

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

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 1836¹, sintetizza il significato di una esperienza di viaggio² 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 Italia³, 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-Arts⁴.

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*⁵, 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 moglie⁶, 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»⁷.

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).

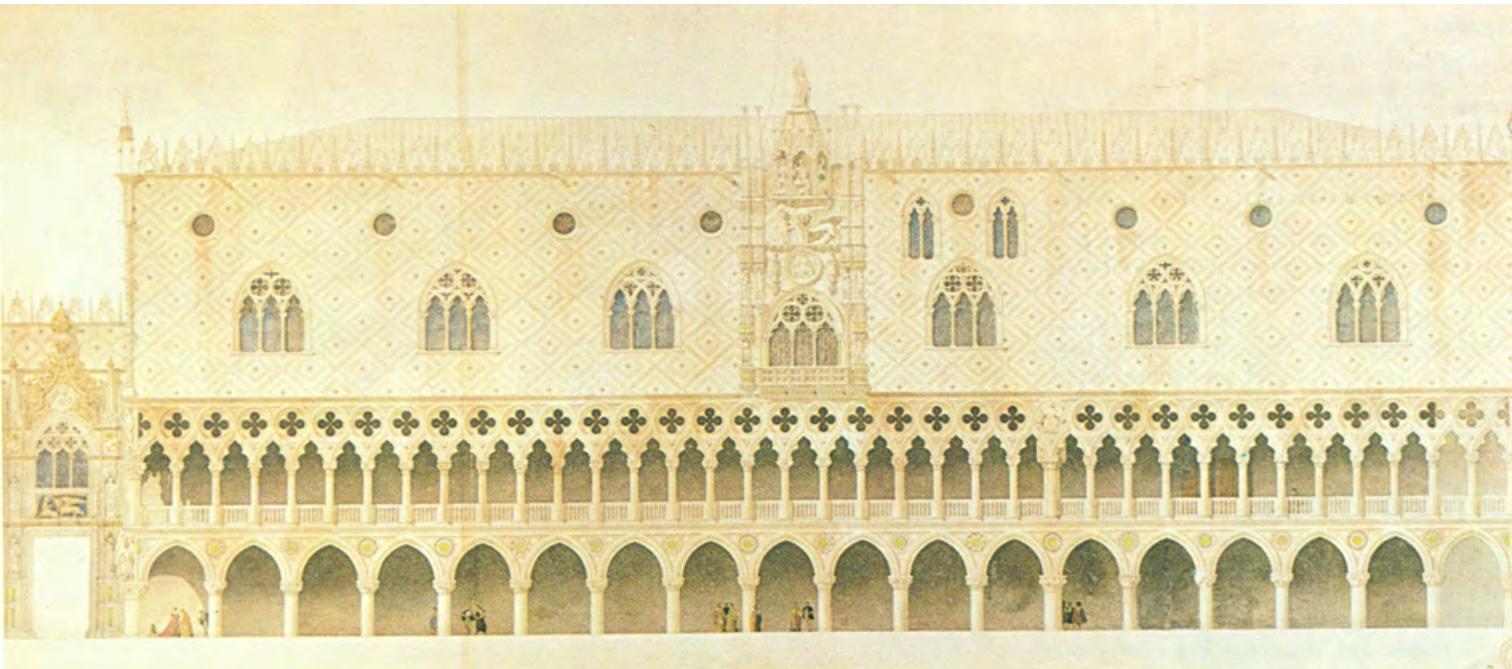


Figura 2. Venezia, Palazzo Ducale (da *Le voyage d'Italie* 1980, p. 231).

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»⁸ (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»⁹.

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?»¹⁰.

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»¹¹.

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»¹².

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»¹³.

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»¹⁴.

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»¹⁵.

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»¹⁶ (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»¹⁷.

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»¹⁸.

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»¹⁹.

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»²⁰ (figg. 10-11).

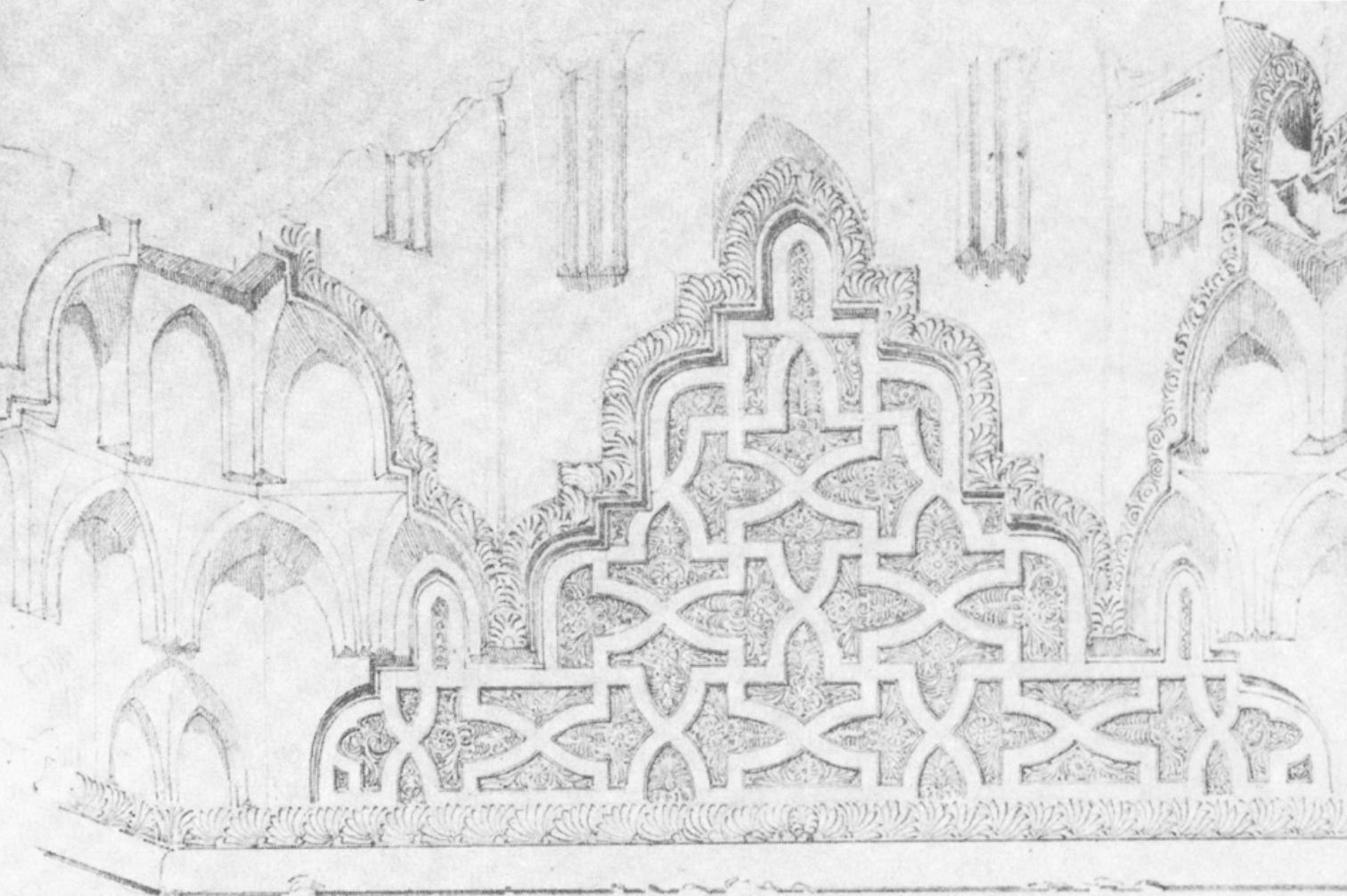
16. *Ibidem*.

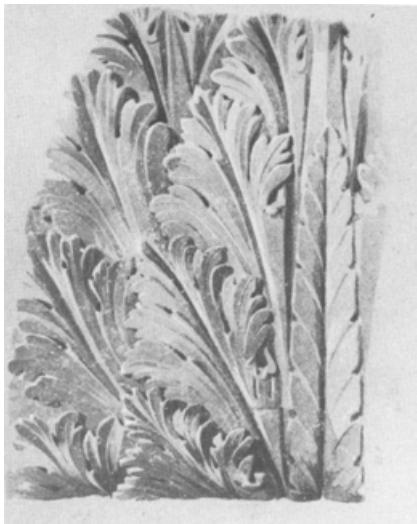
17. Lettera al padre da Firenze, 3 ottobre 1836, *ivi*, p. 159.

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

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

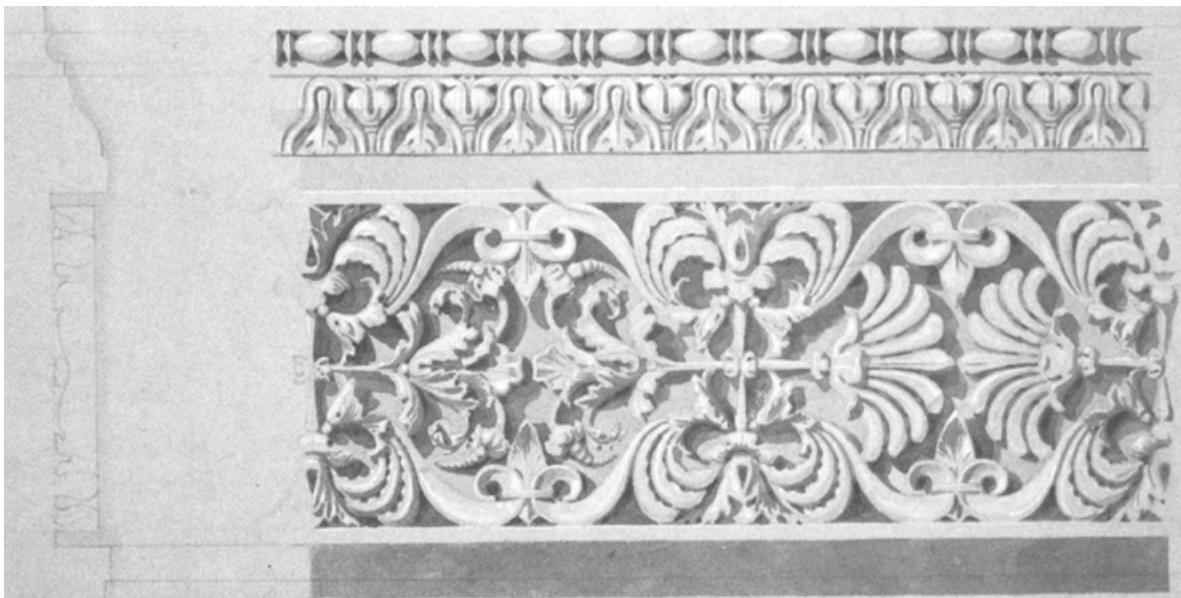
20. Lettera al padre da Roma, 13 gennaio 1837, *ivi*, p. 233.





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!»²¹.

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 rivoluzionario²².

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)²³, 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 francese²⁴; 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.

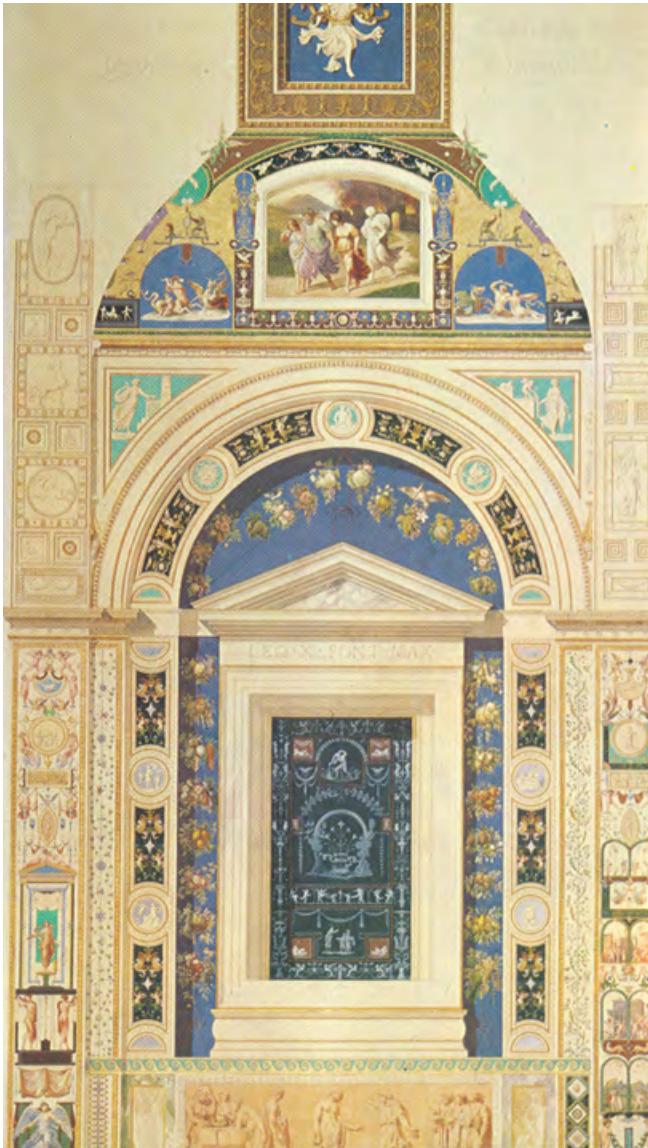
22. RÈAU 1959.

23. Viollet-le Duc, alla voce *Réstauration* del suo *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI^e au XVI^e 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»²⁵. 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»²⁶.

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-Duc²⁷. 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^e 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?»²⁸.

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»²⁹.

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*³⁰ 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»³¹.

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 scuola³².

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 reali³³. 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»³⁴.

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»³⁵, 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»³⁶; 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»³⁷.

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»³⁸.

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?»³⁹.

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»⁴⁰.

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*.

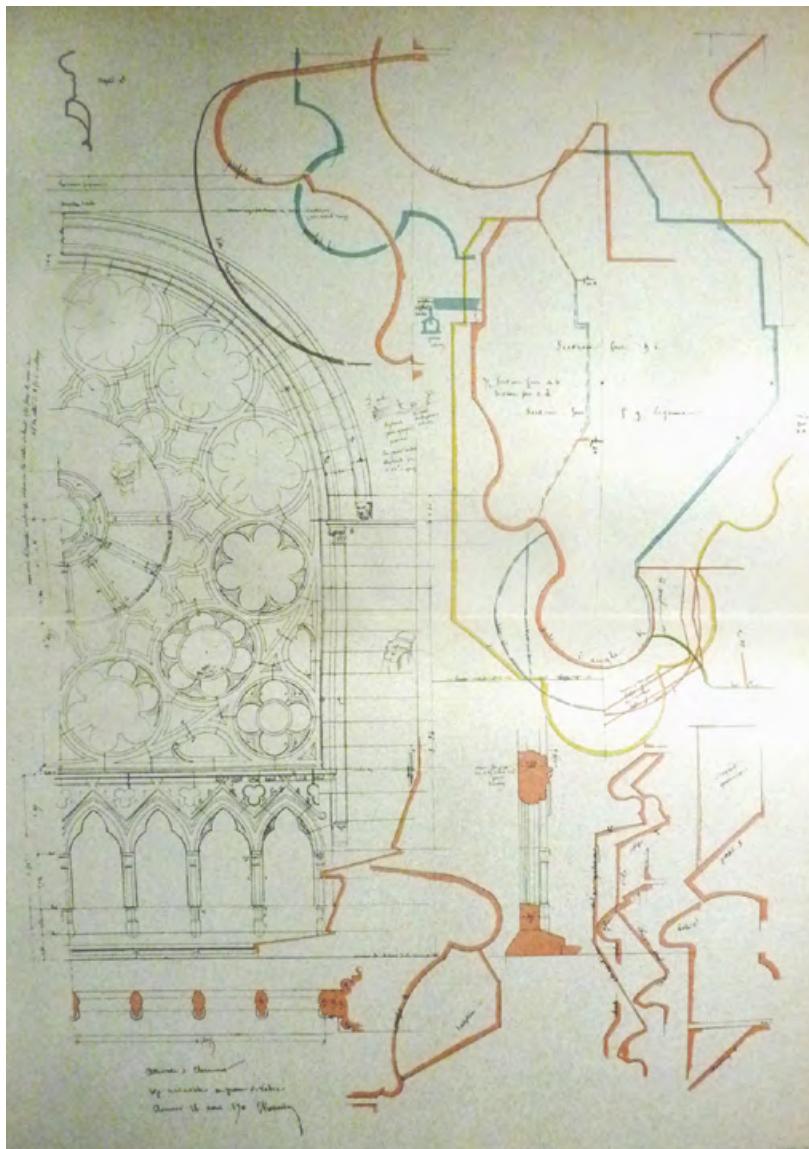


Figura 12. E.E. Viollet-le-Duc, Clermont-Ferrand, disegno del rosone occidentale della Cattedrale e profili di modanature (da *Compositions et dessins de Viollet-le-Duc* 1884).

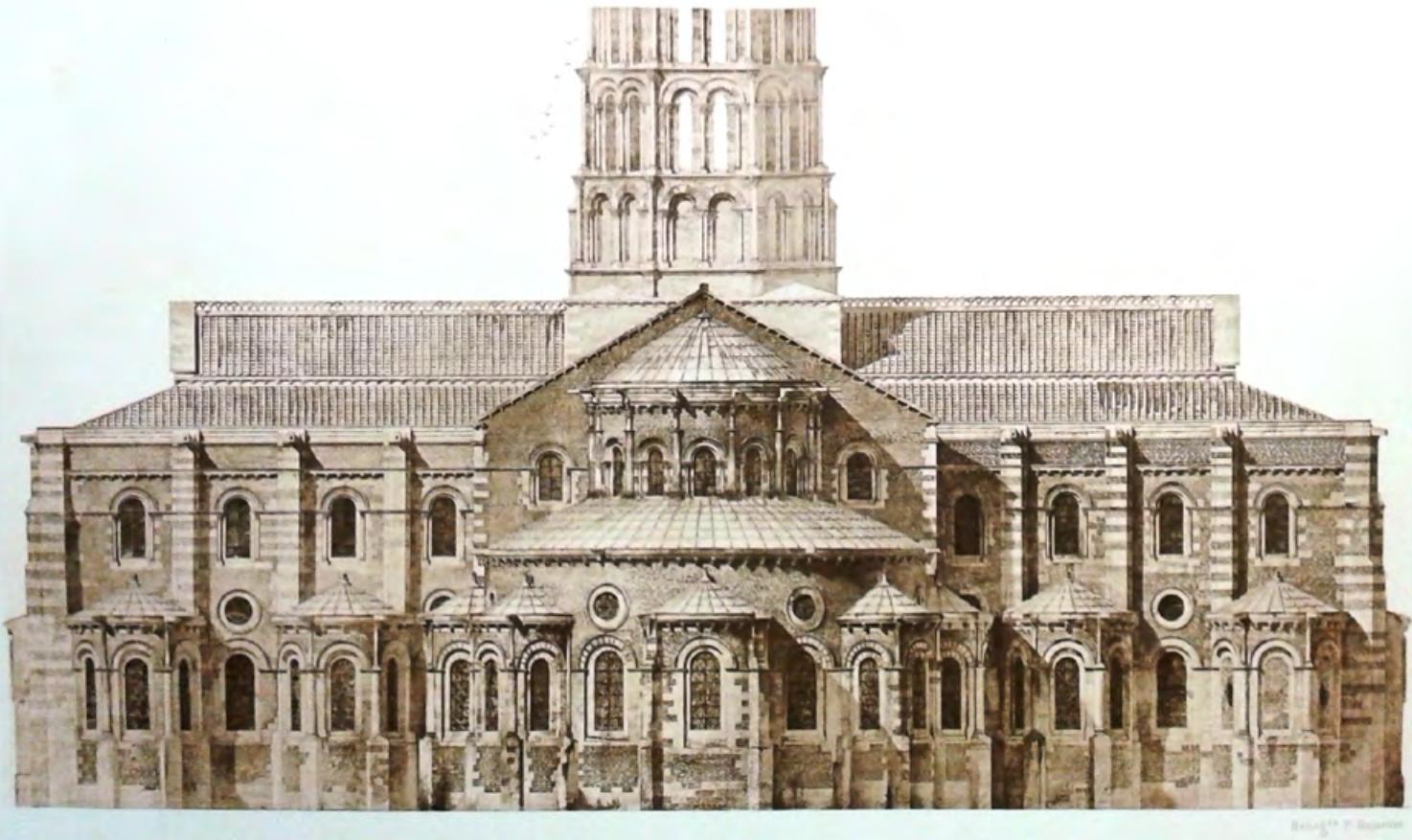


Figura 13. E.E. Viollet-le-Duc, Tolosa, zona absidale della Cattedrale (da *Compositions et dessins de Viollet-le-Duc* 1884).

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 storici⁴¹, 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 torri⁴².

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 imperiale⁴³.

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.

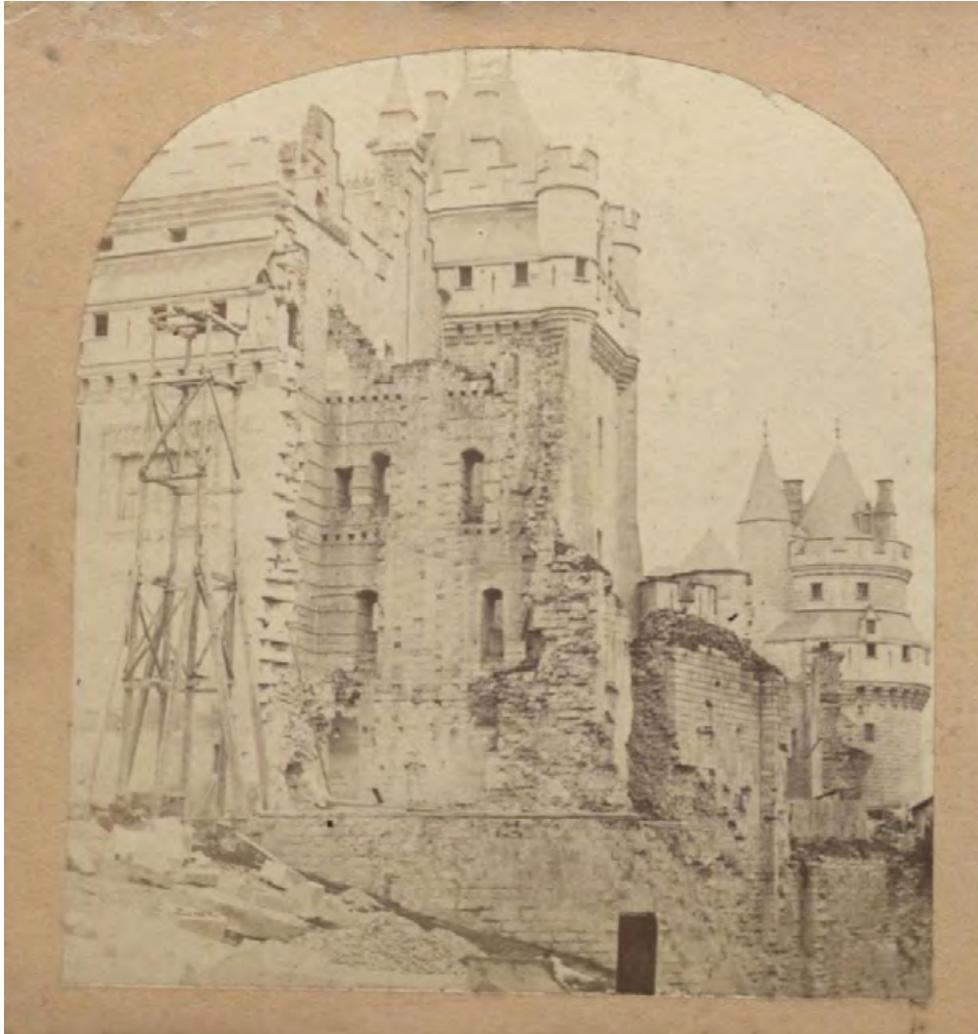


Figura 14. Pierrefonds, il castello durante i lavori di restauro in una foto del 1860 (Collezione E. Bentivoglio).



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^e au XVI^e siècle*, 10 vv., Bance-Morel & C^{ie} 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^e, 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.