

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^e au XVI^e 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

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*¹ 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 antichi².

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 coro³. 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*⁴, 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 antiche⁵. 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"⁶

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'Auxerrois⁷.

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 Chapelle⁸ 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 cattedrale⁹ 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 (VIOUET-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 radiali¹⁰ che si affacciano sul deambulatorio dell'abside della cattedrale sono le sole che mantengono le pitture¹¹ *in situ* mentre, per le altre, il Service des Monuments Historiques ha autorizzato senza clamore che fossero rimosse, forse per accogliere le Mays¹², 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.

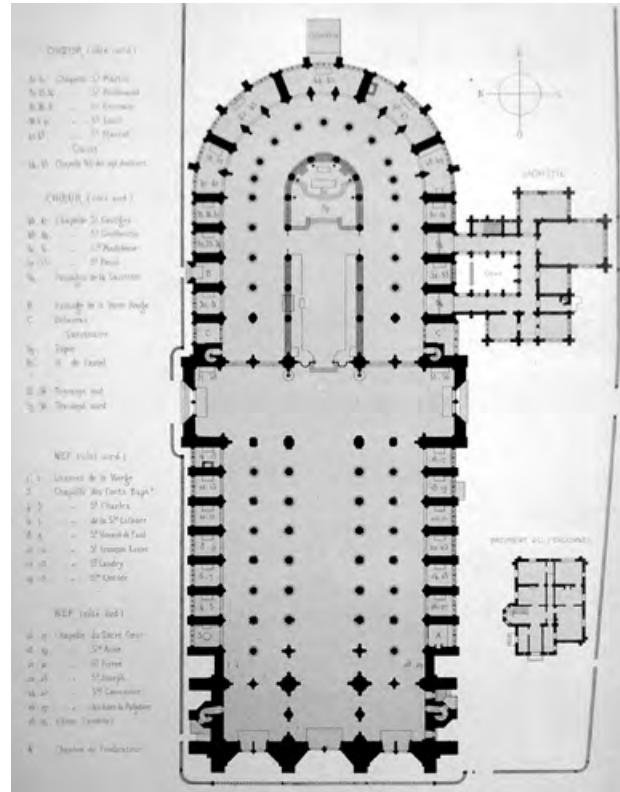
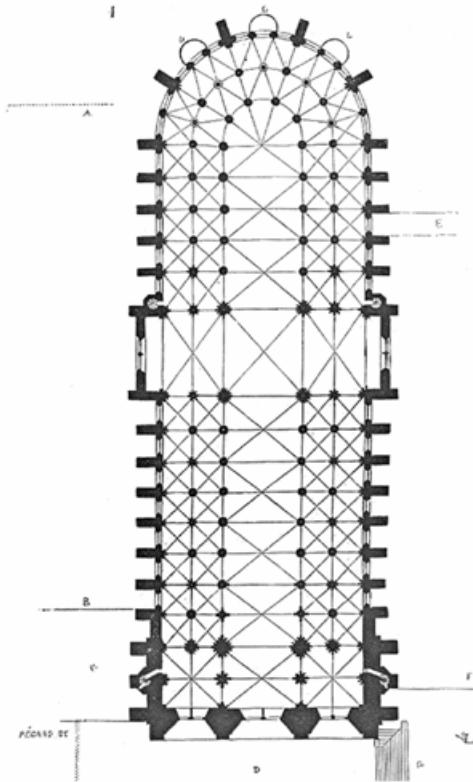


Figura 1. Parigi, cattedrale di Notre-Dame, *Plan de Notre-Dame de Paris, 1230* (da DE GUILHERMY, VIOLLET-LE-DUC 1856, s.p.);
 figura 2. Parigi, cattedrale di Notre-Dame, *Plan A* (da VIOLLET LE DUC 1870, s.p.).



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 fotografie¹³ 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 pietra¹⁴, 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»¹⁵ 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'interno¹⁶, era costituita dalla composizione figurativa che ornava la sommità della tomba del vescovo benefattore Simon Matifas de Bucy¹⁷ 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 restaurata¹⁸ 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 navata¹⁹. 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 progetto²⁰. 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 commessure 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*²¹.

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*²². Le prime sperimentazioni, pubblicate nel 1755, ebbero origine dalla ricerca, da parte del Conte di Caylus²³, 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 Taubenheim²⁴

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, MAJALUT 1755.

24. FRATEL 1770.

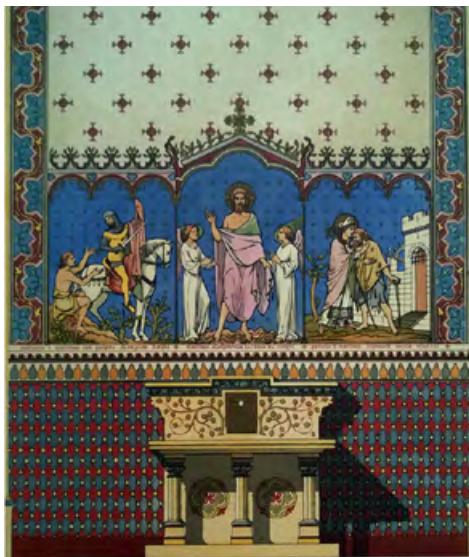


Figure 4 a-b-c. Parigi, cattedrale di Notre-Dame, lato nord della navata, Chapelle Saint Martin (da VIOLLET-LE-DUC 1870, tavv. XXX, XXXI, XLII).



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 cantiere²⁵, 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-Dame²⁶. Le tavole dell'opera, stampate da Adolphe Lévié²⁷, sono tratte dai disegni di rilievo eseguiti dall'Ispettore ai Monumenti storici preposto ai lavori di restauro della cattedrale Maurice Ouradou²⁸, attenendosi scrupolosamente ai cartoni delle pitture originali²⁹ 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.

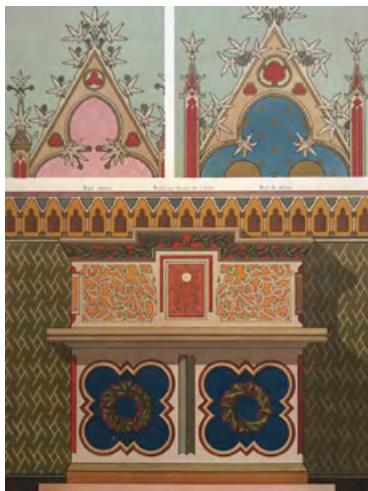
28. Per l'architetto Maurice Augustin Gabriel Ouradou vedi le note biografiche in *Répertoire des architectes diocésains du XIX^e siècle* in <http://elec.enc.sorbonne.fr/architectes/393> (ultimo accesso 19 luglio 2016).

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).



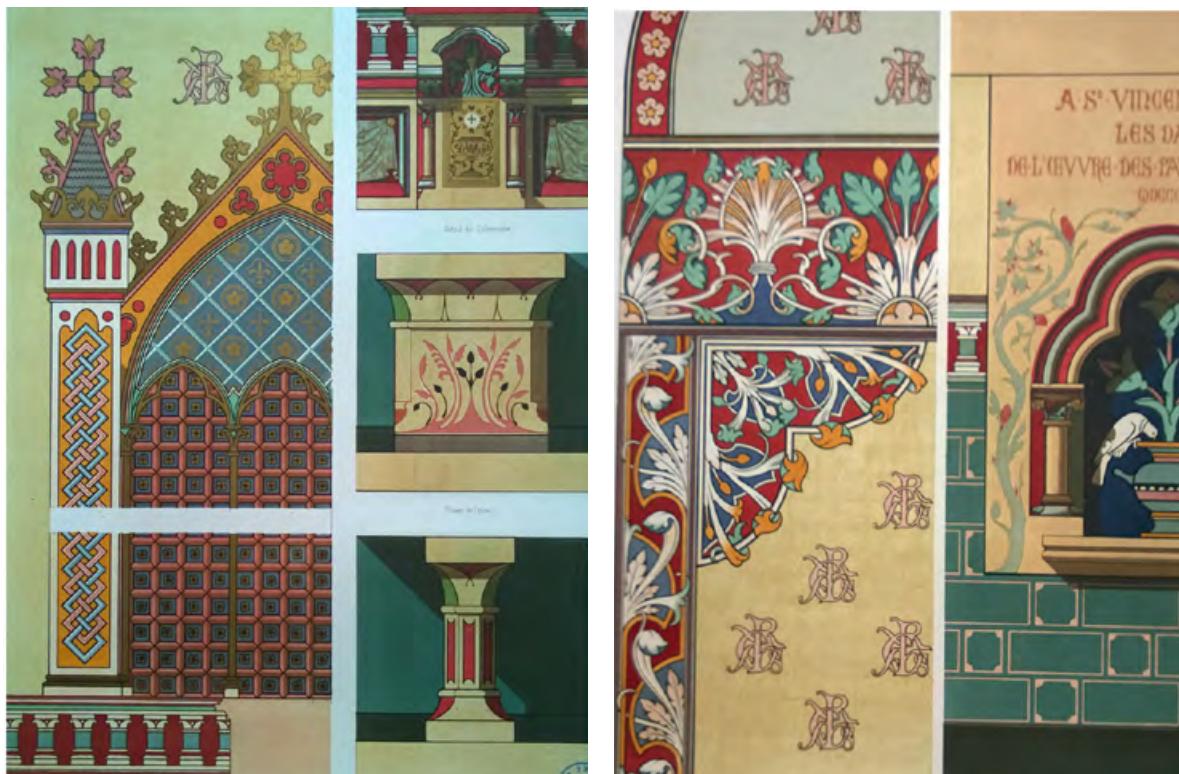


Figure 6 a-b. Parigi, cattedrale di Notre-Dame, lato nord della navata, Chapelle Saint Vincent de Paul (da VIOLLET-LE-DUC 1870, tavv. VIII, IX).

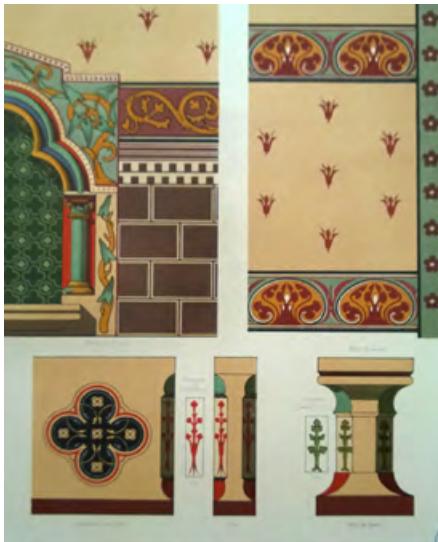


Figure 7 a-b. Parigi, cattedrale di Notre-Dame, lato sud della navata, Chapelle Sainte Anne (da VIOUET-LE-DUC 1870, tavv. XVIII, XIX).



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.

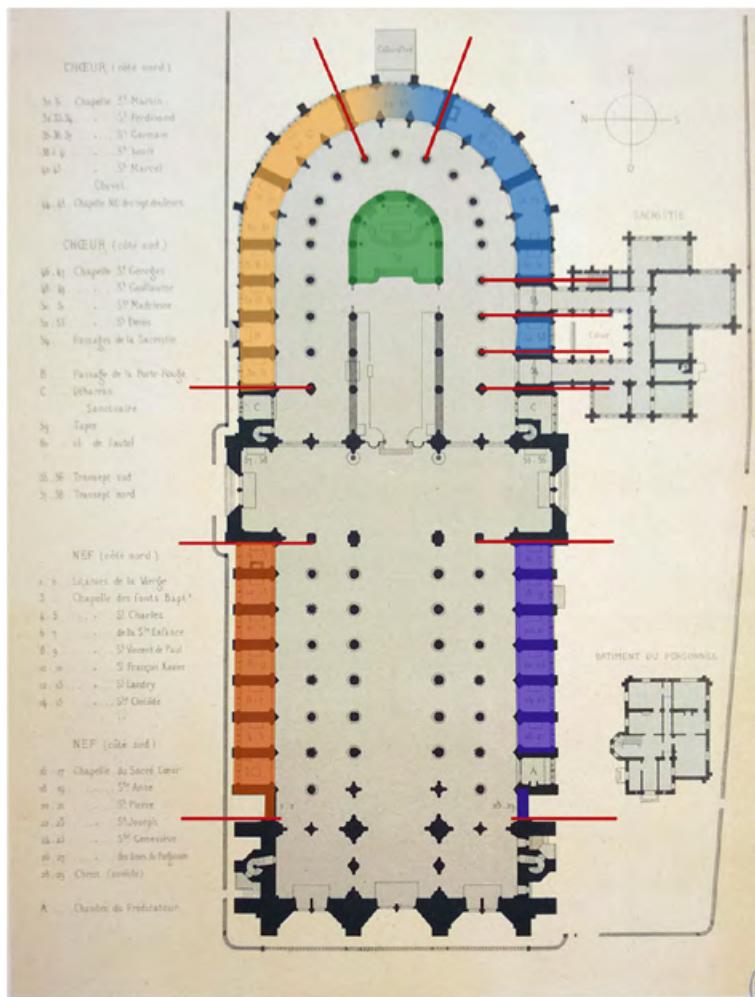


Figura 9. Parigi, cattedrale di Notre-Dame, *Plan A* rielaborata dall'autrice per evidenziare l'andamento della variazione dei toni cromatici adoperati in rapporto all'orientamento della fabbrica e alla differenza di esposizione alla luce naturale dei versanti delle navate (da VIOLLET-LE-DUC 1870, s.p., 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»³⁰. 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.

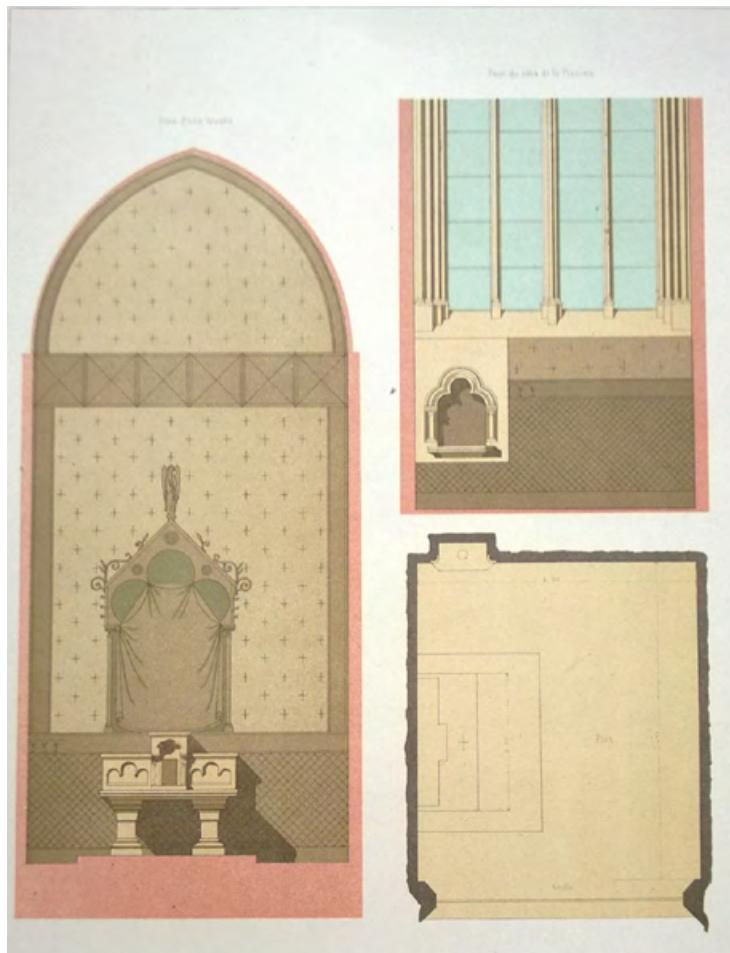


Figura 10. Parigi, cattedrale di Notre-Dame, *Détail d'une chapelle de la nef, Plan B* (da VIOLLET-LE-DUC 1870, s.p.).

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»³¹.

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 decomporsi. 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 Chevreul³² 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 Gobelins³³, aveva pubblicato *De la loi du contraste simultané des couleurs*³⁴, dando luogo nel 1855 alla realizzazione dei dieci *Cercles chromatiques*³⁵ 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*³⁶ [toni di un colore], *nuances d'une couleur*³⁷ [sfumature di un colore], *gamme* [gamma]³⁸ e *gamme rabattue*³⁹ [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 colori⁴⁰ 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 Newton⁴¹ così come dai presupposti formulati da Johann Wolfgang von Goethe⁴².

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^e au XIV^e 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 des 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 Vitrarum 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 Mètièrs 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^{ère} année de 2^{ème} 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^e au XVI^e 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.