générale des musée classés et contrôlés, Paris 1980.
- CASIELLO 1973 - S. CASIELLO, *Aspetti della tutela dei beni culturali nell'Ottocento ed il restauro del Valadier per l'arco di Tito*, in «Restauro», 1973, 5, pp. 79-111.
- CASIELLO 1980 - S. CASIELLO, *Viollet le Duc ed il restauro dei monumenti. La fortuna critica in Italia*, in «Restauro», 1980, 47-49, pp. 30-58.
- CASIELLO 1983 - S. CASIELLO, *La cultura del restauro a Napoli tra la fine del secolo XIX e l'inizio del XX e l'influenza del pensiero di Giovannoni*, in *Restauri a Napoli nei primi decenni del Novecento*, in «Restauro», 1983, 68-69, pp. 7-31.
- CASIELLO 1983a - S. CASIELLO, *Restauri e ricostruzioni nella cattedrale di Capua*, in «Capys», 1983, 16, pp. 3-19.
- CATALANO, TRAVAGLINI, VENERI 1855 - A. CATALANO, F. TRAVAGLINI, P.M. VENERI, *Memoria sul ristauro della casa del Fauno in Pompei*, Stamperia del Fibreno, Napoli 1855.
- Catalogo dell'Esposizione 1877 - Catalogo dell'Esposizione Nazionale di Belle Arti del 1877 in Napoli*, Tip. San Pietro a Maiella, Napoli 1877.
- Catalogo 1835 - Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel palagio del Real Museo borbonico il dì 30 maggio 1835*, Stamperia reale, Napoli 1835.
- Catalogo 1837 - Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel palagio del Real Museo borbonico il dì 30 maggio 1837*, Stamperia reale, Napoli 1837.
- Catalogo 1839 - Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel palagio del Real Museo borbonico il dì 30 maggio 1839*, Stamperia reale, Napoli 1839.
- Catalogo 1841 - Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel palagio del Real Museo borbonico il dì 30 maggio 1841*, Stamperia reale, Napoli 1841.
- Catalogo 1843 - Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel palagio del Real Museo borbonico il dì 30 maggio 1843*, Stamperia reale, Napoli 1843.
- Catalogo 1859 - Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel palagio del Real Museo borbonico nel dì 8 settembre 1859*, Stamperia reale, Napoli 1859.
- CHATEAUBRIAND 1802 - R. CHATEAUBRIAND, *Le génie du Christianisme*, 4 vv., Imprimerie de Migneret, Paris 1802.
- CHOAY 1992 [1995] - F. CHOAY, *L'allegorie du patrimoine*, Editions du Seuil, Paris 1992, trad. it. I. D'ALFONSO, E. VALENTE (a cura di), *L'allegoria del patrimonio*, Officina, Roma 1995.
- CRIPPA 1982 - M.A. CRIPPA (a cura di), *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. L'Architettura Ragionata*, Jaca Book, Milano 1982.
- DALBONO 1859 - C.T. DALBONO, *Ultima mostra di Belle Arti in Napoli*, Stab. Tip. dei Classici italiani, Napoli 1859.
- D'AFFLITTO 1834 - L. D'AFFLITTO, *Guide per i curiosi e i viaggiatori che vengono alla città di Napoli*, Napoli 1834.
- DE FUSCO, BRUNO 1961 - R. DE FUSCO, G. BRUNO, *Errico Alvino architetto e urbanista napoletano dell'800*, Arte tipografica, Napoli 1961.
- DE STEFANI 1992 - L. DE STEFANI, *Le Scuole di Architettura in Italia. Il dibattito dal 1860 al 1933*, Guerini, Milano 1992.

DEZZI BARDESCHI 1989 - M. DEZZI BARDESCHI, *Neogotico, una questione di stile*, in R. BOSSAGLIA, V. TERRAROLI (a cura di), *Il neogotico nel XIX e XX secolo*, Atti del convegno (Pavia, 25-28 settembre 1985), 2 vv., Mazzotta, Milano 1989, v. 1, pp. 413-423.

DEZZI BARDESCHI 1992 - M. DEZZI BARDESCHI, *Ridurre a ciò che esser doveva è restaurare*, in GUARISCO 1992, pp. 11-16.

DI STEFANO 1972 - R. DI STEFANO, *Storia, architettura e urbanistica*, in *Storia di Napoli*, 10 vv., Società editrice Storia di Napoli, Napoli 1967-1978, v. 9, *Dalla restaurazione al crollo del reame*, 1972, pp. 645-743.

GALANTE 1872 - G.A. GALANTE, *Guida sacra della città di Napoli*, Stamperia del Fibreno, Napoli 1872.

GARRUCCI 1876 - G. GARRUCCI, *Lo stile gotico degli antichi tempî cristiani e i loro restauri*, Stamperia della R. Università, Napoli 1876.

GUARISCO 1992 - G. GUARISCO, *Romanico. Uno stile per il restauro. L'attività di tutela a Como. 1860-1915*, ex fabbrica Franco Angeli, Milano 1992.

MANGONE 1997 - F. MANGONE, *Il Pensionato napoletano di Architettura. 1813-1875*, in G. ALISIO (a cura di), *Civiltà dell'Ottocento, Museo e Gallerie nazionali di Capodimonte*, Electa, Napoli 1997, pp. 35-44.

MANGONE, TELESE 2001 - F. MANGONE, R. TELESE, *Dall'Accademia alla Facoltà. L'insegnamento dell'Architettura a Napoli. 1802- 1941*, Hevelius, Benevento 2001.

MARAMOTTI 1989 - A.L. MARAMOTTI, *La materia del restauro*, Franco Angeli, Milano 1989.

MARAMOTTI 1989a - A.L. MARAMOTTI, *Viollet le Duc e l'ambiente culturale francese in tema di restauro*, in MARAMOTTI 1989, pp. 19-36.

MARIOTTI 1982 - R. MARIOTTI, *La legislazione dei beni culturali*, Unione Cooperativa Editrice, Roma 1982.

MIARELLI MARIANI 1979 - G. MIARELLI MARIANI, *Monumenti nel tempo. Per una storia del restauro in Abruzzo e nel Molise*, Carocci editore, Roma 1979.

MIARELLI MARIANI 2007 - G. MIARELLI MARIANI, *La 'cultura del restauro' architettonico nell'Ottocento. Frammenti di alcune considerazioni*, in M.P. SETTE (a cura di), *Restauro architettonico a Roma nell'Ottocento*, Bonsignori editore, Roma 2007, pp. 15-32.

MONGE 1798 - G. MONGE, *Géométrie descriptive. Leçon donné a L'Ecole Normales dans l'an III de la République*, Impr. De Baudouin, Paris 1798.

MONTELLA 1845 - N. MONTELLA, *Delle arti del disegno e d'altre cose riguardanti l'esercizio dell'architettura*, Stamperia del Fibreno, Napoli 1845.

MORACHIELLO, TEYSSOT 1980 - P. MORACHIELLO, G. TEYSSOT (a cura di), *Le macchine imperfette. Architettura, programma e istituzioni nel XIX secolo*, Atti del convegno (Venezia, ottobre 1977), Officina edizioni, Roma 1980.

PICONE, ROSI 1993 - R. PICONE, M. ROSI, *La Commissione municipale per la conservazione dei monumenti di Napoli*, in G. FIENGO (a cura di), *Tutela e restauro in Campania 1860-1900*, Electa Napoli, Napoli 1993, pp. 161-211.

PICONE 1996 - R. PICONE, *Federico Travaglini. Il restauro tra "abbellimento" e ripristino*, Electa Napoli, Napoli 1996.

PICONE 2008 - R. PICONE, *Restauro, ripristino, riuso. Il Palazzo Orsini di Gravina a Napoli. 1830-1936*, ed. Clean, Napoli 2008.

PICONE 2011 - R. PICONE, *Restauri di guerra a Pompei. Le Case del Fauno e di Epidio Rufo*, in S. CASIELLO (a cura di), *Offese di guerra. Ricostruzione e restauro nel Mezzogiorno d'Italia*, Alinea, Firenze 2011, pp. 19-43.

PICONE 2011a - R. PICONE, *Pompei alla guerra. Danni bellici e restauro nel sito archeologico*, in S. CASIELLO (a cura di), *I ruderi e la guerra. Memoria, ricostruzioni, restauri*, Nardini, Firenze 2011, pp. 101-126.



PICONE 2012 - R. PICONE, *Il Restauro e la questione dello 'stile'. Il secondo Ottocento nel Mezzogiorno d'Italia*, Art'em, Napoli 2012.

PICONE 2012a - R. PICONE, *La Casa del Fauno a Pompei*, in PICONE 2012, pp. 161-170.

RONDINELLA 2008 - L. RONDINELLA, *Nuovi dati per la sistemazione post-bellica dell'Insula di Santa Chiara in Napoli*, in S. CASIELLO, V. RUSSO, A. PANE (a cura di), *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città paesaggio*, Atti del convegno nazionale di studi (Napoli, 27-28 ottobre 2008), Marsilio, Venezia 2008, pp. 405-411.

RUSSO 1967 - G. RUSSO, *La Scuola d'Ingegneria in Napoli (1811-1967)*, Ist. Ed. del Mezzogiorno, Napoli 1967.

SASSO 1856-1858 - C.N. SASSO, *Storia di monumenti di Napoli e degli architetti che li edificavano*, 3 vv., Tip. di Federico Vitale, Napoli 1856-1858.

SCALVINI 1992 - M.L. SCALVINI, *La Scuola di Architettura dell'Accademia napoletana e i suoi responsabili*, in G. RICCI (a cura di), *L'architettura nelle Accademie riformate*, Guerini Studio, Milano 1992, pp. 213-235.

SÉROUX D'AGINCOURT 1823 - SÉROUX D'AGINCOURT 1823 - J.B. SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par le monuments depuis sa décadence au IV siècle jusqu'à son renouvellement au XVI*, Treuttel et Wurtz, 6 vv., Paris 1823.

STRAZZULLO 1972 - F. STRAZZULLO, *Tutela del patrimonio artistico nel Regno di Napoli sotto i Borboni*, in «Atti della Reale Accademia Pontaniana», XXI (1972), pp.329-369.

SZAMBIEN, DURAND 1986 - W. SZAMBIEN, J.N.L. DURAND, *Il metodo e la norma nell'architettura*, Marsilio, Venezia 1986.

TANTILLO 2010 - G. TANTILLO, *Il rilievo e la rappresentazione per il progetto di restauro architettonico*, Tesi di Dottorato in Conservazione dei beni architettonici, Università degli Studi di Napoli "Federico II", XXIII ciclo, 2010, tutor. prof. Antonella Cangelosi.

TUFARI 1854 - R. TUFARI, *Per la Rinnovazione della chiesa di San Domenico maggiore in Napoli*, in «Poliorama Pittoresco», XV (1853-54), pp. 33-74.

VIOLLET-LE-DUC 1854-1868 - E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, 10 vv., Bance-Morel & CIE Éditeurs, Paris 1854-1868.

VIOLLET-LE-DUC 1879 [1992] - E.E.VIOLLET-LE-DUC, *Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend à dessiner*, Hetzel, Paris 1879, 1a ed. it. F. BERTAN (a cura di), *Storia di un Disegnatore. Come si impara a disegnare*, Edizioni del Cavallino, Venezia 1992.

# VIOLLET-LE-DUC E L'OTTOCENTO

Contributi a margine di una celebrazione (1814-2014)



a cura di Annunziata Maria Oteri

# ArchistoR EXTRA

## A “medieval shaped castle”. Neo-medieval restorations of the purist architect Giovanni Partini from Siena

Renzo Chiovelli, Daniela Esposito  
chiov.re@gmail.com, daniela.esposito@uniroma1.it

*A study of the restoration of the castle of Torre Alfina, in northern Lazio, is the occasion to propose a wider reflection on the “invention” of the medieval past by nineteenth-century architects, under the influence of Viollet-le-Duc’s theories. The essay is divided into two parts: the former deals with the general interest of neo-medieval architects in the restoration of medieval castles. The castle typology is particularly suitable to that kind of operation where historical reconstruction and fantasy are mixed together, as clearly seen in the experience of Viollet-le-Duc in Pierrefonds, but also in Alfredo D’Andrade’s work in the park of the Valentino, in Turin. The latter part of the essay concerns the restoration of the “medieval shape” of the castle of Torre Alfina and the important role played by the architect, Giuseppe Partini, a protagonist of Purism in Siena, who considered neo-medievalism both as a sublimation of Gothic architecture, and as the highest expression of creativity. The project of Torre Alfina was realized by Partini with the help of a team of craftsmen who translated Partini’s theoretical issues on neo-medievalism and interpretation/re-creation of the past into practical results.*



VIOLLET-LE-DUC AND THE NINETEENTH-CENTURY  
Contributions on the fringe of a celebration(1814-2014)

[www.archistor.unirc.it](http://www.archistor.unirc.it)

ArchistoR EXTRA 1 (2017)

ISSN 2384-8898

DOI: 10.14633/AHR051

ISSN 978-88-85479-00-5



# Un “castello a forme medievali”. Restauri neomedievali dell’architetto purista senese Giuseppe Partini

Renzo Chiovelli, Daniela Esposito

La realizzazione degli interventi al castello di Torre Alfina, nell’alto Lazio, sembra rispondere a quello che Guido Zucconi, nel volume *L’invenzione del passato* (1997), trattando di architettura neomedievale nella seconda metà del XIX secolo, descrive con il carattere di «favola realizzata» a proposito del castello del Valentino a Torino<sup>1</sup>. Si tratta, come nel caso di Torre Alfina, di una reinvenzione ottocentesca del castello medievale. Come nota lo stesso Zucconi si può affermare, anche nel nostro caso, che il tema del castello rappresenta «un tema-limite, un soggetto ad alta densità emotiva, dove la capacità evocatrice sembra travolgere le buone intenzioni del progettista. Persino Viollet-le-Duc nel suo inossidabile razionalismo, sembra cedere alle lusinghe dell’invenzione quando rielabora forme e connotati di castelli medievali francesi»<sup>2</sup>. È quanto in parte avviene per il castello di Torre Alfina (fig. 1). La vena fantastica prevale sicuramente anche in Pierrefonds, ma esistono anche molti altri esempi che si potrebbero portare come riferimenti, databili tutti alla seconda metà del XIX secolo con le medesime caratteristiche.

Il tema del castello certo enfatizza alcuni caratteri del neomedievalismo. La forza evocativa ne accentua forse il carattere epico in un certo senso, specie negli ultimi decenni dell’Ottocento, mescolando la parte filologica e analitica con la componente fantastica e con la parte artistica volta

1. Si veda ZUCCONI 1997.

2. *Ivi*, p. 207.



Figura 1. Acquapendente, Viterbo, il fronte principale del castello di Torre Alfina come appare oggi, dopo gli interventi ottocenteschi dell'architetto purista senese Giuseppe Partini (foto D. Esposito).

a ricercare e accentuare anche effetti pittoreschi. Ricostruzione storica e fantasia si compenetrano dando luogo a un'architettura ispirata ai modelli del passato totalmente reinventati. È il caso in esame. Un processo progettuale che è interno ad un intreccio di conoscenza del passato, di progettazione nel presente insito nel significato che lo stesso Boito, in quegli anni, attribuiva all'architettura neomedievale come stile futuro dell'Italia unita.

Torre Alfina risponde dunque ad un'idea di castello con alcune componenti tradizionali ripetute secondo un modello non propriamente scientifico, piuttosto riferibile a quel concetto di *genus*, concetto cioè genetico riferito alla configurazione che l'architettura originaria aveva, l'architettura medievale, ripetuta come modello, appunto come *genus*. Un caso simile a quello di tanti castelli che in questo periodo vennero in qualche modo "ricostruiti", "ristrutturati", "restaurati". Il castello di Pavone in Piemonte, ad esempio, ricostruito da D'Andrade nell'ultimo decennio dell'Ottocento con motivi edilizi ripresi da vari modelli in mancanza, in quel caso, di riferimenti e di dati documentari diretti<sup>3</sup>. Così come altri castelli, il castello di Fimbia o il castello di Montichiari sul Lago di Garda. Guardando ora il caso specifico e ai restauri neomedievali dell'architetto purista Giuseppe Partini, che è l'altro elemento che focalizzeremo nell'intervento, bisogna subito riconoscere, prima di entrare nell'atmosfera degli interventi neomedievali del castello di Torre Alfina, che alle reazioni di ammirazione si affiancarono certamente critiche ai criteri adottati innanzitutto, e agli esiti ripristinatori e di fantasia che questi interventi avevano generato. Le critiche furono mosse soprattutto da studiosi, da John Ruskin in prima persona, ma anche da architetti, storici dell'arte, critici anglosassoni che facevano capo soprattutto alla SPAB. In particolare ricordo le polemiche, su altri restauri realizzati a Siena, da parte di Ruskin. Il critico britannico fu a Siena varie volte dal 1840 quando elaborerà il suo primo diario, edito recentemente anche in italiano<sup>4</sup>, del suo primo soggiorno nella città toscana nel 1840-41. Qui osservò la fonte Gaia e di questa descrive soprattutto la bellezza delle sculture. Scrive di Siena «questa città ne vale cinquanta di Firenze, edifici in generale più grandi e più massicci con trifore veneziane in gran numero. Una nobile piazza con una fontana in marmo bianco delicatamente scolpita, muri solidi arabescati da un lato, dall'altro una torre di altezza enorme come quella di Vicenza, stagliantesi a oriente contro nuvole color porpora». Questa è l'immagine che John Ruskin ci dà nel 1840. Alcuni anni dopo, in occasione di una sua nuova visita, nel suo libro dedicato alla valle dell'Arno pubblicato nel 1874, dopo che la fonte

3. *Ivi*, pp. 209-210. Nella rocca di Pavone, acquistata nel 1885 da Alfredo d'Andrade, che per un certo periodo vi stabilirà il proprio studio, il pittore-architetto, a giudizio di Zucconi, «da corpo a un fantasma architettonico», ispirandosi chiaramente ai progetti di Viollet-le-Duc.

4. RUSKIN 1992. Si vedano anche RUSKIN 1985 e CLEGG, TUCKER 1993.

Gaia nel 1859 fu spostata e fu sostituita con sculture di Tito Sarrocchi, Ruskin dichiara - ovviamente risentito della sostituzione nonché dello spostamento della fonte - «forse un giorno ridurrete lo stesso in pezzi i marmi di Elgin e incaricherete qualche accademico di farne delle repliche. I senesi hanno fatto peggio di questo. È come se gli ateniesi avessero spezzato essi stessi l'opera del loro Fidia», commenta quindi Ruskin nel tono eccitato di colui che nella considerazione della città medievale unisce anche la dimensione estetica e quella etico-politica. Ricordiamo anche che l'autore della rinnovata fonte Gaia è stato Tito Sarrocchi attivo anche nelle zone di cui si parlerà a breve. Polemiche vi furono anche nel caso di palazzo Spannocchi in piazza Salimbeni sempre a Siena. Dopo l'acquisto di questo edificio da parte dell'attuale Monte dei Paschi di Siena, avvenuto nel 1880, palazzo Spannocchi venne ceduto in affitto al Ministero dei Lavori pubblici che qui avrebbe insediato l'ufficio postale. Il Monte incarica il Partini di intervenire anche in questo caso per realizzare una piazza rinascimentale (fig. 2). Partini modifica i prospetti, parifica le quote del palazzo Spannocchi e realizza la facciata in stile rinascimentale a completamento della piazza. Anche in questo caso vi saranno delle reazioni nei confronti di un intervento in stile e in questo caso il pittore Luigi Mussini, che fu in contrasto con la stampa inglese, rispose sull'intervento di palazzo Spannocchi mettendo in evidenza come in effetti questo avesse in realtà abbellito il palazzo e reso più elegante la piazza.

Daniela Esposito

L'imponente mole del turrito maniero che si erge su un rilievo dell'altipiano dell'Alfina, caratterizzando quell'area di confine tra Lazio, Umbria e Toscana, è stato segnalato per decenni da indicazioni turistiche stradali che lo definivano come un "castello a forme medievali" (fig. 3). In effetti, pur potendo vantare origini che si perdono in epoca longobarda, avvicinandosi all'attuale maestosa costruzione si possono cogliere quelle caratteristiche che lo fanno percepire come un'opera ottocentesca, tanto da essere stata definita «vera e propria Pierre Fonds italiana»<sup>5</sup>. Infatti, anche se la maestosità dell'edificio fortificato non raggiunge certo quella dell'esempio piccardo, il carattere architettonico tipicamente ottocentesco che è stato sovrapposto alle spoglie del precedente antico maniero, lo possono fare associare, per certi aspetti, al più celebre restauro stilistico eseguito da Viollet-le-Duc per Napoleone III.

All'interno del castello, un'immagine dipinta riproduce le forme del castello prima dell'intervento dell'architetto Giuseppe Partini (figg. 4-5), ma soprattutto prima che fosse iniziato a trasformare da

5. MOROLLI 1981, p. 36.





Nella pagina precedente, figura 2. Siena, piazza Salimbeni con la facciata del Castellare, sede del Monte dei Paschi, di fronte, e quella laterale di palazzo Spannocchi a destra (foto D. Esposito).

Figura 3. Il castello di Torre Alfina in un'immagine dei fratelli Alinari scattata al termine dei lavori di trasformazione progettati da Partini (da *Fratelli Alinari* 1892).



un importante personaggio della grande finanza europea ottocentesca, la cui famiglia ebbe un ruolo economico anche nel processo d'unificazione italiano intrapreso dai Savoia<sup>6</sup>, Edoardo Cahen. Figlio del capostipite della dinastia italiana dei Cahen, ovvero del banchiere e finanziere ebreo Joseph Mayer Cahen d'Anvers (Bonn 1804-Nainville, odierna Nainville-les-Roches, 1881) e di Clara Bischoffsheim, sorella di prestigiosi banchieri operanti ad Anversa e ad Amsterdam, Joseph Edouard, nato nel 1832, si distinse, rispetto all'attività bancaria del padre, per il ruolo di primordine che ebbe nella speculazione edilizia di Roma capitale<sup>7</sup>. Edoardo fu, infatti, il maggior esponente finanziario della speculazione fondiaria nella zona dei Prati di Castello, dopo aver acquistato, assieme ad altri soci, i terreni dall'ecclesiastico belga Francesco Saverio de Merode, tanto che il nuovo quartiere nel 1874 prese il nome di quartiere Cahen, venendo collegato, cinque anni dopo, al resto della città mediante il ponte di Ripetta. L'operazione del ponte, realizzata da un'impresa di costruzioni metalliche italiana di cui Edoardo possedeva parte delle azioni, provocò una 'febbre edilizia' speculativa delle aree edificabili di Prati, che ebbe il rovescio della medaglia nella conseguente 'grande crisi' del 1887 descritta anche nel romanzo *Roma* da Émile Zola. Lo scrittore francese, che fu a Roma nel 1894, fa riferimento proprio alla zona di Prati, quando, terminata la 'febbre edilizia' che nel decennio successivo alla presa di Roma aveva procurato facili profitti agli speculatori grazie alla richiesta di abitazioni formatasi nella nuova capitale del Regno, le banche avevano revocato i crediti ai costruttori: «stupida, dando un'impressione straordinaria ed angosciosa, la catastrofe, a tutta prima inspiegabile, che aveva immobilizzato questa città in costruzione, come se, un giorno maledetto, un mago del disastro avesse con un colpo di bacchetta arrestato all'improvviso i lavori, vuotando gli irrequieti cantieri e lasciando le costruzioni così com'erano». Tuttavia i profitti, ottenuti con gli investimenti speculativi nell'edilizia del quartiere romano, avevano fruttato ad Edoardo somme tali da permettergli l'acquisto di un'ampia

6. Nel 1848, Carlo Alberto di Savoia, bisognoso di prestiti di denaro per far fronte alle spese belliche contro l'Austria, li avrebbe ottenuti solamente dalla casata dei Cahen; così che, nel 1866, Vittorio Emanuele II avrebbe restituito quanto precedentemente avuto dai Savoia, ripagando la disponibilità concessa, insignendo Joseph Mayer Cahen del titolo nobiliare di conte, trasmissibile ai discendenti maschi; i buoni rapporti intercorsi tra i due avrebbero fatto sì che, dopo il 1871, Cahen sarebbe diventato finanziere personale del re. La Marquise de Fontanoy, sul *Chicago Tribune* del 4 aprile 1910, ricordava come «il denaro dei Cahen si può dire che abbia aiutato a finanziare i leader del movimento dell'unità d'Italia sotto Cavour». Il titolo di conte era stato ottenuto dallo stesso Joseph Meyer, per quanto riguardava lo Stato pontificio, già precedentemente mediante un breve di Pio IX. La ricerca più completa sul ramo italiano della famiglia Cahen è in MANCINI 2011.

7. Joseph Edouard, primo dei Cahen d'Anvers a risiedere stabilmente in Italia, divenuto cittadino italiano naturalizzato da Vittorio Emanuele II nel 1866, italianizzerà il proprio nome in Giuseppe Edoardo e poi nel solo Edoardo. Era stato il padre Joseph Meyer ad aggiungere "d'Anvers" al proprio cognome, dopo essersi trasferito a Parigi nel 1849, probabilmente per distinguersi da altri rami della famiglia.



Figura 4. Disegno dedicato al marchese di Torre Alfina ed esposto al piano terra della galleria del castello, che mostra l'abitato e il maniero nel corso dell'Ottocento, anteriormente agli interventi di Partini ed in seguito alle trasformazioni rinascimentali volute da Sforza Monaldeschi della Cervara (foto R. Chiovelli).



Figura 5. Immagine fotografica degli anni Ottanta dell'Ottocento, al momento dell'acquisto da parte di Edoardo Cahen dai Bourbon del Monte di Santa Maria, da cui è stato tratto il disegno esposto all'interno del maniero (collezione R. Pepparulli).

tenuta collocata all'estremo settentrionale dell'ex Patrimonio di San Pietro in Tuscia, in cui ricadeva il centro abitato di Torre Alfina con il suo antico maniero<sup>8</sup>.

Umberto I, con motuproprio 8 marzo 1885 ed altro decreto del successivo 19 aprile, concederà al conte Edoardo il titolo di marchese di Torre Alfina, località che, tutt'oggi, si trova al confine tra Lazio e Umbria. La vasta proprietà del marchesato verrà poi divisa tra i due figli; Teofilo Rodolfo (1869-1955) prenderà il castello di Torre Alfina con le pertinenze sul lato laziale, e Ugo la villa detta "La Selva" con i possedimenti di Allerona sul lato umbro (fig. 6). Edoardo, dopo avere acquistato nel 1880 il castello dei Bourbon del Monte Santa Maria nel borgo medievale di Torre Alfina, inizierà una serie di opere edilizie e di sistemazioni urbanistiche e paesaggistiche, così come di acquisizioni che, continuate dai figli, collezionisti di opere d'arte e di rarità botaniche anche esotiche, arricchiranno il maniero e le vicine proprietà di opere di giardinaggio e d'arte. La raccolta di quest'ultime, purtroppo, andrà dispersa nel 1969, quando in una grande asta tenutasi all'hotel Cavaliere Hilton di Roma verrà venduto quasi tutto ciò che si trovava nel castello<sup>9</sup>.

I lavori nell'area del vecchio e malandato castello medievale che aveva subito una serie di trasformazioni, per adeguarlo alle esigenze di un palazzo rinascimentale, da parte della famiglia Monaldeschi della Cervara nel corso del XVI secolo (fig. 7), eliminando le torri fino all'altezza delle coperture dei principali corpi di fabbrica e dotandolo di un nuovo fronte sul cortile interno, iniziarono sin dai primi anni Ottanta<sup>10</sup>. Una cronaca, redatta nel 1892 dal parroco del piccolo centro altolaziale<sup>11</sup>, seppure scritta con l'intenzione, affatto velata, di celebrare i meriti attribuibili al nuovo 'signore' circa l'opera di modernizzazione del paese, esaltandola mediante il contrasto con lo stato d'abbandono in

8. Il padre di Edoardo, Joseph Meyer, nel 1855 aveva fatto un investimento simile, acquistando per 210.000 franchi il castello di Nainville, nell'Essonne, dove avrebbe risieduto, diventando anche sindaco della località, fino al 1881, data della sua scomparsa.

9. Si veda *Catalogo della collezione d'arte* 1969. Circa una possibile influenza sul tipo di committenza architettonica prescelta da Edoardo Cahen, non va sottovalutato il fatto che egli abbia sposato nel 1868 Marie Christine Spartali (1846-1884), figlia del console generale del governo greco a Londra e facente parte, assieme alla sorella pittrice e modella Marie Spartali Stillman, del mondo dei Preraffaelliti, e che posando come modella per il dipinto di James Abbot McNeill Whistler, *The princess from the land of porcelain* (1863-64), tanto aveva contribuito a creare l'immagine della 'donna preraffaellita'.

10. Si veda quanto riportato in MONALDESCHI DELLA CERVARA 1984, LISE 1971, PEPPARULLI, SQUARCIA 1992 e MONTALTO 2000; precedenti attenzioni verso la storia dell'imponente castello risalgono a FABIETTI 1933.

11. Si veda T. POMPEI, *Torre Alfina e il suo castello*, ms, s.l. 1892. Tommaso Pompei, parroco di Torre Alfina dal 1878 al 1913, redasse la cronaca sulle vicende del piccolo abitato in qualità di membro della Società Storica Volsinese; QUATTRANNI 1999. Un'elencazione delle opere edilizie ed urbanistiche realizzate a Torre Alfina nel corso dell'Ottocento si può visionare nella cronologia annessa in CHIOVELLI 2003.



Figura 6. Torre Alfina, castello, iscrizione dipinta al piano terra della galleria che ricorda i passaggi di proprietà del maniero dai Monaldeschi della Cervara, ai Bourbon del Monte di Santa Maria, fino ai lavori architettonici effettuati dal primo marchese Edoardo Cahen (1884) e alle decorazioni pittoriche volute dal figlio Teofilo Rodolfo, 1912 (foto R. Chioveli).



Figura 7. Torre Alfina, castello, affreschi rinascimentali nell'ala settentrionale, non completata, in cui compaiono i simboli araldici dei Monaldeschi della Cervara (foto R. Chioveli).

cui versava precedentemente alla sua venuta, sembra che ci possa fornire un'immagine abbastanza nitida dello stato in cui si doveva trovare il borgo prima dell'arrivo del marchese Cahen. Il piccolo abitato viene descritto come un borgo sperduto, mancante di qualsiasi mezzo di comunicazione, «addietro di un secolo dalla civiltà che aveva raggiunto gli altri popoli, anche circconvicini», difficilissimo da raggiungere pure per la mancanza di adeguate vie di comunicazione, «come se ci fosse stato di mezzo l'oceano a dividerlo da altri popoli». Questo finché Cahen non fece costruire una via alberata rettilinea, con tanto di pilastri ai suoi lati che annunciavano l'ingresso nel nuovo marchesato, e cominciò i lavori nel castello. Prima di mettere mano al vecchio maniero, i lavori presero avvio con la costruzione della rampa monumentale d'accesso dal nuovo viale alberato che, dopo essere stati condotti ad un punto avanzato, si rivelarono un'impresa disastrosa per il fatto di essere stati impostati su alcune cavità del terreno non rilevate, le quali minarono ben presto la stabilità della costruzione. Fu a quel punto che Edoardo decise d'incaricare come progettista e direttore di tutti i futuri lavori a Torre Alfina il noto architetto senese Giuseppe Partini<sup>12</sup>, il quale, dopo aver rifatto sin dalle fondamenta l'intera rampa monumentale con vari tornanti ed un merlato accesso neomedievale, rivolse le sue attenzioni alla ristrutturazione del castello (figg. 8-10). Si è sempre pensato che Partini si fosse limitato a 'rivestire' di uno stile purista senese il vecchio rudere; in realtà egli dovette aggiungere interi corpi di fabbrica rispetto alle antiche preesistenze. Oltre ad innalzare di nuovo alte torri merlate sulle precedenti strutture che erano state mozzate, dovette aggiungere una parte consistente di fabbrica, comprendente una nuova torre e la zona dell'attuale accesso al cortile, nonché ad ampliare lo stesso cortile rinascimentale (figg. 11-12).

Dal confronto tra la mappa del catasto gregoriano, dei primi decenni dell'Ottocento, che mostra in pianta il castello prima degli interventi di Partini, e la planimetria dell'attuale consistenza edilizia si

12. Sulla figura di Giuseppe Partini e circa la sua rilevanza nell'ambito del purismo senese, si vedano: BUSCIONI 1981 e 1981a e nello stesso volume BORSI 1981, MOROLLI 1981 e MARAMAI, MARINI 1981; inoltre BATAZZI, MARZIALI, SENSINI 1988, in cui sono contenuti FARGNOLI 1981, MARNI 1981 e MARAMAI 1981, e i più recenti SISI, SPALLETTI 1994 e 2007; RESTUCCI 2002; ANSELMINI ZONDADARI 2006. Rita Pepparulli e Roberto Squarcia (PEPPAPRULLI, SQUARCIA 1992, p. 21), fanno risalire i lavori di Partini per il restauro del castello di Torre Alfina al 1888. In quello stesso anno fu inaugurata la statua dedicata all'anatomista cinquecentesco Girolamo Fabrizio, nella piazza comunale della vicina Acquapendente, opera dello scultore senese Tito Sarrocchi, collaboratore ed imparentato con Partini, segno evidente delle strette relazioni che legavano le committenze artistiche di quest'area dell'alto Lazio con la città di Siena; sull'argomento si vedano CHIOVELLI 1988 e CHIOVELLI, PETRUCCI 1988, oltre che CHIOVELLI 2013, pp. 395-400. Recentemente sono state rintracciate altre opere di Partini in questa zona, come nel castello di Montorio, in gran parte distrutto nel Quattrocento, in cui Partini progetta un ingresso in stile medievale molto simile a quello della rampa di Torre Alfina; si veda PREZZOLINI 2010 e 2010a. Un intero album di fotografie dei fratelli Alinari è dedicato alle opere architettoniche di Giuseppe Partini; nelle foto riguardanti il castello di Torre Alfina si vede come i lavori volgessero ormai al termine; si veda *Fratelli Alinari* 1892.



Da sinistra, in senso antiorario, figura 8. Torre Alfina, la rampa che sale al castello e, a destra, l'ala rinascimentale mai completata, nei cui ambienti si trovano ancora affreschi cinquecenteschi (foto R. Chiovelli); figura 9. L'ingresso della rampa che sale al castello in una foto d'epoca (collezione R. Pepparulli); figura 10. La rampa a tornanti progettata da Partini per accedere al castello in carrozza, in una fotografia scattata poco dopo la sua realizzazione (collezione R. Pepparulli).





Figura 11. Torre Alfina, l'ala e la torre aggiunte da Partini nel lato d'ingresso del castello in una fotografia dei fratelli Alinari scattata alla fine dei lavori (da *Fratelli Alinari* 1892).



Figura 12. Torre Alfina, il portico a sinistra dell'ingresso al castello, aggiunto da Giuseppe Partini, in una foto dei fratelli Alinari (da *Fratelli Alinari* 1892).



comprende come Partini abbia modificato ed aggiunto intere parti di fabbrica nella zona meridionale del castello, in cui dovette ricavare anche lo spazio per la nuova scalata monumentale d'accesso ai piani superiori (figg. 13 a-b); anche il cortile aveva dimensioni ridotte rispetto a quello più vasto trasformato da Partini, il quale lo portò a cinque assi di finestre rispetto ai soli tre precedenti (figg. 14-15). L'opera del Partini è dunque massiccia e trasforma completamente l'edificio secondo quanto richiede sia la committenza sia l'architettura del tempo. In casi come questo si può quindi fare riferimento all'interpretazione dello 'stile' come *genus*, ovvero come codice genetico in grado di ispirare il prodursi e il ri-prodursi dell'opera, così come si entra nel discorso sul 'falso' nell'età postunitaria e dell'istanza di 'attualizzazione' del monumento inteso come 'valore esemplare'<sup>13</sup>. Introducendo la prima monografia dedicata interamente a Partini, quando ancora gli studi non solo non avevano affatto reso giustizia alla sua figura di architetto, ma addirittura l'avevano fatto praticamente scomparire anche dal panorama storico-architettonico di quella Siena che invece lo aveva visto affermato protagonista, Franco Borsi, nel 1981, fa un allusivo paragone: «il Partini architetto sta a Siena come l'involucro di carta stampata carico di messaggi antichizzanti sta al panforte». Probabilmente, questa comparazione spiritosa e arguta, per chi conosce quanto siano importanti a tutti i livelli le tradizioni senesi, risulta essere una delle immagini che meglio potrebbero rappresentare l'opera del nostro architetto. Infatti, lungi da quelle valutazioni che nel caso dell'architettura ottocentesca finiscono per scadere quasi sempre in superficiali giudizi di valore, senza magari tentare di comprenderne aspetti ed ambiti culturali, anche per l'operato di Partini dovrebbe valere il riconoscimento, sempre riguardo al paragone di Borsi, di quell'«identità tra una realtà che ha un'endemica localizzazione storica, un'identità coltivata con amore e con rigore attraverso il tempo ... ed insieme un suo modo di accedere all'universale, di collocarsi in una sfera soprastorica in cui passato e presente non contano come realtà distinte ma come, appunto, identità processuale»<sup>14</sup>.

Siena ancora in quegli anni, persegue una tradizione locale che non è mai cessata. Basti ricordare soltanto il prospetto del palazzo vescovile, ubicato alla sinistra della cattedrale; osservando come qualsiasi dei tanti turisti in visita al duomo non si è minimamente sfiorati dal dubbio che possa appartenere all'epoca medievale e che, invece, fu costruito, secondo lo spirito di *concinnitas*<sup>15</sup>, in pieno XVII secolo, in continuità con le tipologie stilistiche medievali. Ciò vale anche per le due ali laterali al terzo piano del palazzo Pubblico in piazza del Campo, perfettamente coerenti con lo stile

13. Si veda CARBONARA 1997, pp. 64-65 e 206-207.

14. BORSI 1981, p. 9.

15. Come gli antichi definivano l'avversione riguardo la violazione delle regole della bellezza e che Leon Battista Alberti chiama "coinvenienza" o "conformità".



Figure 13 a-b. Confronto fra la pianta di Torre Alfina del catasto gregoriano e la situazione edilizia attuale, da cui emerge come Partini abbia ampliato notevolmente il fabbricato del castello sul lato d'ingresso, aggiungendovi anche una torre, ed abbia invece demolito il volume edilizio che ingombrava il cortile rinascimentale sullo stesso lato (elaborazione S. Pifferi).



Figura 14. Torre Alfina, il cortile rinascimentale del castello prima degli interventi di Partini, quando erano visibili solo tre assi di finestre (collezione R. Pepparulli).



Figura 15. Torre Alfina, il cortile rinascimentale del castello appena concluso l'intervento di demolizione del corpo di fabbrica che lo ingombrava operato da Partini, in una fotografia dei fratelli Alinari (da *Fratelli Alinari* 1892).

delle sottostanti parti originarie (1297-1342), che sono state eseguite nel 1680-81. Insomma a Siena, come del resto succedeva anche a Bologna, vi è una tradizione del Medioevo che non cessa anche nei secoli successivi. Quindi, pur operando in epoche moderne, lo si fa con un distacco dal presente che a Siena è quasi assoluto, più che in qualsiasi altra città italiana.

Va però detto che non sarebbe corretto considerare Giuseppe Partini un semplice neomedievalista. Forse si sarebbe anche offeso nel sentirselo dire, come si sarebbero offesi, anche nel campo della pittura e della scultura, gli altri artisti senesi del suo tempo; come si sarebbe offeso, per certi versi, anche John Ruskin che in Inghilterra si oppone agli architetti neo-gotici perché utilizzano questo stile per costruire gli immensi quartieri moderni della Londra vittoriana; mentre, per Ruskin, il neo-Medioevo è la sublimazione del Gotico come espressione più alta della creatività, quindi non può essere usato per fini strumentali. E ciò sia sul piano spirituale e sia in quello della pratica artigianale. Così Partini a Torre Alfina, come in altri suoi cantieri, segue i dettami puristi, operando assieme ad una folta squadra di abili artigiani, dediti alle varie arti, che può essere paragonata per certi aspetti a quella dell'*Arts and Crafts* morrisiana. Ritroviamo nel castello, con una continuità anche oltre la morte del marchese Edoardo e il passaggio della committenza al figlio Teofilo Rodolfo, una squadra di abilissimi operatori in tutti i campi dell'artigianato artistico, dal ferro battuto, alla ceramica, al vetro, alla scultura, alla pittura architettonica ed a quella di figura, come era nella tradizione dei grandi quadraturisti italiani (figg. 16-21)<sup>16</sup>.

Dicevamo come Torre Alfina sia stata definita la Pierrefonds italiana, ovvero il restauro del suo maniero viene accostato all'enorme castello che Viollet-le-Duc aveva 'restaurato' in Piccardia, per conto di Napoleone III, proprio pochi anni prima che venissero avviati i lavori di Partini a Torre Alfina<sup>17</sup>. Il parallelismo, infatti, è per molti versi evidente, nonostante le considerevoli differenze di cifre economiche che vennero investite nei due diversi casi. Anche a Pierrefonds non si cerca l'approccio filologico, né di rifare quelle forme mancanti come realmente avrebbero dovuto essere<sup>18</sup>. Il discorso è sempre

16. In particolare, le porte intarsiate del castello di Torre Alfina hanno ricevuto maggiori attenzioni da parte della critica, rispetto alle altre opere che affollavano le sale del maniero; si vedano a tale proposito, oltre a CORSINI 1915, i recenti BANDINI, GRAPPIO 2013 e 2015.

17. Si veda la nota 4. Napoleone III chiese a Viollet-le-Duc di restaurare il castello nel 1857, lavoro che si protrasse fino al 1885 ad opera di Maurice Oudou e Juste Lisch. Ma fu nel 1861 che l'imperatore decise di abbandonare l'originaria idea di lasciare gran parte del castello come rovine 'pittoresche' e di farne, invece, una maestosa residenza imperiale, ricostruendolo interamente con un costo stimato cinque milioni di franchi, di cui quattro vennero però bloccati nel 1885, quando Viollet-le-Duc era morto da sei anni, ponendo fine all'immenso cantiere.

18. Per una rapida disamina delle vicissitudini del castello di Pierrefonds e dei suoi restauri, si vedano DULAU 2009 e DALMAZ 2010.



Figure 16 a-b. Torre Alfina, opere in ferro battuto all'esterno del castello e nello scalone monumentale realizzato da Partini (foto R. Chiovelli).



Figure 17 a-b. Torre Alfina, particolari delle porte intarsiate dall'ebanista senese Tito Corsini (1867-1944), con le raffigurazioni del castello (foto R. Chiovelli).



Figure 18 a-b. Torre Alfina, particolari delle decorazioni della galleria al piano terra del castello; nei peducci in stile rinascimentale delle volte compaiono le mezzelune araldiche della famiglia senese dei Piccolomini (foto R. Chiovelli).



Figura 19. Torre Alfina, raffigurazione dell'opera di Gabriele D'Annunzio *Il sogno d'un tramonto d'autunno*, musicata da Teofilo Rodolfo Cahen (1903), dipinta nella galleria superiore del castello (foto R. Chiovelli).



Figura 20. Torre Alfina, castello, ritratti di Gabriele D'Annunzio e Teofilo Rodolfo Cahen, dipinti sopra la scena dell'opera *Il sogno d'un tramonto d'estate* (foto R. Chiovelli).





Figura 21. Siena, la facciata del Castellare Salimbeni e lo spazio urbano antistante prima degli interventi di Partini (da BUSCONI 1981).

improntato sul *genus*, cioè ritornare al principio genetico che ha portato alla creazione di quelle opere. Cioè ritornare a pensare 'geneticamente' con lo spirito in cui avrebbero ragionato, in questi casi, nel Medioevo<sup>19</sup>. A questo portano entrambi gli studi, sia nell'opera di Viollet-le-Duc, sia in quella dei puristi senesi. Rientrare in quello spirito per ricrearlo, ma non per rifarlo con le stesse forme. Il caso, anch'esso abbastanza evidente, si ripete nell'intervento di Partini a piazza Salimbeni a Siena che viene praticamente riprogettata. Nel castellare dei Salimbeni si ripete, come nel cortile di Torre Alfina, la moltiplicazione degli assi di finestre che, nel caso senese, vengono portati da due a sei, aggiungendone quattro completamente nuovi (fig. 22). Nel contiguo palazzo Spannocchi, Partini riproduce il fianco mancante, intervento che provoca le ire della rivista londinese «The Athenaeum»<sup>20</sup>, ripetendovi il prospetto della facciata che si

19. Stranamente, a differenza di molti altri lavori di Partini, ricchi di elaborati progettuali, per quanto siano stati oggetto di numerose ricerche, a tutt'oggi non sono stati ancora rinvenuti documenti, quali rilievi, relazioni o progetti, che possano permettere di ricostruire la logica progettuale che l'architetto può aver seguito nella ristrutturazione del maniero di Torre Alfina.

20. «The Athenaeum» è una rivista letteraria (1828-1921) fondata dallo scrittore, giornalista e viaggiatore inglese James Silk Buckingham al suo rientro a Londra dall'India, paese da cui era stato espulso per gli attacchi che il «Calcutta Journal», anch'esso da lui fondato e diretto, aveva sferrato contro il governo. «The Athenaeum», che nelle intenzioni del fondatore voleva essere un punto d'incontro di pensatori, poeti, oratori e scrittori vari, è stato uno dei più diffusi ed influenti settimanali di epoca vittoriana. In particolare, sotto la direzione del critico e letterato liberale Charles Wentworth Dilke,



Figura 22. Torre Alfina, veduta odierna del giardino interno agli spalti del castello (foto R. Chiovelli).



Figura 23. Torre Alfina, il giardino interno agli spalti del castello come appariva in base al progetto dei paesaggisti francesi Henri e Achille Duchêne (collezione R. Pepparulli).



Figura 24. Torre Alfina, i giardini progettati dai paesaggisti Duchêne nel parco ai piedi del castello (collezione R. Pepparulli).



Figure 25 a-b. Torre Alfina, la tomba progettata da Giuseppe Partini per il marchese Edoardo Cahen nel bosco del Sasseto (foto R. Chiovelli).

trova sulla via di Banchi di Sopra. Anche il monumento al centro della piazza, dedicato a Sallustio Baldini, è un'opera nuova di Tito Sarrocchi, con il basamento progettato da Partini.

Infine, vale la pena ricordare che se molte furono le attenzioni mostrate dai Cahen riguardo alla costruzione e all'arredo del castello di Torre Alfina, non si può certo dire che fu trascurata l'ambientazione del maestoso maniero e delle sue pertinenze. Infatti, tutti i giardini esterni, sia del castello e sia della villa 'La Selva', furono progettati da due dei più grandi paesaggisti del tempo: Henri e Achille Duchêne (figg. 22-24). I due maestri francesi del paesaggio, padre e figlio, si erano creati una clientela prestigiosissima presso l'alta società riportando in auge, nel corso dell'Ottocento, la tradizione del giardino alla francese del XVII secolo. Tra le loro innumerevoli opere, realizzate individualmente o in coppia, si possono citare gli allestimenti del parigino Champ-de-Mars per l'Esposizione universale del 1889, il parco di cinquantadue ettari del Castello de La Jumellière per il conte di Maillé (Maine-et-Loire), quello di dieci ettari del Castello d'Anjou, la supervisione del giardino d'acqua di Blenheim Palace per il duca di Marlborough, i parterres del Castello di Voisins a Saint-Hilarion (Yvelines) per il conte Edmond de Fels, considerato il capolavoro di Henri, e verso la fine del XIX secolo anche i giardini del Castello di Champs-sur-Marne, per il conte Louis Cahen d'Anvers, fratello di Edoardo<sup>21</sup>.

Il marchese Edoardo Cahen morì a Roma il 3 maggio 1894 e le sue spoglie furono tumulate, ai piedi del castello di Torre Alfina, nel bosco del Sasseto, sistemato come un ampio parco naturalistico, in un mausoleo neogotico da attribuire anch'esso all'architetto Partini (figg. 25 a-b), vista la forte somiglianza con quanto aveva già realizzato in entrambi i portici d'ingresso delle cappelle Pieri Nerli a Quinciano, presso Siena, (1861) e Canevaro nel cimitero di Zoagli (1886-90).

Renzo Chiovelli

dal 1830 al 1846, riscosse molto successo, aumentando molto la sua tiratura ed avendo forte influenza nei settori della critica letteraria, artistica, musicale, teatrale e scientifica. Con i direttori successivi la rivista, divenuta ostile al movimento dei preraffaelliti, attraversò un periodo di declino da cui si risollevò dopo l'assunzione della direzione da parte di Norman MacColl nel 1871, che accolse con favore i contributi di personaggi vicini al movimento, quali, ad esempio, il poeta e critico letterario William Michael Rossetti, fratello di Dante Gabriel, che scrisse sulle pagine di «The Athenaeum» dal 1878 al 1895. Si vedano DRABBLE, STRINGER 1998, p. 33 e MARCHAND 1941.

21. L'opera paesaggistica dei Duchêne è raccolta in FRANGE 1998 e BARIDON 2000, mentre riguardo al giardino dei Cahen a villa 'La Selva', che ospitava la ricca collezione di botanica e che era collegato al castello da una strada con un ponte in ferro che scalcava il fiume Paglia, si veda MAOVAZ 2002.

## Bibliografia

ANSELMI ZONDADARI - M. ANSELMI ZONDADARI (a cura di), *Architettura e disegno urbano a Siena nell'Ottocento. Tra passato e modernità*, U. Allemandi, Torino 2006.

*Catalogo della collezione d'arte 1969 - Catalogo della collezione d'arte*, vendita all'asta nel salone dell'Albergo Cavalieri Hilton, Roma 27 febbraio - 10 marzo 1969, s.e., Roma s.d [1969].

BANDINI, GRAPPIO 2013 - M. BANDINI, R. GRAPPIO, *Il castello di Torre Alfina. Le porte ornate a tarsia dall'ebanista intagliatore Tito Corsini di Siena*, in «Lettera Orvietana. Quadrimestrale d'informazione culturale dell'Istituto Storico Artistico Orvietano», XIV (2013), 35-36, p. 10.

BANDINI, GRAPPIO 2015 - M. BANDINI, R. GRAPPIO, *Tito Corsini ebanista intagliatore nel Castello di Torre Alfina*, s.l., s.d. [2015].

BARIDON *et al.* 2000 - M. BARIDON *et al.*, *Les jardins des Duchène en Europe*, Éditions Spiralinthe - Fonds Henri et Achille Duchène, s.l. 2000.

BATAZZI, MARZIALI, SENSINI 1988 - M. BATAZZI, G. MARZIALI, L. SENSINI (a cura di), *Siena tra purismo e liberty*, Arnoldo Mondadori-De Luca, Milano-Roma 1988.

BUSCIONI 1981 - M.C. BUSCIONI (a cura di), *Giuseppe Partini (1842-1895), architetto del Purismo senese*, Electa, Firenze 1981.

BUSCIONI 1981a - M.C. BUSCIONI, *Accademia purista e arti applicate nei restauri di Giuseppe Partini*, in BUSCIONI 1981, pp. 41-57.

BORSI 1981 - F. BORSI, *Giuseppe Partini: La verità del falso*, in BUSCIONI 1981, pp. 9-12.

CARBONARA 1997 - G. CARBONARA, *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Liguori, Napoli 1997.

CHIOVELLI 1988 - R. CHIOVELLI (a cura di), *Girolamo Fabrizio. Il monumento di Tito Sarrocchi ad Acquapendente*, Comune di Acquapendente - Comitato celebrazioni centenario del monumento a G. Fabrizio, Acquapendente 1988.

CHIOVELLI, PETRUCCI 1988 - R. CHIOVELLI, E. PETRUCCI, *Il plagio apparente*, in CHIOVELLI 1988, pp. 57-77.

CHIOVELLI 2003 - R. CHIOVELLI, *Dalle rovine della Guerra di Castro alla rinascita ottocentesca*, in R. CHIOVELLI, M.A.L. MENGALI, *Guglielmo Meluzzi architetto di Acquapendente postunitaria*, Comune di Acquapendente - Archivio Storico, Acquapendente 2003, pp. 9-120.

CHIOVELLI 2013 - R. CHIOVELLI, *Un simbolo cittadino dalle origini agli anni di rinnovamento del pensiero sul restauro. Storia e restauri della Torre dell'Orologio detta del Barbarossa in Acquapendente*, in A. SATOLLI (a cura di), *Scritti in ricordo di Francesco Satolli*, Orvieto 2013, pp. 375-430.

CLEGG, TUCKER 1993 - J.F. CLEGG, P.S. TUCKER (a cura di), *Ruskin and Tuscany*, Catalogo della mostra, London, Accademia Italiana, 8 January - 7 February 1993; Sheffield, Ruskin Craft Gallery, 20 February - 10 April 1993; Lucca, Fondazione Ragghianti, 1 May - 12 June 1993; Ruskin Gallery, Sheffield 1993; ed. ital. *Ruskin e la Toscana*, Fondazione Ragghianti, Lucca 1993.

CORSINI 1915 - T. CORSINI, *Castello di Torre Alfina. Alcune porte ornate a tarsia*, Siena 1915.

DALMAZ 2010 - G. DALMAZ, *Le château de Pierrefonds*, Éditions du patrimoine, Paris 2010.

DRABBLE, STRINGER 1998 - M. DRABBLE, J. STRINGER, *Dizionario Oxford della letteratura inglese*, Gremese, Roma 1998.

DULAU 2009 - R. DULAU, *Le château de Pierrefonds*, Éditions du patrimoine, Paris 2009<sup>4</sup>.

FABIETTI 1933 - E. FABIETTI, *Il castello di Torre Alfina*, in «La lettura», XXXIII (1933), 12, s.p.

FARGNOLI 1988 - N. FARGNOLI, *La decorazione a Siena fra Ottocento e Novecento*, in BATAZZI, MARZIALI, SENSINI 1988, pp. 175-185.

FRANGE 1998 - C. FRANGE, *Le style Duchène: Henri e Achille Duchène, architectes paysagistes, 1841-1947*, Éditions du labyrinthe, Neuilly 1998.

- Fratelli Alinari 1892 - *Fratelli Alinari, Collezione dei principali lavori eseguiti dall'architetto Giuseppe Partini di Siena*, Firenze s.d. [1892].
- LISE 1971 - G. LISE, *Acquapendente, storia, arte, figure, tradizioni*, La Commerciale, Acquapendente 1971.
- MANCINI 2011 - A. MANCINI, *I Cahen. Storia di una famiglia*, Intermedia, Orvieto 2011.
- MAOVAZ, ROMANO 2002 - M. MAOVAZ, B. ROMANO, *Indagine sul giardino storico di villa Cahen*, s.e. s.l. 2002.
- MARAMAI 1981 - G. MARAMAI (a cura di), *Architetti e ingegneri: appunti biografici*, in BATAZZI, MARZIALI, SENSINI 1988, pp. 287-289.
- MARAMAI, MARINI 1981 - G. MARAMAI, M. MARINI, *Opere*, in BUSCIONI 1981, pp. 141-192.
- MARCHAND 1941 - L.A. MARCHAND, *The Athenaeum: A Mirror of Victorian Culture*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1941.
- MARINI 1988 - M. MARINI, *Trasformazioni urbane ed architetture a Siena nella seconda metà del XIX secolo*, in BATAZZI, MARZIALI, SENSINI 1988, pp. 266-286.
- MONALDESCHI DELLA CERVERA 1984 - M. MONALDESCHI DELLA CERVERA, *Comentari storici della città d'Orvieto*, appresso Francesco Ziletti, in Venetia 1584; rist. anast. A. Forni, Sala Bolognese 1984.
- MONTALTO 2000 - M. MONTALTO, *Vicende storiche di Torre Alfina (dalle origini al XIX secolo)*, s.e., Torre Alfina 2000.
- MOROLLI 1981 - G. MOROLLI, *Il purismo architettonico di Giuseppe Partini*, in BUSCIONI 1981, pp. 13-40.
- PEPPARULLI, SQUARCIA 1992 - R. PEPPARULLI, R. SQUARCIA, *Torre Alfina, storia e documenti della sua vita*, Biblioteca Comunale, Acquapendente 1992.
- PREZZOLINI 2010 - C. PREZZOLINI, *Due opere "inedite" di Giuseppe Partini. La chiesa della Natività di Maria e la porta del castello di Montorio in Val di Paglia*, in «Bulettno Senese di Storia Patria», 2010, 117, pp. 369-384.
- PREZZOLINI 2010a - C. PREZZOLINI, *Parte II*, in A. BIONDI (a cura di), *Montorio. Dalla contea degli Ottieri alla rinascita di Carlo Goria*, Laurum, Pitigliano 2010, pp. 145-171.
- QUATTRANNI 1999 - A. QUATTRANNI, *Archeologia e storia patria nell'alto Lazio fra '800 e '900. La Società storica volsiniese*, Consorzio per la gestione delle biblioteche Comunale degli Ardentì e Provinciale "A. Anselmi", Viterbo 1999.
- RESTUCCI 2002 - A. RESTUCCI (a cura di), *L'architettura civile in Toscana. Dall'illuminismo al Novecento*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2002.
- RUSKIN 1985 - J. RUSKIN, *Viaggi in Italia 1840-1845*, a cura di Attilio Brilli, Passigli, Firenze 1985.
- RUSKIN 1992 - J. RUSKIN, *Diario italiano (1840-1841)*, Ugo Mursia, Milano 1992.
- SISI, SPALLETTI 1994 - C. SISI, E. SPALLETTI (a cura di), *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 1994.
- SISI, SPALLETTI 2007 - C. SISI, E. SPALLETTI (a cura di), *Nel segno di Ingres. Luigi Mussini e l'Accademia in Europa nell'Ottocento*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2007.
- ZUCCONI 1997 - G. ZUCCONI, *L'invenzione del passato. Camillo Boito e l'architettura neomedievale 1855-1890*, Marsilio, Venezia 1997.

ArcHistoR EXTRA 1 (2017)

ISSN 2384-8898

ISBN 978-88-85479-00-5

[www.archistor.unirc.it](http://www.archistor.unirc.it)





ArchistoR EXTRA 1 (2017)  
ISSN 2384-8898  
ISBN 978-88-85479-00-5  
[www.archistox.unirc.it](http://www.archistox.unirc.it)