

PARTE I
VIOLLET-LE-DUC. RICERCA E PROGETTO



PART I
VIOLLET-LE-DUC. RESEARCH AND DESIGN





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

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).

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

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).

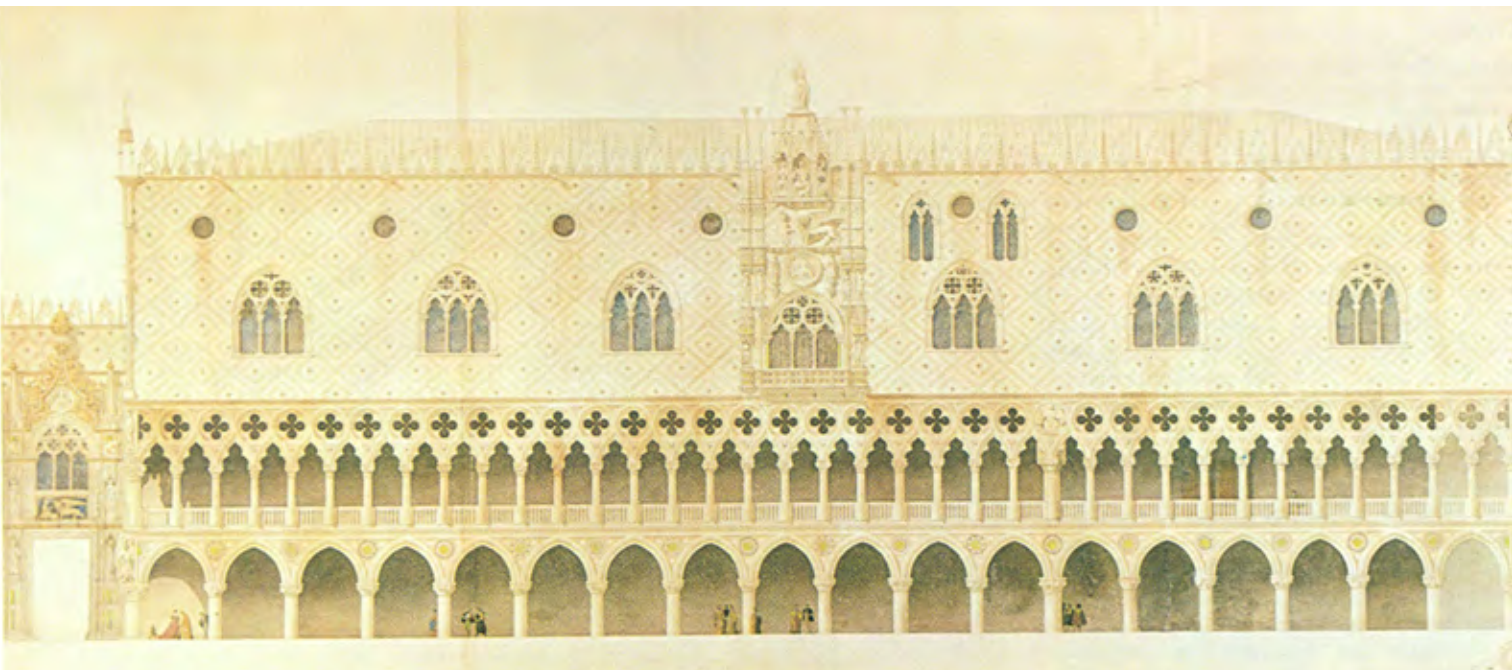


Figura 2. Venezia, Palazzo Ducale (da *Le voyage d'Italie* 1980, p. 231).

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).

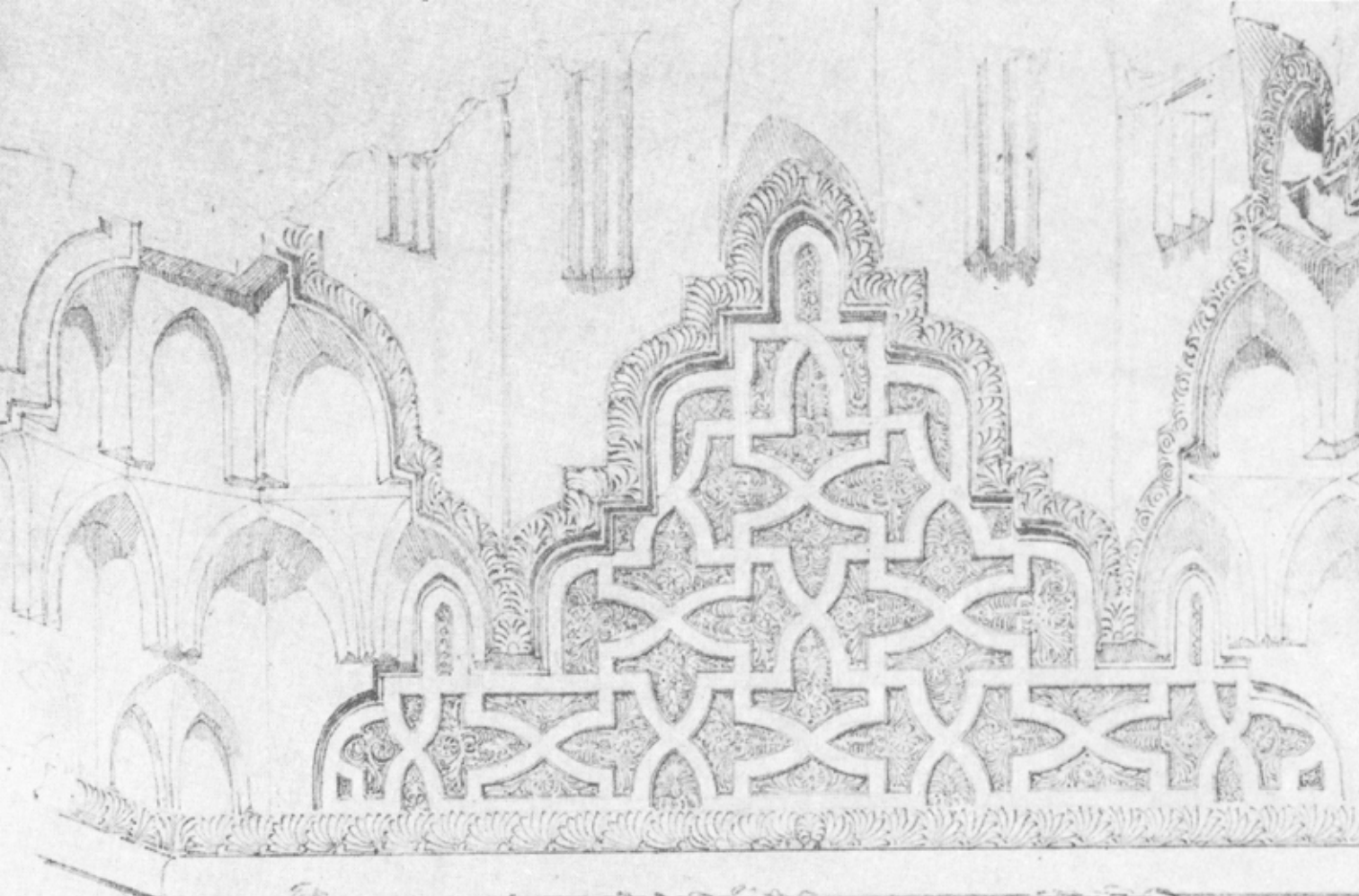
16. *Ibidem*.

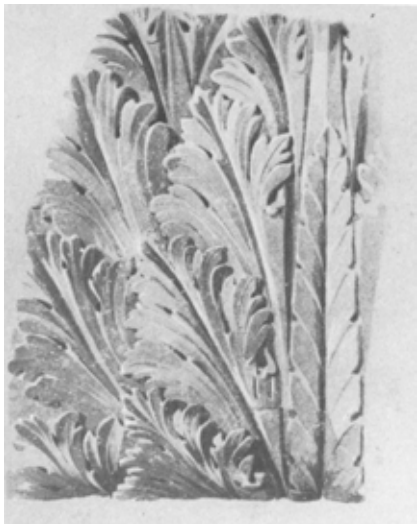
17. Lettera al padre da Firenze, 3 ottobre 1836, *ivi*, p. 159.

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

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

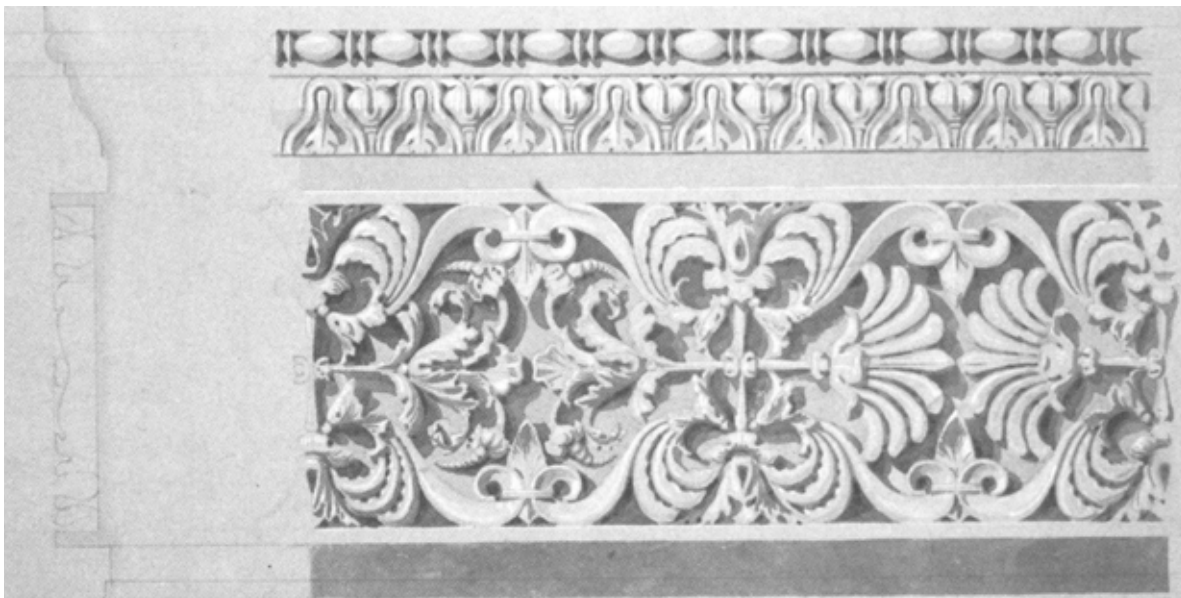
20. Lettera al padre da Roma, 13 gennaio 1837, *ivi*, p. 233.





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).

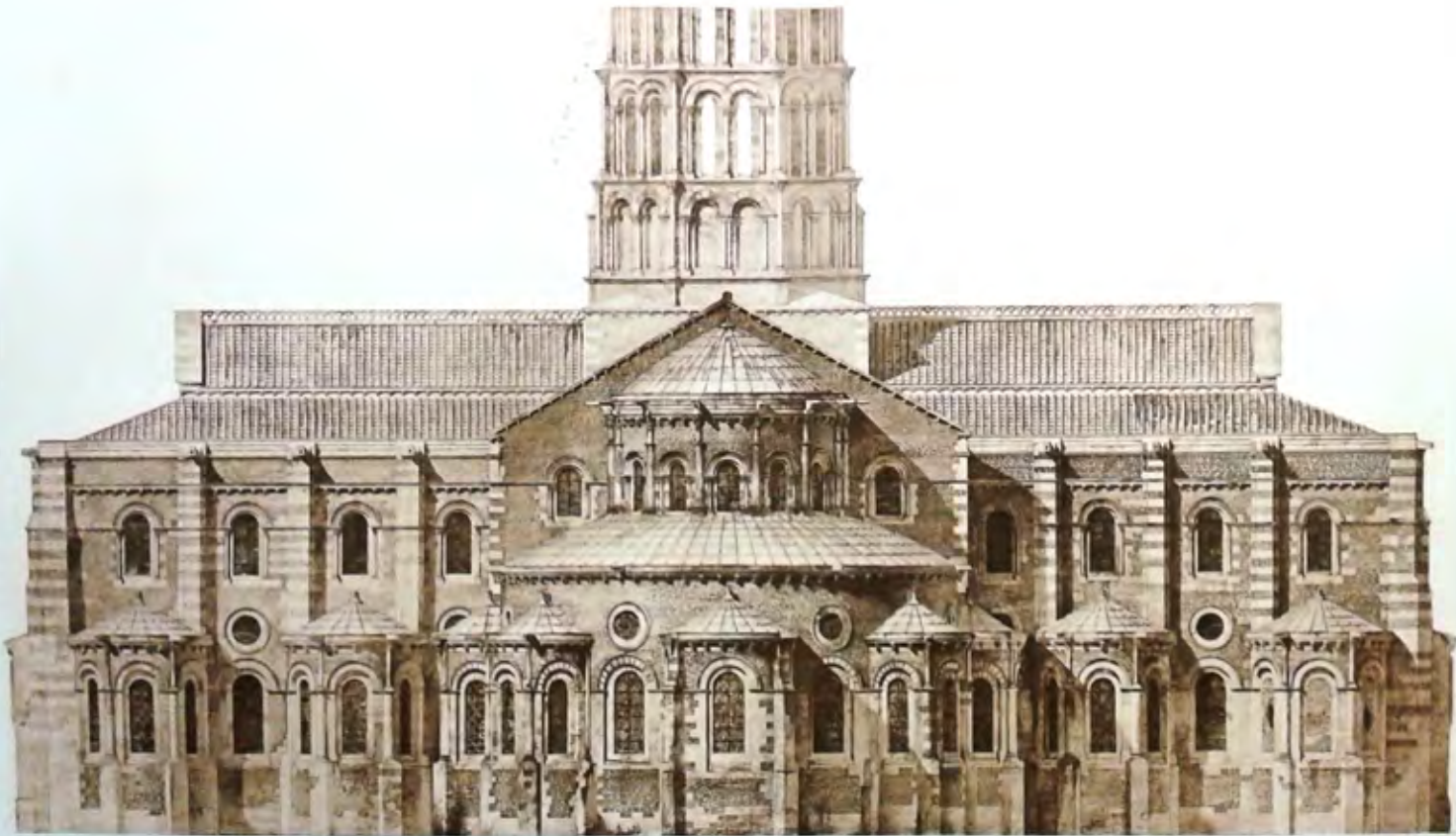


Figura 13. E.E. Viollet-le-Duc, Tolosa, zona absidale della Cattedrale (da *Compositions et dessins de Viollet-le-Duc* 1884).

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.

VIOLLET-LE-DUC E L'OTTOCENTO

Contributi a margine di una celebrazione (1814-2014)



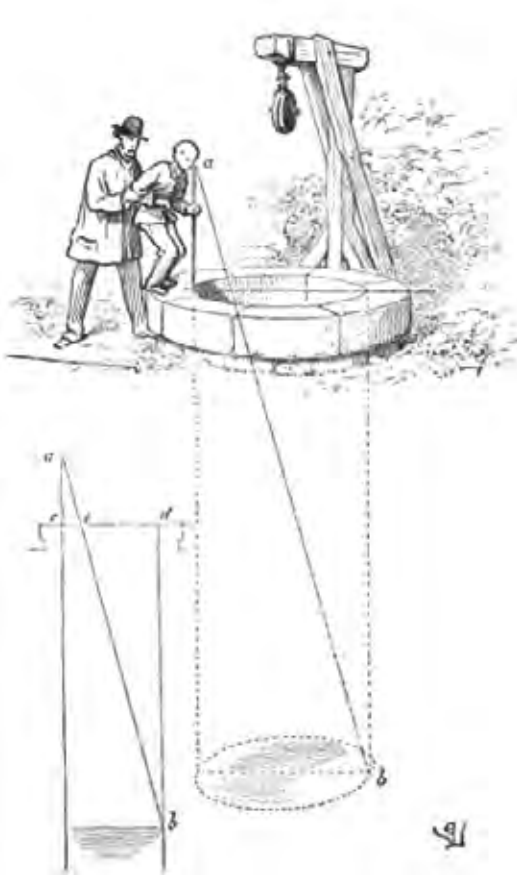
a cura di Annunziata Maria Oteri

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

ArcHistoR EXTRA 1 (2017)

ISSN 2384-8898

DOI: 10.14633/AHR042

ISSN 978-88-85479-0-5



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*¹ 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»²).

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»³, 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»⁴. 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.

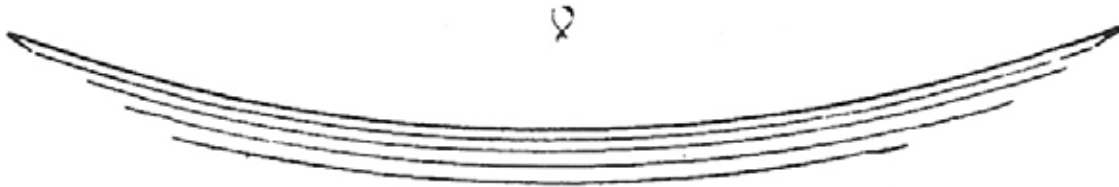


Figura 1. E.E. Viollet-le-Duc, *L'illusione ottica dello spettatore in mongolfiera*, 1879 (da VIOLLET-LE-DUC 1879, p. 51).

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»⁵, vale a dire un'idea così tanto «recente e labile che non aveva ancora potuto fissarsi in una parola»⁶.

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»⁷. 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»⁸.

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.

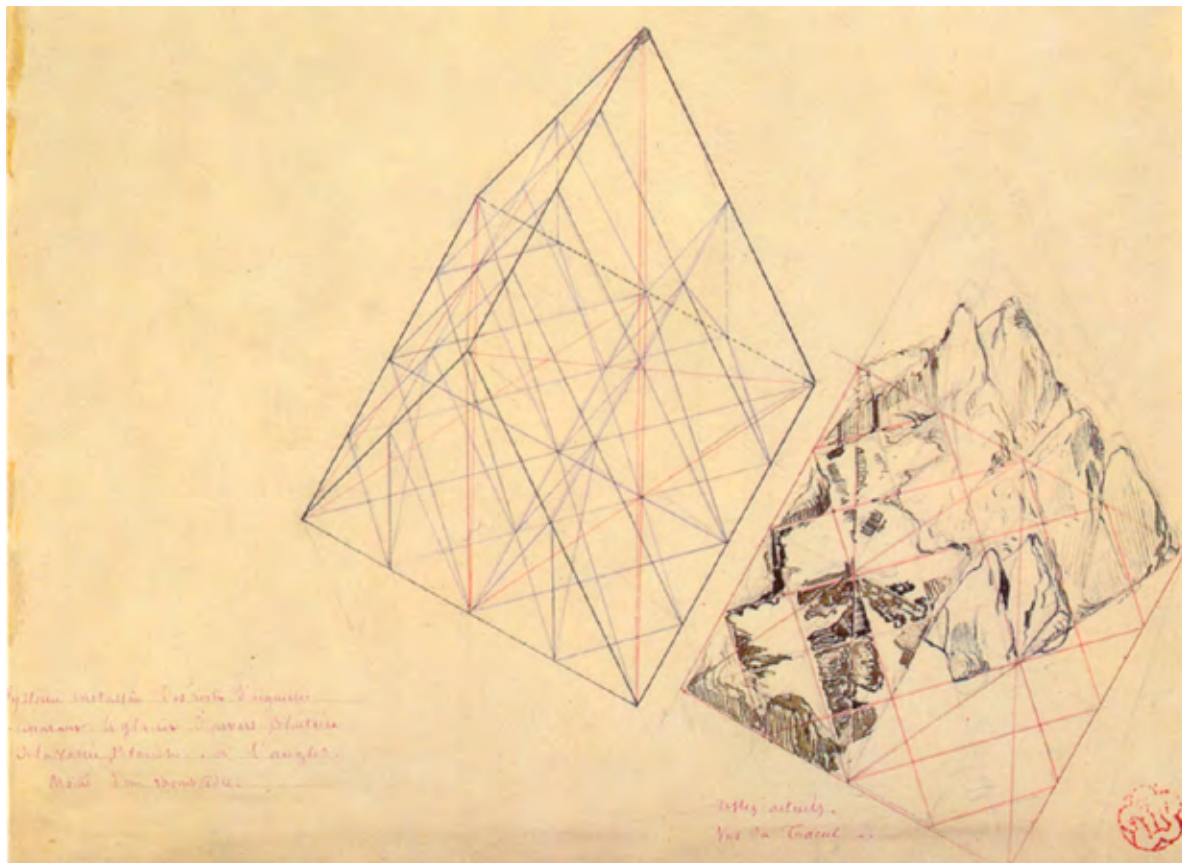


Figura 2. E.E. Viollet-le-Duc, *metà di un romboedro* (da DE FINANCE, LENIAUD 2014, p. 102).

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»⁹.

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 prospettico¹⁰ (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^a 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 precostituita 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)

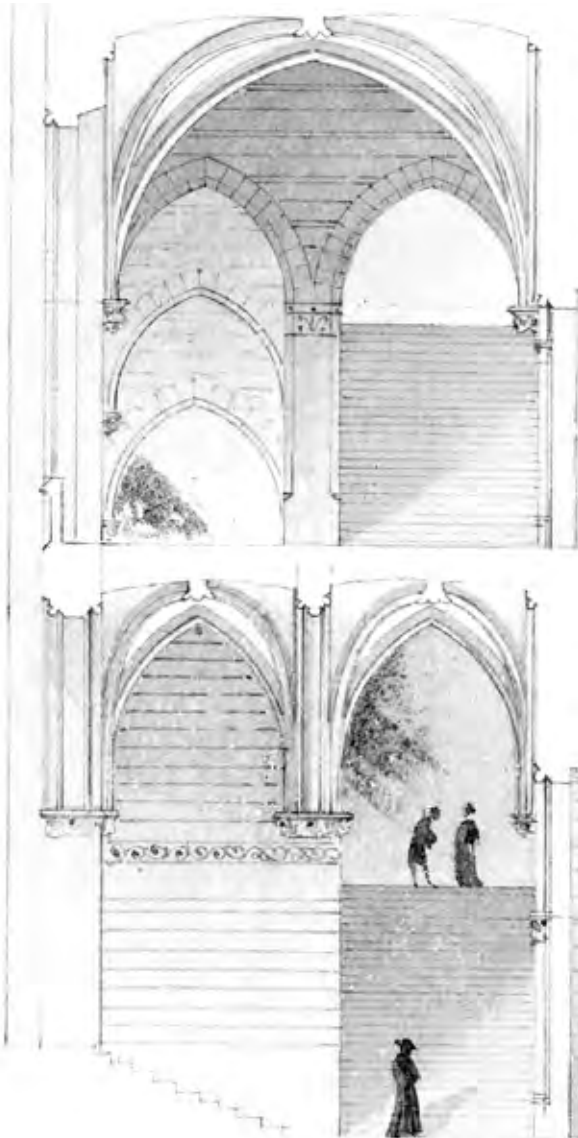
www.archistor.unirc.it

ArchistoR EXTRA 1 (2017)

ISSN 2384-8898

DOI: 10.14633/AHR043

ISSN 978-88-85479-00-5



Le «Moyen Âge retrouvé»¹ 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^e au XVI^e siècle*². 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^e 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^e 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 consacrer³. 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 1842⁴. 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 Reynaud⁵ et Léon Vaudoyer⁶. 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 restauration⁷. 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^e 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^e au XVI^e siècle*⁸ 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*⁹ en huit volumes jusqu'en 1875. Son œuvre de théoricien visait à broser 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^e au XVI^e 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'Avignon¹⁰. Il consacra néanmoins plusieurs rubriques de son *Dictionnaire raisonné de l'architecture* au Palais des Papes. «Ce quasi-silence d'un écrivain si proluxe»¹¹ 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»¹².

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 Narbonne¹³ 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^e 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»¹⁴.

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 Kerscher (KERSCHER 2000).

14. Cette citation sont extraites de l'article *Palais* du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e 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»¹⁵.

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-France¹⁶. 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»¹⁷.

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»¹⁸. 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»¹⁹. 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»²⁰. 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^e 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»²¹. 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 torture²². En 1863, il donne l'exemple du palais pour ce qui est des mâchicoulis²³. 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 palais²⁴. 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^e 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 1860²⁵. 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»²⁶.

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 historiques²⁷.

26. Avignon, Archives départementales de Vaucluse (AdV), 4 T 23, lettre du maire au Préfet, 1^{er} 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 soi²⁸, 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»²⁹. 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 lavis³⁰. 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»³¹. 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»³².

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^e siècle en France³³. 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»³⁴. 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 orientaux³⁵ (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^e 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»³⁶ (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.

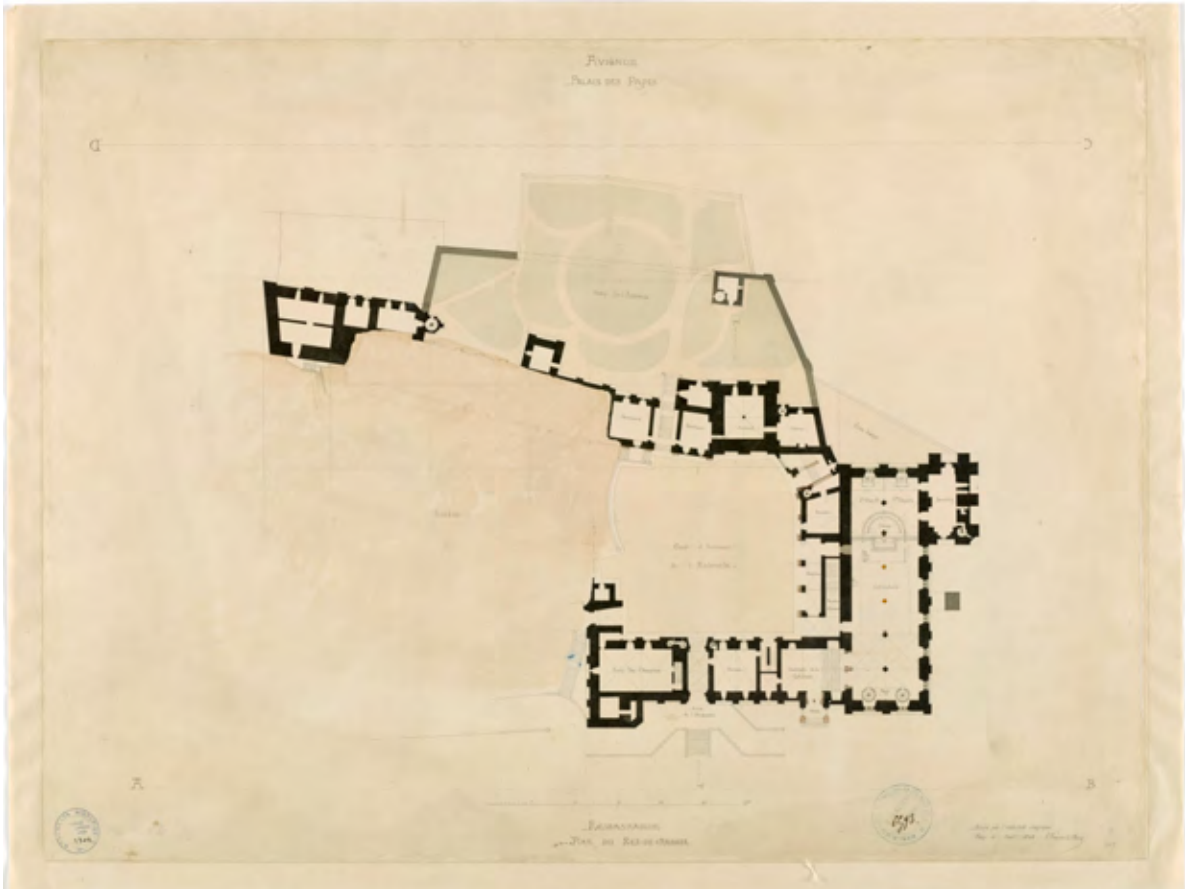


Figure 4. E.E. Viollet-le-Duc, *Appropriation à l'archevêché et à la cathédrale*, Août 1860, (Paris, MAP, inv. 1304).

Le plan du premier étage détaille lui-aussi le projet d' «appropriation des anciens locaux du palais»³⁷ (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 étage³⁸ (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^e 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.

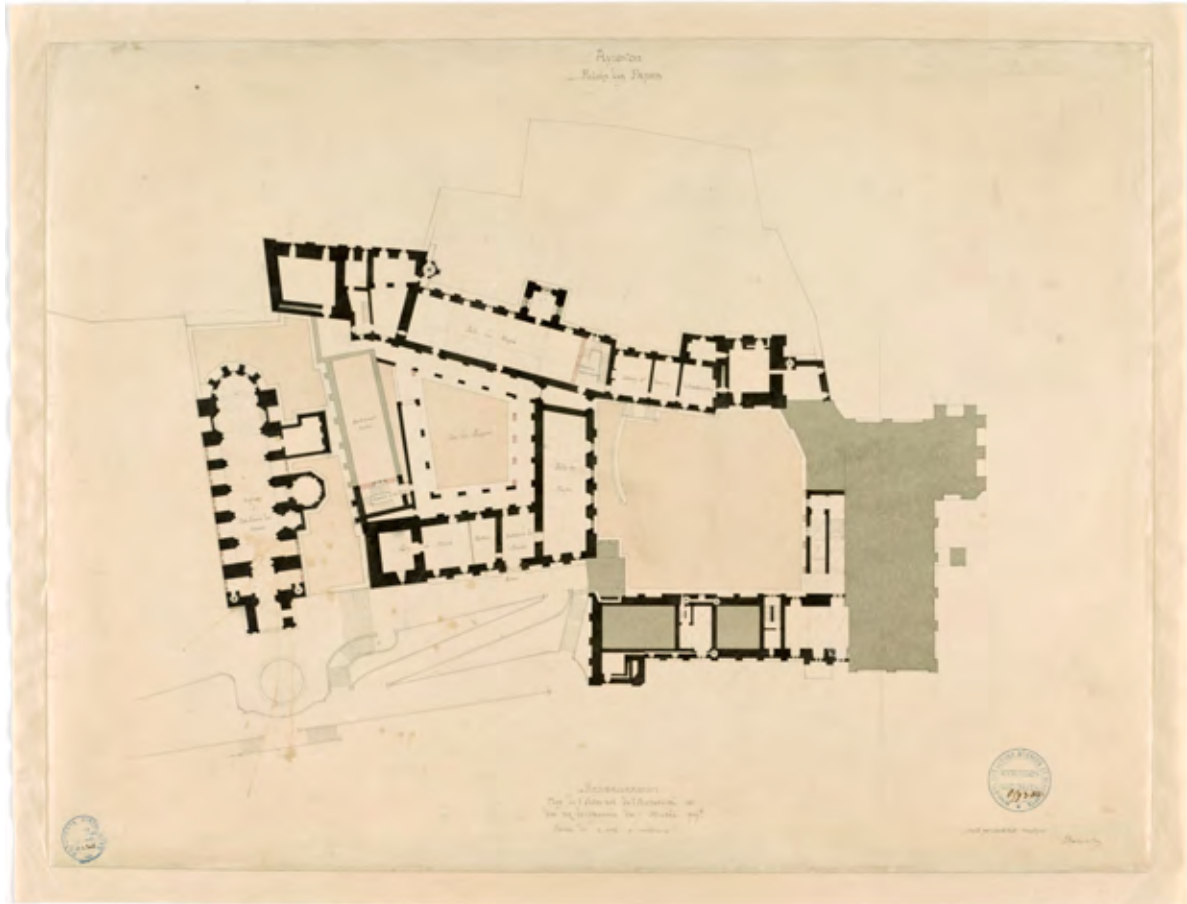


Figure 5. E.E. Viollet-le-Duc, *Restauration, plan de l'entresol de l'archevêché et du rez-de-chaussée du musée projeté*, Août 1860 (Paris, MAP, inv. 1305, en *Monument 2002*, p. 272, notice n. 164).

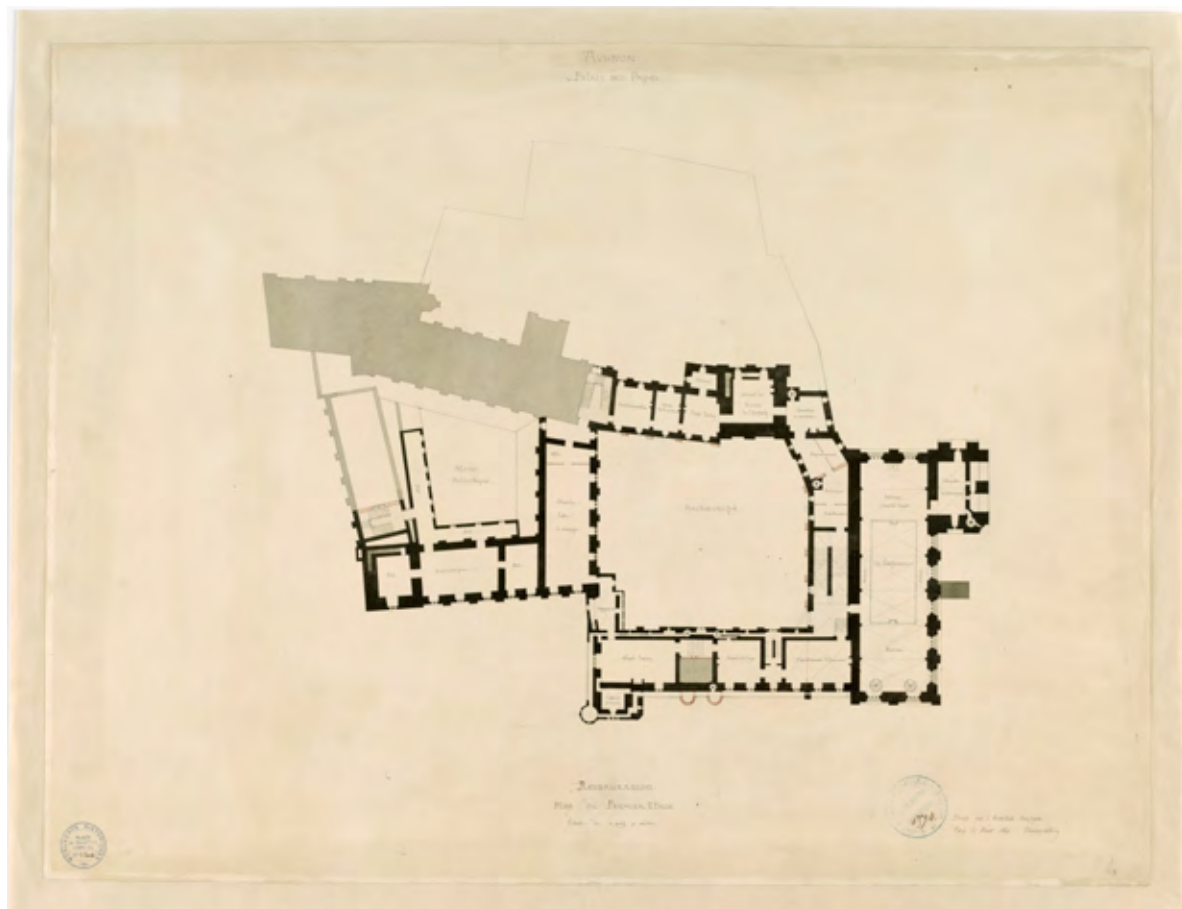


Figure 6. E.E. Viollet-le-Duc, *Appropriation des anciens locaux du palais*, Août 1860 (Paris, MAP, inv. 1306).

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»³⁹ (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).

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»⁴⁰ (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^e 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»⁴¹ (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).

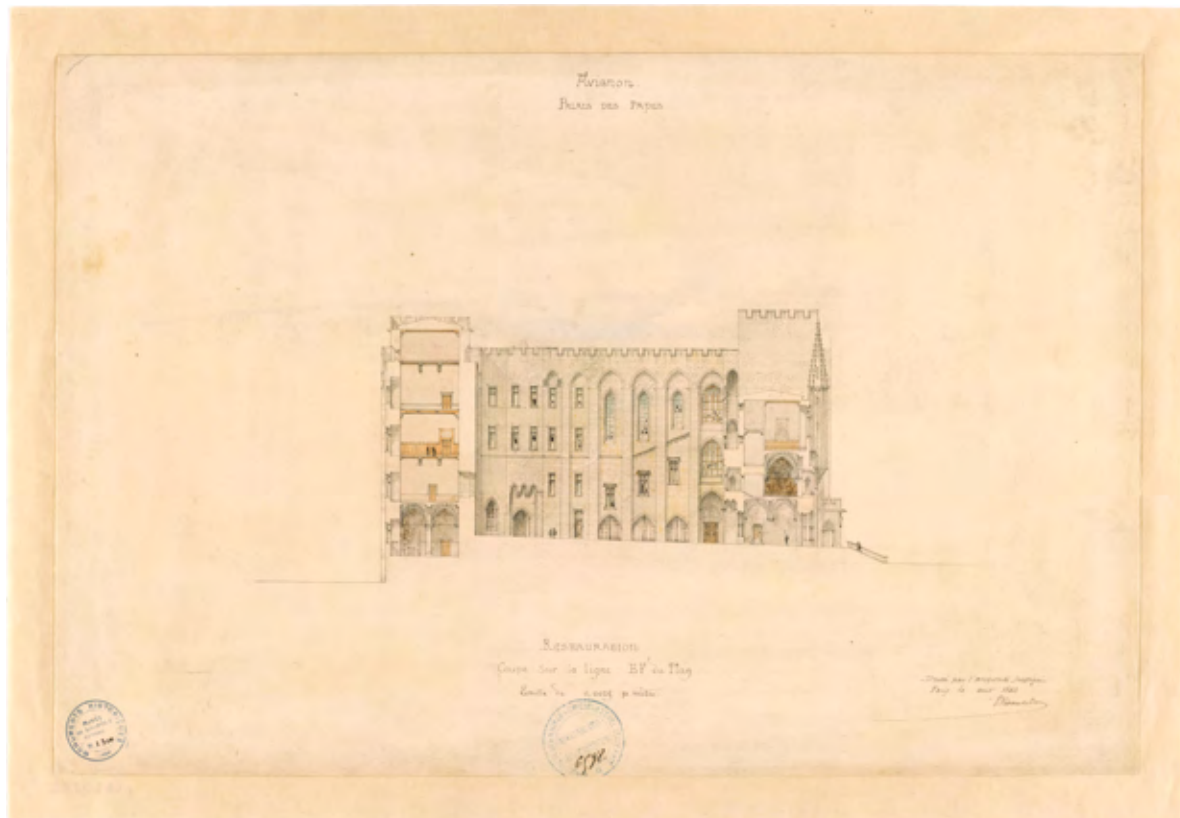


Figure 10. E.E. Viollet-le-Duc, *Restauration. Coupe sur la ligne E.F. du plan*, Août 1860 (Paris, MAP, inv. 1310; en *Monument* 2002, p. 273, notice n. 167).

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^e 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^e 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»⁴², «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 gothique⁴³. 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 Lameire⁴⁴.

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.

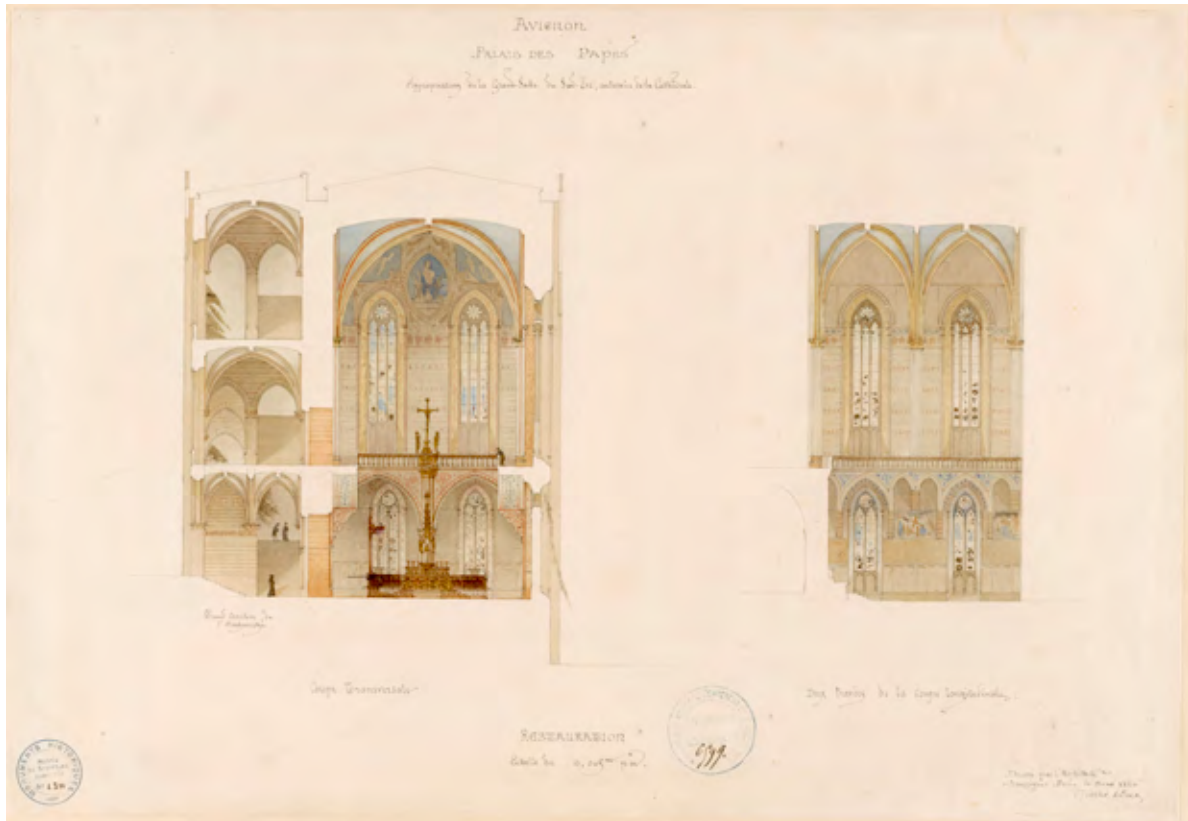


Figure 11. E.E. Viollet-le-Duc, *Avignon. Palais des Papes. Appropriation de la grande salle du sud-est au service de la cathédrale*, Août 1860 (Paris, MAP, inv. 1311; en *Monument* 2002, p. 273, notice n° 168).

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 auparavant⁴⁵.

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 1879⁴⁶. 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^e 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. FOU CART 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^e 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^e 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^e - XX^e 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^e au XVI^e 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

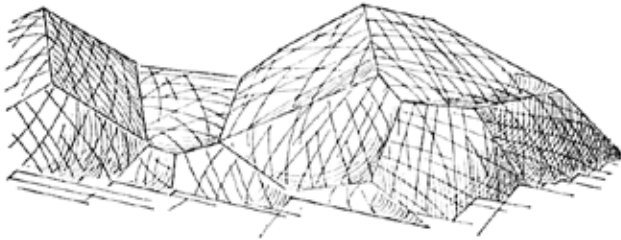
ArchistoR EXTRA

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

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»¹.

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”². 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 moderna³ 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’Alvernia⁴, visitati per la prima volta nel 1831, alle prime escursioni sui Pirenei⁵, dalla scalata al monte Etna⁶ del 1836, fino alla grande impresa del “rilievo” del Monte Bianco compiuta tra il 1868 e il 1879⁷, 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 disegni⁸.

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*⁹,

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»¹⁰. 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*¹¹, 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»¹².

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. 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. 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»¹³. 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»¹⁴.

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 mostra¹⁵ – 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”¹⁶ sulle Alpi a seguito di noti accadimenti personali di carattere politico-sociale¹⁷. 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»¹⁸.

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.

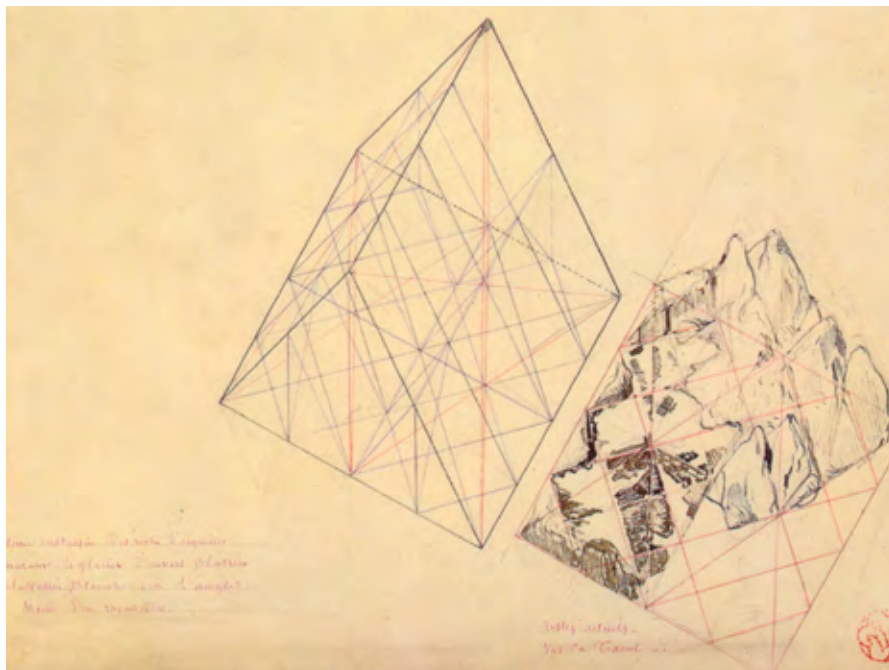


Figura 2. E.E. Viollet-le-Duc, Carta del Massiccio del Monte Bianco in scala 1:40.000, 1876 (da FREY 1988).

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. Frey¹⁹ 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 pubblicazioni²⁰. 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»²¹.

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*²² 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»²³.

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-Duc²⁴.

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 biblioteca²⁵ 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*²⁶.

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.

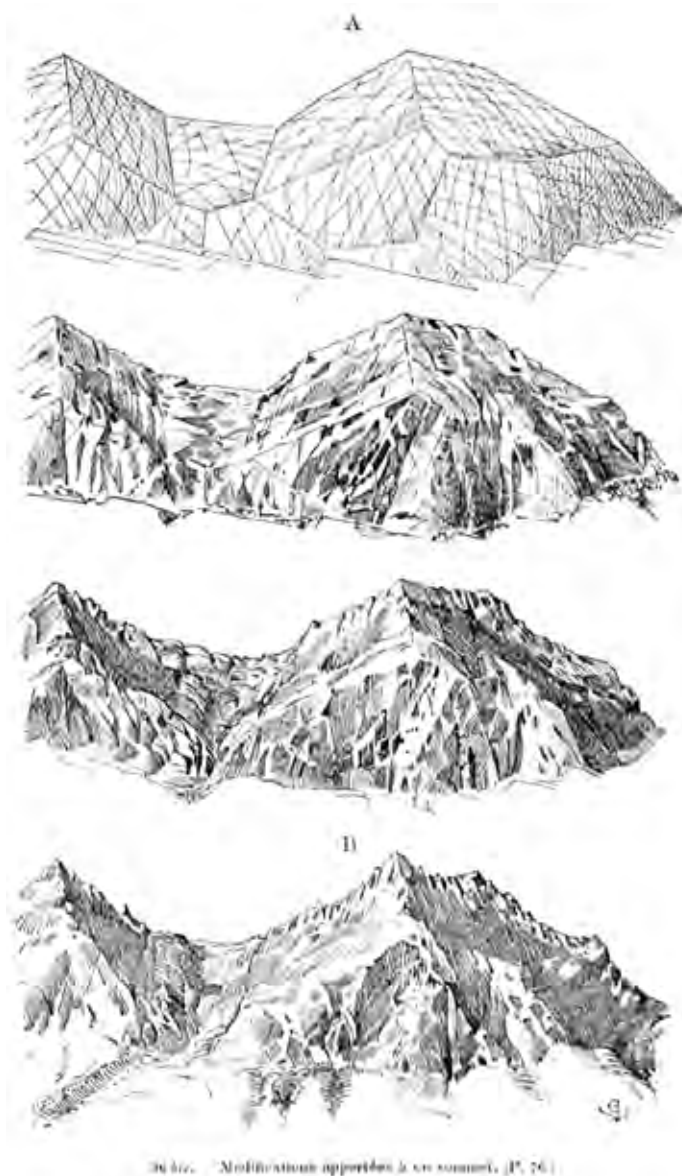


Figura 3. E.E. Viollet-le-Duc, Modifiche del Monte Bianco su una vetta, 1876 (da VIOLLET-LE-DUC 1876, p. 76).

générale presentata in anteprima alla Société géographique²⁷ di Parigi nel 1874 e data alle stampe nel 1875 cui seguirà, un anno dopo, la pubblicazione del volume.

Per la stampa della *Carte*²⁸ 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»²⁹. 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»³⁰. Il dibattito che segue, che oggi definiremmo interdisciplinare, diventa alquanto interessante come si evince dalla relazione di Favre³¹, il quale aveva eseguito numerosi studi sul Monte Bianco, che fa esplicito riferimento al «restauro della montagna in rovina»³².

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. Viollot-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^e 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*³³.

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»³⁴.

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 conservazione³⁵ 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»³⁶ 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»³⁷.

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»³⁸. Riferendosi in particolare ai saggi di Robin Middleton e Henri Masson³⁹, 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 costruire⁴⁰. 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*»⁴¹.

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 2002².
- 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.^{ve} A. Morel et C.^{ie}, 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^e 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^e 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^a 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^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.

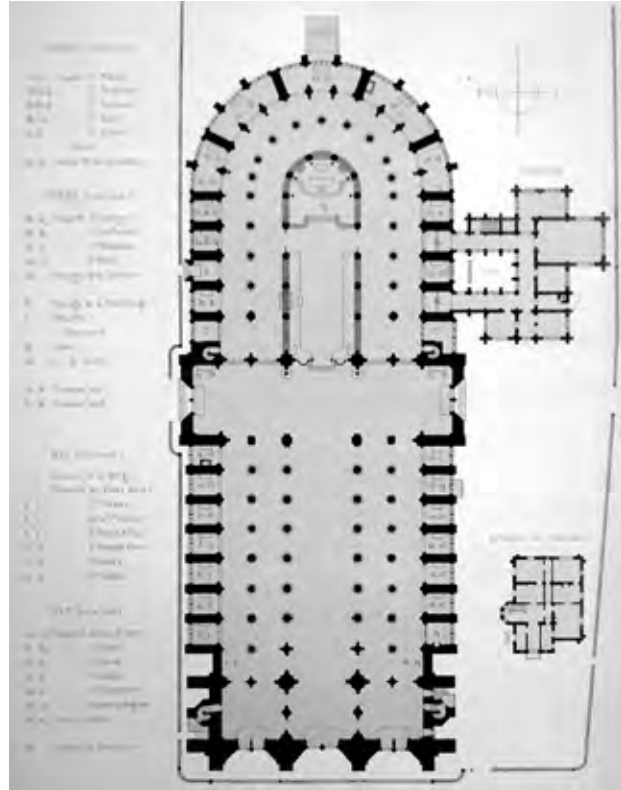
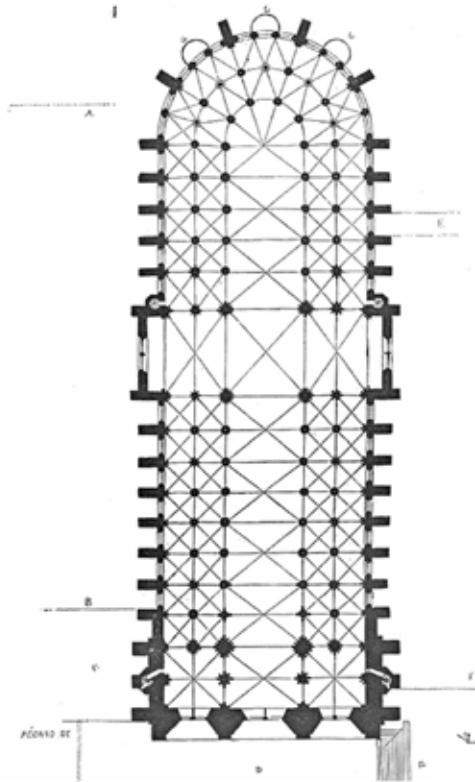


Figura 1. Parigi, cattedrale di Notre-Dame, *Plan de Notre-Dame de Paris, 1230* (da DE GUILHERMY, VIOLLET-LE-DUC 1856, s.p.);
 figura 2. Parigi, cattedrale di Notre-Dame, *Plan A* (da VIOLLET LE DUC 1870, s.p.).



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).



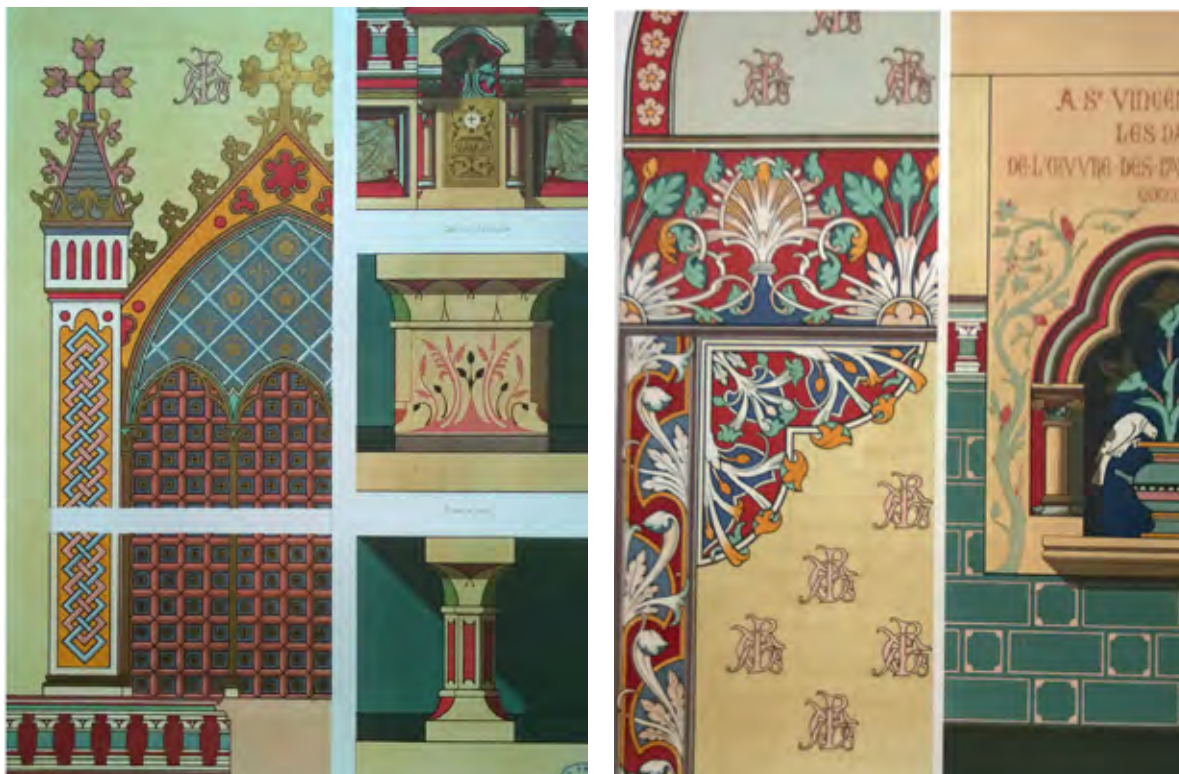


Figure 6 a-b. Parigi, cattedrale di Notre-Dame, lato nord della navata, Chapelle Saint Vincent de Paul (da VIOLLET-LE-DUC 1870, tavv. VIII, IX).

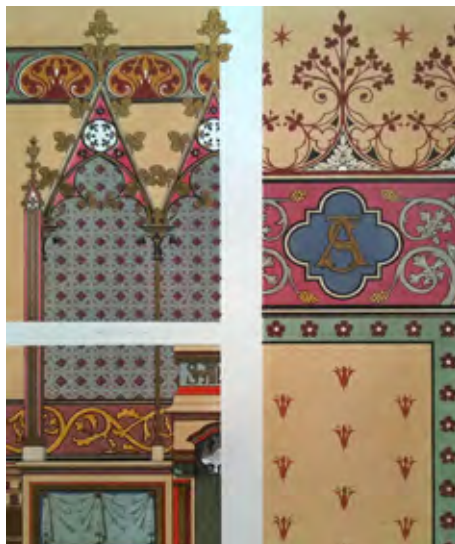


Figure 7 a-b. Parigi, cattedrale di Notre-Dame, lato sud della navata, Chapelle Sainte Anne (da VIOUET-LE-DUC 1870, tavv. XVIII, XIX).

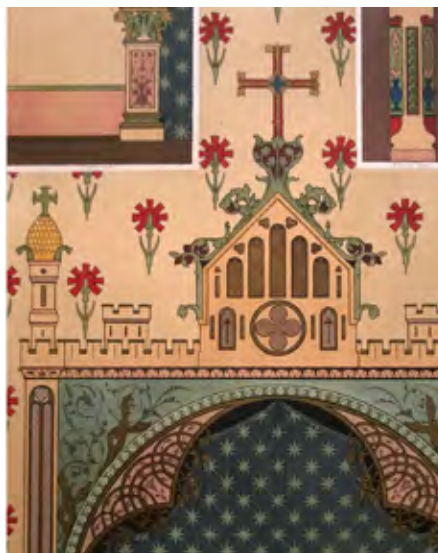


Figure 8 a-b. Parigi, cattedrale di Notre-Dame, lato sud della navata, Chapelle de Saint Pierre (da VIOUET-LE-DUC 1870, tavv. XX, XXI).

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.

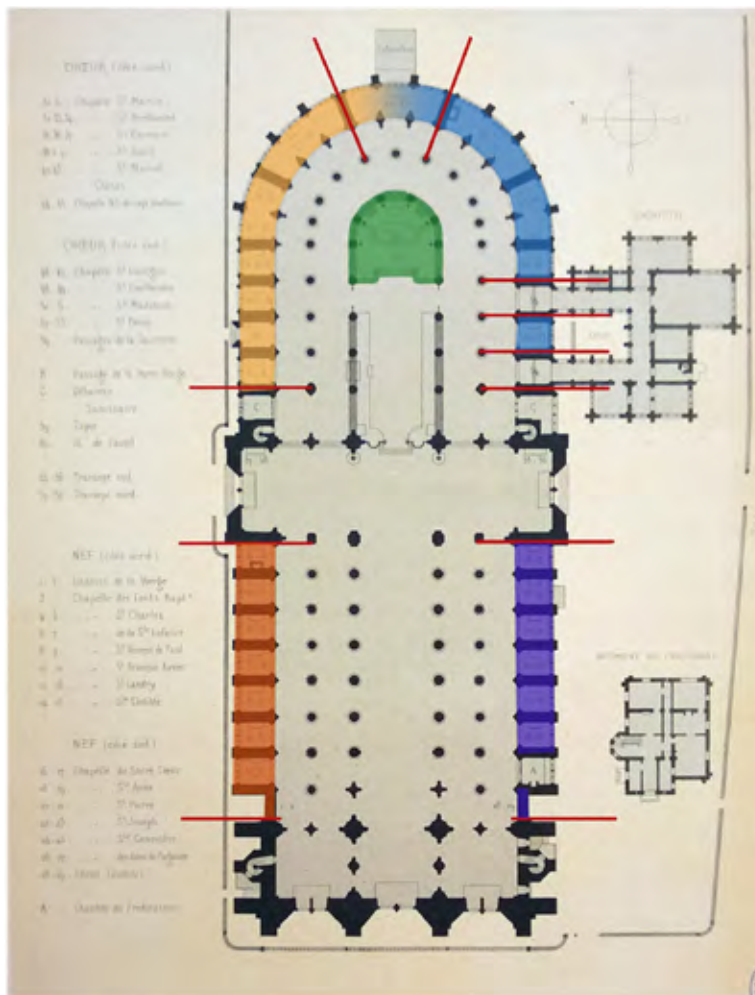


Figura 9. Parigi, cattedrale di Notre-Dame, *Plan A* rielaborata dall'autrice per evidenziare l'andamento della variazione dei toni cromatici adoperati in rapporto all'orientamento della fabbrica e alla differenza di esposizione alla luce naturale dei versanti delle navate (da VIOLLET-LE-DUC 1870, s.p.,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

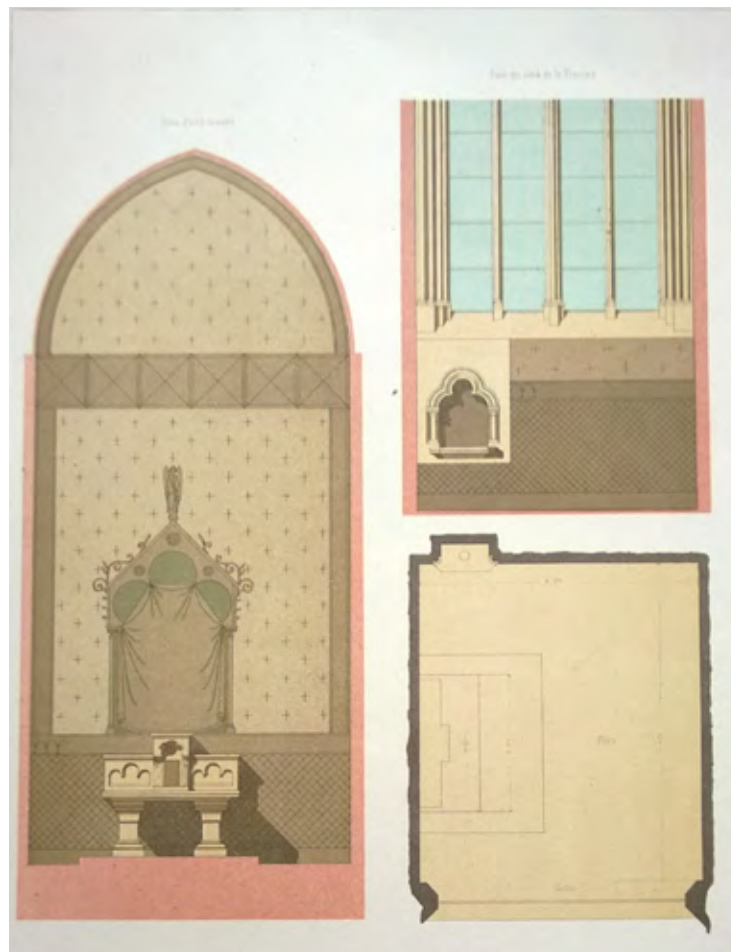


Figura 10. Parigi, cattedrale di Notre-Dame, *Detail d'une chapelle de la nef, Plan B* (da VIOLLET-LE-DUC 1870, s.p.).

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»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 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^{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.