

Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti e Pescara

Corsi di "Restauro I"; "Teoria e storia del restauro"

Proff. C. Varagnoli, C. Verazzo

prof. Claudio VARAGNOLI

Appunti di teoria e storia del restauro

Aggiornamento 2017

7.1. E.-E. Viollet-le-Duc. La produzione teorica: il *Dictionnaire*.

Il principale protagonista della stagione del restauro stilistico in Francia è Eugène Emmanuel **Viollet-le-Duc** (Parigi, 1814 – Losanna, 1879). Di famiglia agiata, frequenta sin da giovane un vivace ambiente culturale ed ha perciò modo di entrare in contatto con i principali artisti ed intellettuali del tempo come Victor Hugo, Louis Vitet e Prosper Mérimée. Dunque, già in giovane età Viollet-le-Duc vive in prima persona il momento di riscoperta dell'architettura medioevale e riesce ad avvicinare l'ambiente della Commissione dei Monumenti storici, entrando a far parte del gruppo di architetti e studiosi che stavano rinnovando i metodi e la pratica del restauro in Francia.

Piuttosto che entrare nell'Accademia delle Belle Arti, in cui si seguiva un percorso di studi fondato sul linguaggio classicista, Viollet preferisce viaggiare e studiare dal vero i monumenti medievali. Percorre la Francia accumulando una vasta serie di schizzi, disegni ed appunti che gli consentono di acquisire una solida conoscenza del patrimonio artistico francese. I suoi disegni sono estremamente precisi e chiari nella presentazione; mostrano spesso, in assonometria, la sezione dei muri o la forma dei pilastri, con un'attenzione particolare alle tecniche costruttive antiche.

Viaggia anche in Italia, arrivando fino in Sicilia eseguendo molti disegni. Tra questi, si ricorda quello per la ricostruzione delle Terme di Agrippa a Roma (fig. 1). Il 'restauro di carta' che Viollet esegue viene delineato sulla base di pochi piloni rimasti e di alcune tracce della pavimentazione, ricostruendo così, non per capriccio ma per severa induzione, l'unità formale e funzionale dell'antico edificio. Un altro suo disegno, relativo ad un dettaglio della basilica superiore di S. Francesco di Assisi (fig. 2), l'architetto mostra le vivaci decorazioni medievali presenti sui costoloni che sostengono le volte, rivelando un interesse anche per gli aspetti cromatici e decorativi del Medioevo, che spesso ritroveremo nelle sue opere.

Matura così una vasta ed approfondita cultura sull'architettura e sugli edifici di interesse storico, soprattutto di età medioevale. Viollet si avvicina agli antiquari di Normandia, primo tra tutti ad Arcisse de Caumont, con il quale condivide molte riflessioni e da cui riprende la concezione della storia dell'architettura organizzata per distinte fasce cronologiche. La sua posizione di architetto formato sulle costruzioni gotiche, lo pone spesso in contrasto con l'Accademia di Belle Arti, depositaria del linguaggio classico e della tradizione rinascimentale.

Il rifiuto di aderire all'ambiente ufficiale dell'architettura francese - che lo porta ad essere un personaggio assai scomodo - tuttavia non gli impedisce di produrre un'enorme quantità di scritti, fra cui il *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*, una vera e propria enciclopedia in dieci volumi che raccoglie tutte le conoscenze acquisite, scritta tra il 1854 e il 1868. L'opera infatti raccoglie sotto una serie di voci dettagliate e precise le principali caratteristiche dell'architettura francese del medioevo e presenta tutte le parti costruttive degli edifici: volte, pilastri, tetti, fondazioni, illustrate attraverso una serie di disegni molto accurati (fig. 3). Mentre il *Dizionario* si riferisce al passato, un'altra opera, gli *Entretiens sur l'architecture*, che potremmo tradurre con *Dialoghi di architettura*, pubblicata fra il 1863 ed il 1872, riguarda invece la progettazione di nuovi edifici e tocca argomenti molto importanti, come l'uso dei nuovi materiali, in primo luogo il ferro e la ghisa, o l'impostazione funzionale degli edifici per le esigenze della città industrializzata. E' evidente che Viollet-le-Duc, pur operando in un periodo storico che fa del pluralismo stilistico una vera e propria regola compositiva, individuando uno stile per ogni diversa tipologia edilizia, si pone come obiettivo anche quello di riportare al presente la sapienza costruttiva tipica delle architetture dei secoli precedenti. In questo senso la scelta di un'architettura gotica si configura non come un nostalgico riferimento al passato, ma come la scelta dello stile più congeniale alle esigenze della moderna architettura e dei nuovi materiali che si vanno diffondendo. Molti suoi allievi, infatti, saranno tra i primi ad utilizzare i nuovi materiali costruttivi moderni, soprattutto la ghisa nelle chiese gotiche, mentre uno dei suoi più importanti seguaci, Anatole de Baudot (1834-1915), sarà tra i primi ad utilizzare il cemento armato.

La profonda conoscenza della storia dell'architettura, unita ad una solida preparazione di tipo tecnico-scientifico gli consentono di dedicarsi tanto al restauro quanto alla progettazione di nuovi edifici, rivendicando nel primo caso la necessità di effettuare operazioni assolutamente scientifiche e che non lascino spazio all' "invenzione", e nel secondo caso, perseguendo l'obiettivo di un'architettura che deve manifestare la propria funzione. In tal senso, Viollet fornisce le basi dei principi dell'architettura del Novecento.

Viollet era protetto dalla moglie di Napoleone III, e ciò gli valse, almeno per un periodo, un momento di grande fortuna professionale: infatti, dopo il 1852, la situazione francese cambia con il colpo di Stato che rovescia la Repubblica nata nel 1848 e porta al potere Luigi Bonaparte (1808-1873), nipote di Napoleone I, con il nome di Napoleone III. Nel tentativo di richiamare i fasti dell'impero napoleonico, Luigi Bonaparte dà inizio ad una fase di espansione della cultura francese, segnata da un gusto per la *grandeur*, presa ormai a modello in tutto il mondo.

Viollet rimane così alla ribalta per oltre un ventennio, fino agli anni Settanta, quando termina l'esperienza di Napoleone III; allora, caduto in disgrazia, conclude la carriera in Svizzera, dove si dedica allo studio approfondito del Monte Bianco, di cui fornisce uno dei primi studi naturalistici dettagliati.

Per comprendere il significato del **restauro stilistico** è utile partire proprio dalla voce "Restauro" (*restauration*) del dizionario di Viollet (vol. VIII), la cui definizione rappresenta una sorta di codificazione del concetto di restauro stilistico. La voce inizia con la constatazione che "**la parola e la cosa sono moderne**" (un restauro che dunque non ha nulla a che vedere con quello

che si attuava in passato) e restaurare **non** significa riparare, conservare, né tanto meno mantenere un dato edificio, ma riportare un monumento ad uno stato completo che potrebbe anche non essere mai esistito, stato che tuttavia si può leggere nel suo stile, nelle sue forme architettoniche e nella stessa configurazione statica. Restaurare significa quindi riportare un edificio alla sua unità di stile: e dove manchino delle parti, il restauratore sarà autorizzato a ricostruirle secondo “lo stile” dell’opera o in analogia ad opere coeve, della stessa area geografica. Diventa dunque fondamentale il **concetto di stile**.

Per Viollet, lo stile è un sistema di elementi formali, ma anche costruttivi che costituisce un insieme coerente, “la manifestazione in un’opera d’arte di un ideale formale basato su un principio”: lo stile è rintracciabile ad esempio nel meccanismo delle ali di un uccello come nelle curve del corpo del pesce, perché appare da queste curve così ben tracciate che l’uno vola e l’altro nuota. Dunque, il vero stile si raggiunge quando l’opera mostra una forma che risponde bene ad una determinata funzione. Già i teorici dell’Illuminismo affermavano che la forma più coerente non era quella del tempio greco, della basilica romana o della chiesa rinascimentale ma quella della gondola, che nella perfezione di forme dichiara immediatamente la sua funzione. Due secoli dopo, Le Corbusier esalterà la bellezza del transatlantico o dell’automobile, le cui forme rimandano immediatamente alla funzione che esplicano. Allo stesso modo, Viollet sottolinea la presenza di stile nell’architettura del Medioevo perché la forma data all’architettura è solo la conseguenza rigorosa di alcuni principi che dipendono dai materiali da costruzione, dalla posa in opera, dal programma funzionale, dalla consequenzialità che lega il particolare al generale.

Viollet vede lo stile gotico come un punto di arrivo di un lungo processo che parte dall’eredità classica, passa attraverso l’architettura bizantina, recepisce stimoli dell’architettura araba (l’arco a sesto acuto è un contributo arabo) e, attraverso un lungo processo, arriva alla maturità degli inizi del XIII secolo. Grazie allo stile si può quindi capire qual è il posto che un edificio occupa all’interno di questo continuo processo evolutivo dell’architettura. Viollet fa riferimento alle teorie di uno studioso di anatomia a lui contemporaneo, Georges Cuvier (1769-1832), che relaziona la struttura anatomica di specie animali diverse fra loro, interpretando la forma degli esseri viventi e la loro organizzazione strutturale come il risultato di un lungo processo evolutivo, in cui la forma aderisce perfettamente al ruolo che un arto, ad esempio, è chiamato ad assolvere. In architettura si sarebbe verificato lo stesso processo: una continua specializzazione delle forme, fino ad arrivare alla costruzione gotica, culmine di questa evoluzione.

Le posizioni di Viollet fanno riferimento anche agli indirizzi filosofici che in Francia erano dominanti in quel periodo, in particolare al Positivismo, che aveva in Auguste Comte (1798-1857) il padre fondatore. Secondo Comte, i fenomeni sociali, psicologici e metafisici possono essere studiati in maniera scientifica, secondo un rapporto di causa ed effetto, arrivando anche a formulare dei teoremi. La visione positivista caratterizza tutto l’Ottocento, secolo che porta con sé anche la certezza che la storia sia un insieme di fatti ordinati che procede secondo una direzione precisa, una specie di scala ascendente, che procede con il costante miglioramento dell’umanità. E’ questo lo storicismo tipico del secolo XIX, ma anche del XX, che vede il presente come un continuo

superamento del passato; una volta chiarito che un determinato edificio occupa un preciso gradino della scala storica, porta a ricostruire quest'ultimo nel presente, inseguendo l'illusione tipica di tutto l'Ottocento di pensare di ricostruire la storia a posteriori. In quest'ottica, il restauro sarà tanto meglio eseguito quanto più si riuscirà a pensare con la mente del primo progettista, concludendo l'opera, restituendole quella coerenza iniziale che i secoli successivi le hanno fatto perdere. Lo stile è visto quasi come un codice genetico dell'edificio, che il buon restauratore deve ritrovare partendo dalle poche tracce che il passato ci ha lasciato (Vitet affermava infatti che si dovesse ricostruire "non per arbitrio, ma per "severa induzione").

Altro principio fondamentale del restauro stilistico è quello di **analogia**, a sua volta legato all'evolversi continuo dello stile, che fa sì che ogni epoca abbia un suo stile: esiste *lo* stile, afferma Viollet, ma esistono anche *gli* stili, gli aspetti formali che permettono di distinguere le scuole e le epoche. Ne discende che l'abilità dell'architetto sarà quella di ricollocare l'edificio che sta restaurando all'interno del preciso momento storico e dell'area culturale di appartenenza che gli competono. Secondo il principio di analogia, tutti gli edifici di uno stesso periodo e di una stessa regione usano il medesimo stile. Per completare le parti mancanti, ricostruire una facciata, rifare un elemento decorativo, il restauratore potrà copiare o parafrasare la parte mancante da un edificio coevo e della stessa area culturale. Una pratica molto diffusa nel XIX e XX secolo, che ha portato ad errori e a vere ricreazioni del patrimonio del passato.

Naturalmente, l'idea che la storia sia assimilabile ad una scala in continua evoluzione, che ogni epoca abbia il suo stile e che ogni regione abbia la sua specifica declinazione è poco più di un'illusione; inoltre, non restituisce mai la realtà di un edificio, che nel corso della sua storia subisce una lunga serie di condizionamenti spesso difficili da ricostruire. Questi orientamenti teorici portarono spesso il restauro stilistico e il suo stesso fondatore Viollet, a manipolare molti edifici medievali per imporre un'unità stilistica spesso errata dal punto di vista filologico. Di qui la sfortuna critica e le condanne del restauro stilistico, ma anche il suo forte impatto sul grande pubblico, che ancora oggi identifica il restauro con i principi sanciti da Viollet.

Tuttavia Viollet va considerato un architetto di grande valore, capace di penetrare a fondo lo spirito dell'architettura medievale. Non dello stesso livello furono i suoi tantissimi imitatori e seguaci in tutto il mondo, ma non va dimenticato che il restauro è fortemente condizionato dallo spirito dei tempi e ogni giudizio deve sempre essere correttamente calato nel contesto storico a cui si riferisce.

7.2. I principali interventi di restauro: la Madeleine a Vézelay; Notre-Dame a Parigi; il palazzo sinodale di Sens; Carcassonne; il castello di Pierrefonds.

Il primo restauro eseguito da Viollet-le-Duc su incarico della Commissione Nazionale dei Monumenti Storici, tra il 1840 e il 1842, si attua sulla **chiesa di S. Maria Maddalena (Madeleine) a Vézelay** (fig. 4) in Borgogna, una delle principali chiese di pellegrinaggio, dalle caratteristiche cappelle radiali gotiche.

Per il restauro della Madeleine, Viollet produce una serie di rilievi (fig. 4) che descrivono con cura i dettagli: grande attenzione è attribuito al paramento medievale, rappresentato pietra per pietra, con le manifestazioni del degrado fino alla vegetazione infestante. La chiesa venne fondata in piena età romanica, ma il completamento della navata e soprattutto il coro manifestano caratteri chiaramente gotici, nel sesto degli archi, nella partizione delle volte, nella realizzazione della struttura portante; la facciata, di impianto romanico, si presentava a due torri, di cui una in gran parte crollata, ma la porzione centrale del prospetto venne realizzata successivamente, nel XIV secolo, in forme più elaborate, con una loggia che doveva estendersi all'intera facciata mai completata.

Il restauro di Viollet non punta, come ci si potrebbe aspettare, all'uniformazione stilistica mediante l'eliminazione della fase gotica e la ricostruzione della torre mancante; quest'ultima viene invece reintegrata nelle murature costruendo a sua copertura, un tetto a padiglione. Viollet completa inoltre con una balconata e dei doccioni il coronamento dell'altra torre e crea dei risalti verticali a delimitazione dell'inserito gotico centrale, in modo da facilitare la lettura dell'intero prospetto. Dal punto di vista statico, la chiesa presentava lesioni nelle volte, con abbassamento del concio di chiave e rotazione dei muri d'ambito della navata. Dopo la puntellatura, accuratamente progettata e delineata nei disegni di Viollet (fig. 5), furono smontati gli archi rampanti, realizzati in epoche diverse e con apparecchi lapidei ammalorati, tali che non esercitavano alcuna reazione alle spinte provenienti dagli archi della navata. Con una decisione oggi difficilmente condivisibile, Viollet realizza nuovi archi rampanti che riprendono lo schema costruttivo dei precedenti, ma senza gli errori di costruzione, collocandoli nella posizione esatta in cui un bravo costruttore medievale li avrebbe collocati.

I nuovi archi vengono corretti nel sesto e realizzati non più in piccolo apparecchio di pietra e mattoni, ma in grossi blocchi di pietra. I conci che costituivano la navata centrale vengono smontati e ricollocati in opera in maniera da sanare le lesioni che si erano verificate.

Dopo essere stato molto apprezzato per il restauro della Madeleine, Viollet-le-Duc vince nel 1845 il concorso per restaurare la cattedrale di Parigi, **Notre-Dame**. Come si è detto, durante la Rivoluzione francese gran parte del patrimonio artistico ed architettonico della nazione era andato distrutto. A Notre-Dame la Galleria dei Re era stata devastata, le sue statue decapitate (alcune di esse si trovano oggi al bellissimo museo di Cluny) e la cattedrale era stata trasformata in "Tempio della Ragione" con alterazioni di vario tipo. Ai danni inferti durante la rivoluzione, si aggiungevano i segni del tempo e le 'imperfezioni' presunte dell'edificio. I due campanili in facciata non erano mai stati completati e agli inizi dell'Ottocento era crollata la grande guglia che si trovava all'incrocio della navata centrale con il transetto. Solo con l'avvento di Napoleone, la cattedrale è restituita al culto, ma già agli inizi dell'Ottocento, visto lo stato di abbandono in cui versava, da più parti si avanza l'idea di abatterla. La rinascita della cattedrale, dopo il 1830, è propiziata anche e soprattutto dal romanzo di Victor Hugo (1802-1885), *Notre-Dame de Paris*, in cui l'edificio è il vero protagonista di una narrazione molto avventurosa e appassionante.

Per il restauro della cattedrale di Notre-Dame viene bandito un concorso, vinto da Viollet e J.B.A.

Lassus (1807-1857), valido architetto e storico esperto; i due architetti accludono al progetto presentato una relazione che si può considerare il manifesto del restauro stilistico. In linea con le nuove esigenze urbanistiche della capitale, i restauri della chiesa mirano anche all'allargamento della piazza fronteggiante la chiesa, mediante la demolizione delle costruzioni 'minori' che vi sorgevano, fino ad isolare l'edificio su ogni lato e a renderlo visibile nel panorama della città. L'intero progetto di restauro (fig. 6), basato su disegni ed incisioni che ritraevano l'edificio prima della Rivoluzione, prevede la ricostruzione di circa settanta grandi statue, da ricollocare sulla facciata e nelle strombature dei portali, realizzate su modello delle cattedrali di Amiens, di Reims e Bordeaux (secondo il principio di analogia) sia nell'iconografia che nel materiale; il rifacimento del pilastro centrale che divideva in due il portale principale d'accesso, demolito per facilitare il transito delle processioni; la ricostruzione della *flèche*, ossia la guglia crollata, in legno rivestito di rame riprendendo le forme gotiche originarie. Non vengono invece completate le due torri campanarie, che secondo gli studi di Viollet sarebbero state concluse da alte guglie.

All'esterno, viene ripristinato lo schema originario con la partizione in quattro livelli; si ricostruisce anche la sacrestia secondo il principio di analogia, ripetendo motivi architettonici e decorativi delle cappelle laterali della cattedrale. A sottolineare il timbro stilistico medievale, vengono affrescate le pareti laterali della chiesa con temi inventati dallo stesso Viollet, in alcuni casi con motivi di derivazione islamica, quali archi trilobi e pinnacoli (fig. 7). All'interno, Viollet interviene con finalità didattiche: sulla scorta di pochi frammenti ritrovati: riapre alcuni rosoni pentagonali e altri finestrini nella convinzione che in origine fossero stati realizzati per dar luce all'interno, cadendo in realtà in errore, poiché tali aperture erano state create per dare aria alle travature dei tetti che coprivano le navate laterali.

Se i restauri degli anni Quaranta dell'Ottocento (quelli della Madelaine e di Notre-Dame) si dimostrano moderati, privi di una forte impronta stilistica, dopo la morte di Lassus, in Viollet il progettista prenderà il sopravvento sul restauratore ed il monumento diverrà pretesto per imporre ad ogni costo l'unità stilistica.

Il palazzo vescovile – o sinodale - di **Sens**, città nella regione dell'Île de France, è un edificio gotico della metà del Duecento, che in origine prevedeva un piano terra piuttosto compatto e con poche aperture e un piano superiore interamente occupato da un'unica grande sala, coperta con volte a sesto acuto su costoloni e illuminata da una serie di finestrini arcuati ripetuti su tutto il lato lungo dell'edificio; al livello superiore si era creato anche un camminamento di ronda e delle torrette angolari, in un assetto generale che ricordava una fortificazione. In seguito a modifiche, la sala fu ridotta nelle sue dimensioni, lo spazio diversamente distribuito da solai e tramezzi e le grandi finestre, di cui ne erano state realizzate solo tre, vennero tamponate. L'intero palazzo assunse così, un aspetto più consoni ai canoni del classicismo, con finestre rettangolari al primo piano e piccole aperture quadrate al piano terra. L'edificio si presentava così leggibile nella sua tipologia di partenza, ma con le stratificazioni imposte dalla sua lunga vita e dalle mutate condizioni d'uso.

Il progetto di restauro di Viollet (fig.8) consiste nella riapertura di tutte le finestre e nella ricreazione di quelle mai realizzate, con l'invenzione di vetrate neogotiche a chiusura di esse, mentre le piccole aperture quadrate vengono tamponate; viene poi aperta la grande sala del livello superiore, mai interamente realizzata. La reinvenzione del passato si estende anche ai pinnacoli, alle statue e ai merli, così come alle ghimberghe, i tipici timpani acuti dell'architettura gotica.

Sulla base di poche e dubbie tracce, in ogni angolo viene realizzata una torretta. Il tetto, reso più acuto, è coperto con tegole posate in opera creando motivi geometrici che rievocano temi decorativi medievali.

E' evidente come nelle intenzioni di Viollet non vi era l'idea di inventare un edificio mai esistito, ma quella di restituire all'edificio la sua forma originaria, tanto più importante per la presenza della grande e magnifica sala; studi più recenti hanno dimostrato che se mai fu realizzata interamente rimase intatta per soli sette anni. Proprio questa restituzione dello stato stilistico completo è invece l'obiettivo del restauro, secondo Viollet, che non tiene in considerazione il valore storico delle modifiche successive, che pure testimoniano della vita dell'edificio, per puntare al solo valore estetico.

La **cittadella fortificata di Carcassonne**, nel sud della Francia, è posta su un'altura che domina l'Atlantico da un lato e il Mediterraneo dall'altro e per questo costituisce una postazione difensiva molto importante, già occupata in età preistorica e successivamente in età romana. In seguito vi si stabilirono i Visigoti; conquistata dal re di Francia intorno alla seconda metà del XIII secolo, il suo ruolo strategico cominciò a perdere di importanza. La cittadella era delimitata da due cerchi di mura, una più interna di origine romana ed una più esterna costruita nel XIII secolo, per un totale di cinquantatre torri. Alcune fotografie della prima metà dell'Ottocento (fig.9) mostrano lo stato di decadenza della cittadella, tanto forte da indurre il governo francese a prendere in considerazione la sua demolizione.

In seguito ai resoconti degli Ispettori sullo stato di conservazione di Carcassonne, la Commissione sceglie come restauratore Viollet, che inizia a restaurare la chiesa interna alla cittadella per poi estendere l'intervento, negli anni Cinquanta e Sessanta del secolo, a tutta la cinta fortificata. Il tipo di intervento è mirato a sanare tutti i danni apportati dal tempo alla costruzione, cancellando le tracce del deterioramento: sono sostituite le pietre ammalorate e occluse le lacune. Viollet ripristina i merli, reintegra le cortine murarie, restaura le torri e crea, a loro copertura, dei tetti a sezione molto acuta.

La porta principale di accesso a Carcassonne (fig. 10), detta Narbonese per il fatto che era in direzione della vicina città di Narbonne, faceva parte di un corpo di fabbrica rettilineo che presentava due torri sporgenti e delle bifore gotiche: Viollet ne ricostruisce il tetto con tegole colorate, ripristinando gli arredi delle sale interne e tutti gli apparati difensivi, compreso il ponte levatoio con i dispositivi di sollevamento.

Molte parti dell'apparato difensivo originario vengono ricostruite con un dichiarato intento didattico. E' il caso dell'apparato difensivo a sporgere, costituito da una balconata lignea protetta

da una tettoia, che viene ricostruita sulla base di poche tracce nel paramento murario. In questo modo, tutta la città viene ricondotta all'unità di stile che aveva al momento dell'annessione al regno di Francia.

Ancora una volta, emerge fortemente la componente didattica dei suoi interventi, finalizzati sempre a mostrare uno spaccato della storia trascorsa; questo aspetto emerge anche dai suoi disegni di restauro, dove compaiono sovente personaggi vestiti con costumi di epoca medievale. Viollet imita anche i particolari del XIII secolo, come nel caso della pietra che costituisce la cortina della cinta muraria, lavorata a bugna rustica. L'unico aspetto che Viollet non riesce ad imitare è l'azione del tempo sui materiali, che fa sì che le pietre autentiche si presentino consumate e degradate, a differenza di quelle da lui poste in opera, molto definite e a spigoli vivi.

L'incidenza dei restauri di Viollet è stata fortissima sul complesso fortificato, come nel caso dei tetti acuti rivestiti di ardesia, che conferiscono un'immagine caratteristica all'intera cittadella, creata da Viollet nella convinzione che la ricostruzione dopo la conquista francese facesse capo agli architetti inviati dal nord e quindi fosse avvenuta secondo modalità tipiche dei climi del nord (tetti acuti, tegole di ardesia). Questa convinzione si è rivelata, come molte altre, errata e sono state avviate delle campagne di de-restauro per eliminare le invenzioni di Viollet e inserire pendenze più lievi e tegole di terracotta, secondo le consuetudini mediterranee. Resta il fatto che l'esempio di Carcassonne fu imitato e seguito in una serie innumerevole di casi, come in quello molto noto di San Marino, altra reinvenzione neo-medievale, ma molto più tarda (anni Trenta del XX secolo). Carcassonne conosce inoltre da sempre una grande fortuna turistica (figg. 11, 12, 13, 14) e la sua immagine, benché falsa, ha condizionato l'immaginario collettivo del medioevo, come è visibile anche nella cinematografia (si pensi anche a Disneyland...).

Il desiderio di reinvenzione del passato è ancora più forte in un'opera commissionata a Viollet dall'imperatrice Eugenia de Montijo (1826-1920), moglie di Napoleone III. Il trecentesco **castello di Pierrefonds**, nella regione della Champagne (ai confini con le Fiandre), si conservava ridotto a rudere a causa di un incendio avvenuto nel Seicento che aveva interessato anche il mastio interno, fulcro dell'impianto, che in Francia prende il nome di *donjon*. Attorno al castello era una grande zona boscosa che conferiva a tutto il panorama un aspetto pittoresco.

Nel primo progetto di restauro (fig. 15), Viollet propone la sola ricostruzione del *donjon* interno – dove spicca una scala aperta in stile neogotico – per renderlo abitabile, lasciando le mura di cinta del castello allo stato di rudere e immaginando che i reali potessero, dal grande salone delle feste, osservare il bellissimo panorama circostante attraverso le fenditure delle antiche mura. Quindi una visione romantica e pittoresca del passato, che non ha niente a che vedere con le esigenze di conservazione scientifica di un importante rudere medievale, ma è una preziosa testimonianza di gusto. Inizialmente il primo progetto viene accettato, ma gradatamente prevale il desiderio di estendere la ricostruzione a tutto il castello, su cui fu investita una forte somma.

Le bellissime tavole a colori di Viollet che illustrano il restauro, restituiscono tutti i dettagli della costruzione medievale, con grande risalto agli aspetti decorativi, fino alla rievocazione della vita che si svolgeva in origine, con tanto di personaggi in costume. Non vi è alcun tentativo di distinguere le parti antiche da quelle moderne: il restauro è completamente mimetico. Tutto

l'apparato decorativo del castello è quindi completamente nuovo: nel salone principale compare una complessa decorazione in gesso che imita motivi floreali tardogotici ma che, ovviamente, è opera di artisti dell'Ottocento (fig. 16). Pierrefonds rappresenta un caso limite, in cui il restauro è diventato una completa reinvenzione: ne nasce peraltro un affascinante esempio del gusto del Secondo Impero.

Il restauro della **cattedrale di Saint Sernin a Tolosa** coinvolge anche altri aspetti. La chiesa romanica, costruita sulla tomba di san Saturnino martire, si presentava in una piazza della città antica. La cattedrale era incompleta in facciata, dove comparivano due grossi contrafforti, privi del loro coronamento superiore; all'incrocio tra navata centrale e transetto sveltava la grande torre romanica a pianta ottagonale, alleggerita da arcate. Inoltre, la zona absidale era stata modificata pesantemente: le ali laterali erano state occupate dai monaci che avevano fatto costruire, a partire dal Cinquecento, un corridoio sopra l'abside con finestre semicircolari; questa operazione aveva comportato anche la distruzione del tetto originario.

Viollet interviene in più punti sull'edificio (fig. 17): il completamento della facciata con la realizzazione di due torri laterali, non realizzato; l'eliminazione della galleria absidale, che comportò anche la ricostruzione del tetto a salienti originario; la reinvenzione di finestre cornici ad arcatelle e molti altri particolari architettonici.

Anche di questa chiesa è stato successivamente proposto il de-restauro, con l'intento di ricostruire la galleria che correva sull'abside demolita da Viollet e la relativa copertura, ma l'operazione di eliminazione del restauro ottocentesco appare oggi immotivata, avendo questo assunto un valore di testimonianza storica. Un aspetto importante di questo restauro, è quello di estendere l'intervento anche all'ambiente urbano; per far sì che l'unità formale dell'edificio restaurato sia apprezzata compiutamente, viene proposta la demolizione di alcuni edifici che rendono irregolare la vecchia piazza e non permettono una visione della cattedrale da tutti i lati. Addirittura, per conferire allo slargo un regolare impianto ottagonale, Viollet propone di arretrare - tagliandole letteralmente - le vecchie costruzioni e contemporaneamente, di costruirvi in aderenza nuovi edifici; viene inoltre regolarizzata una strada in modo da costituire l'asse visivo principale verso la facciata della chiesa. Il monumento, isolato così dal contesto, viene circondato da un giardino con l'intento di ricucire lo strappo tra edificio e contesto urbano. Vedremo che nel secondo Ottocento l'incidenza urbana dei restauri sarà sempre più importante, al punto che gli obiettivi di un restauro saranno spesso dipendenti dalle operazioni di rinnovamento urbano.



Fig. 1-2 Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814 – 1879): Disegno per la ricostruzione delle Terme di Agrippa a Roma e dettaglio della basilica superiore di S. Francesco di Assisi.

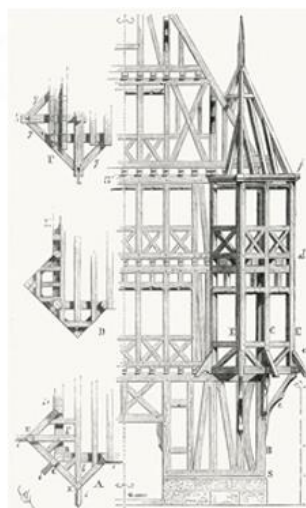
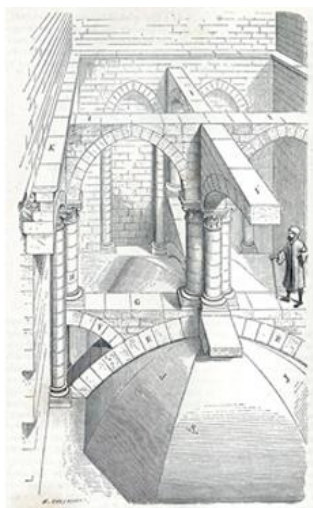
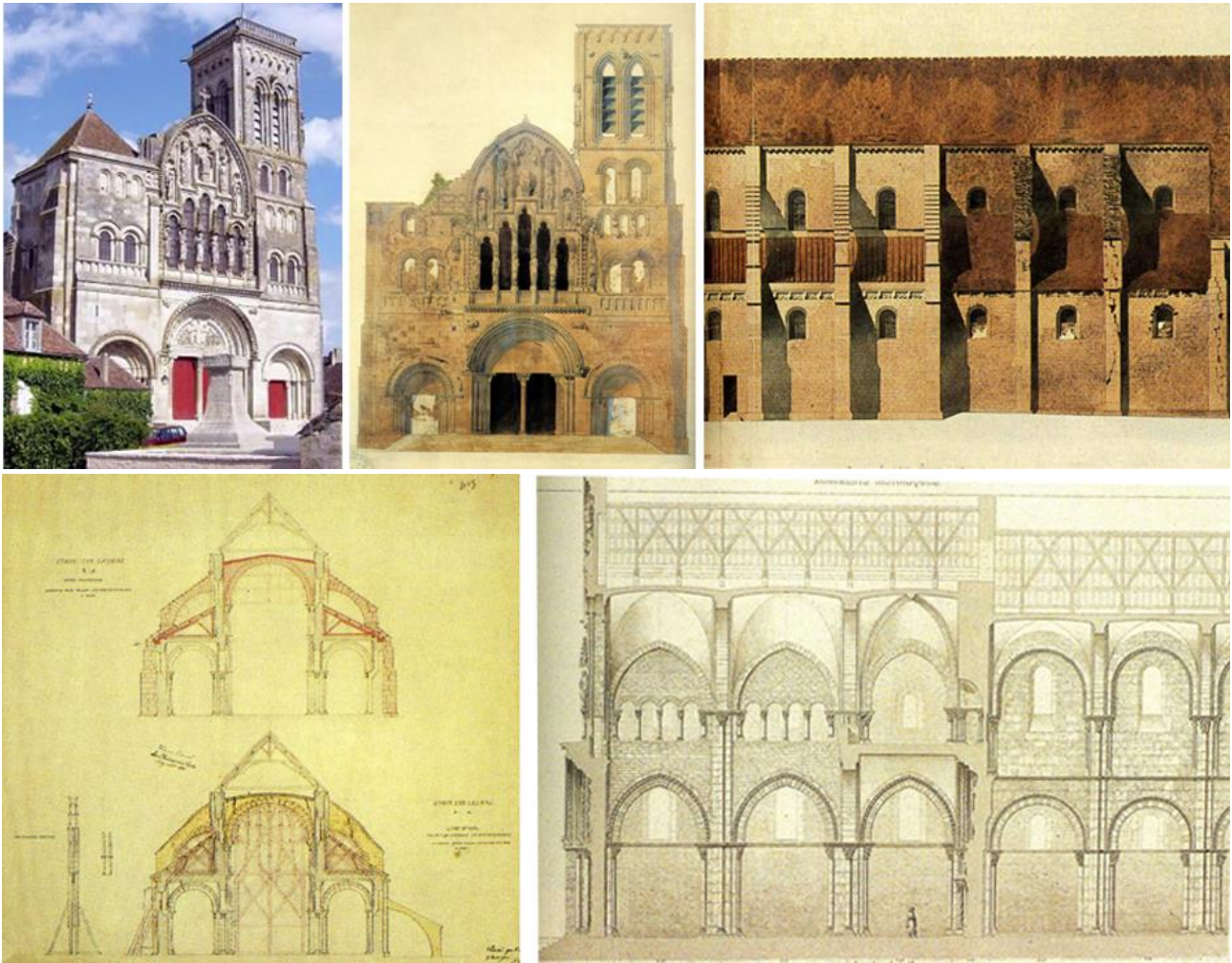


Fig. 3 Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814 – 1879):

Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle, illustrazioni e dettagli delle tecniche costruttive tradizionali

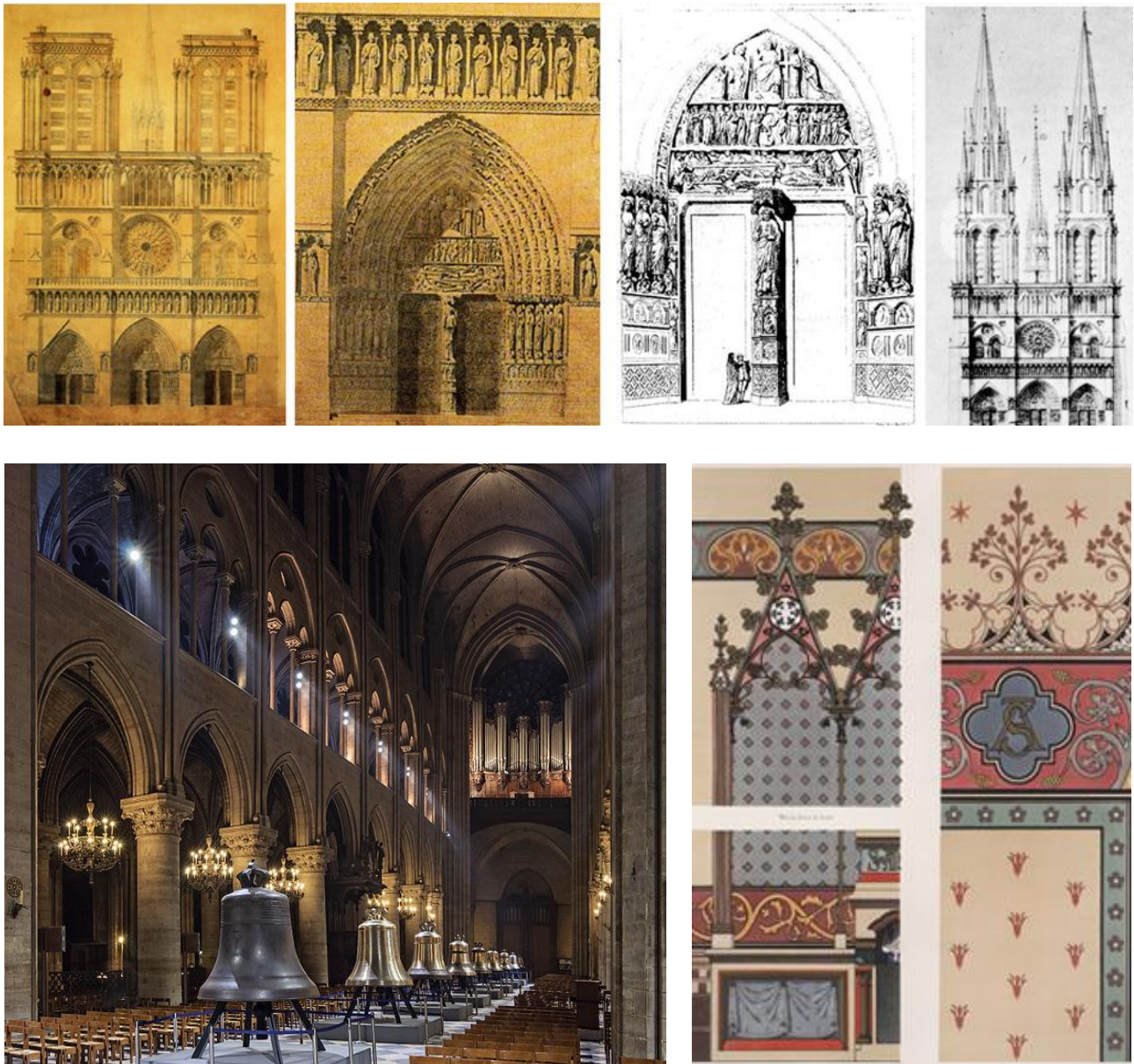


Figg. 4-5 Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814 – 1879):

Chiesa della Madelaine di Vézelay (Borgogna), 1840 :

Restauro del fronte: parziale ricostruzione della torre sinistra e balconata di quella destra;
 contrafforti a definizione del corpo centrale

Interno: Correzione sesto archi; demolizione archi rampanti post XII secolo e ‘correzione’ di quelli
 esistenti; anastilosi dei conci di muratura della navata centrale



Figg. 6-7 E. E. Viollet-le-Duc (1814 – 1879), J.B.A.Lassus (1807-1857):

Notre Dame (1845): relazione sul restauro (manifesto del restauro stilistico); restauro esteso all'ambiente circostante; ricostruzione del trumot e della flèche in legno (rivestimento in rame); ricostruzione in stile della scultura della galleria dei re e del portale; interno: riapertura del rosone e dei finestrone laterali, ricostruzione in stile della sagrestia

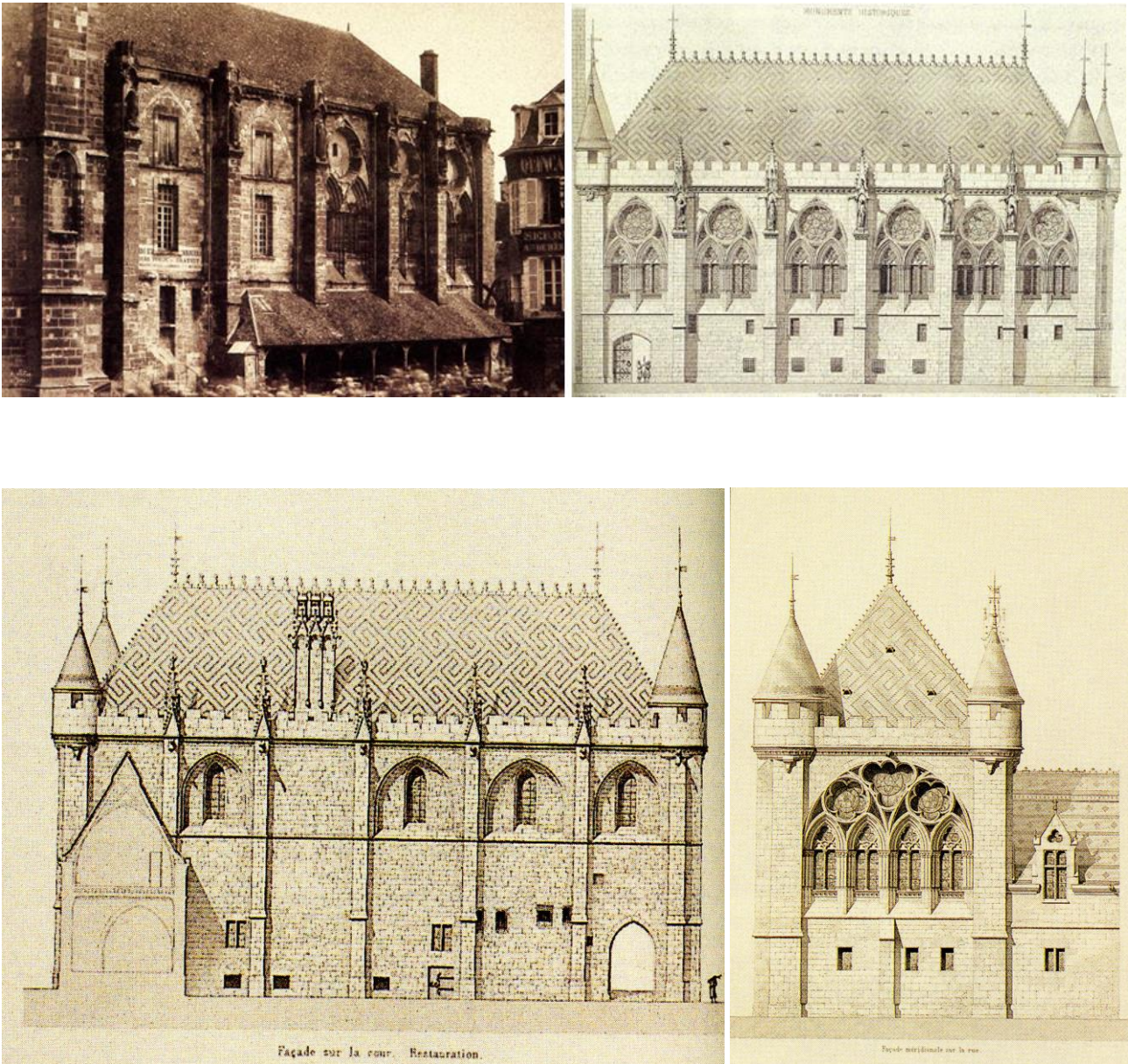


Fig. 8 E. E. Viollet-le-Duc (1814 – 1879)

Palazzo vescovile di Sens (Ile de France), XIII secolo

- Riapertura delle finestre
- Invenzione di vetrate neogotiche
- Riapertura sala interna
- Invenzione di pinnacoli, statue e merli
- Tetto acuto e con vivaci disegni di gusto medievale

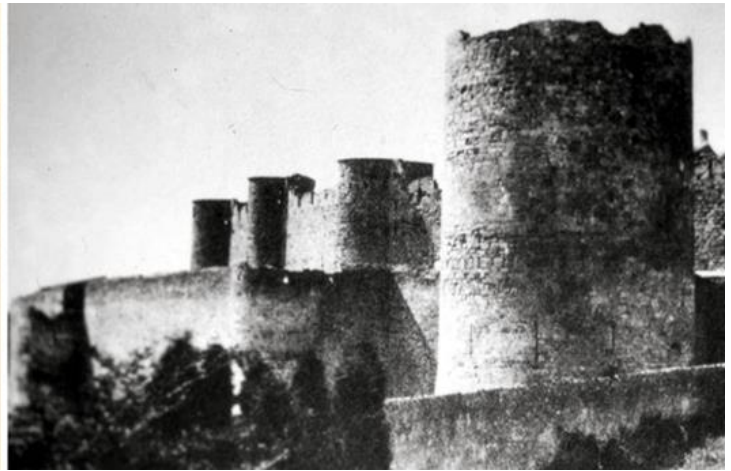


Fig. 9 E. E. Viollet-le-Duc (1814 – 1879)

Cittadella fortificata di Carcassonne: Alcune fotografie della prima metà dell'Ottocento mostrano lo stato di decadenza della cittadella, tanto forte da indurre il governo francese a prendere in considerazione la sua demolizione.

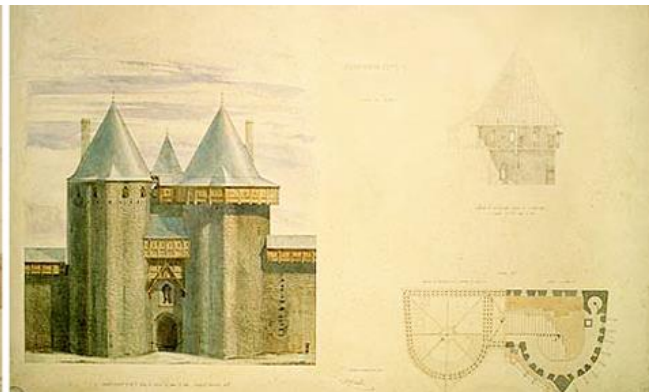


Fig. 10 E. E. Viollet-le-Duc (1814 – 1879)

Cittadella fortificata di Carcassonne, Porta Narbonnaise: ricostruzione con finalità didattiche di tutto l'apparato difensivo: Ponte levatoio, balconata esterna, cortine murarie, merli, tetti in ardesia a timpani acuti





Figg. 11-14 E. E. Viollet-le-Duc (1814 – 1879)
Cittadella fortificata di Carcassonne



Fig. 15 E. E. Viollet-le-Duc (1814 – 1879)

Castello di Pierrefonds: Nel primo progetto di restauro, Viollet propone la sola ricostruzione del *donjon* interno – dove spicca una scala aperta in stile neogotico - per renderlo abitabile, lasciando le mura di cinta del castello allo stato di rudere.

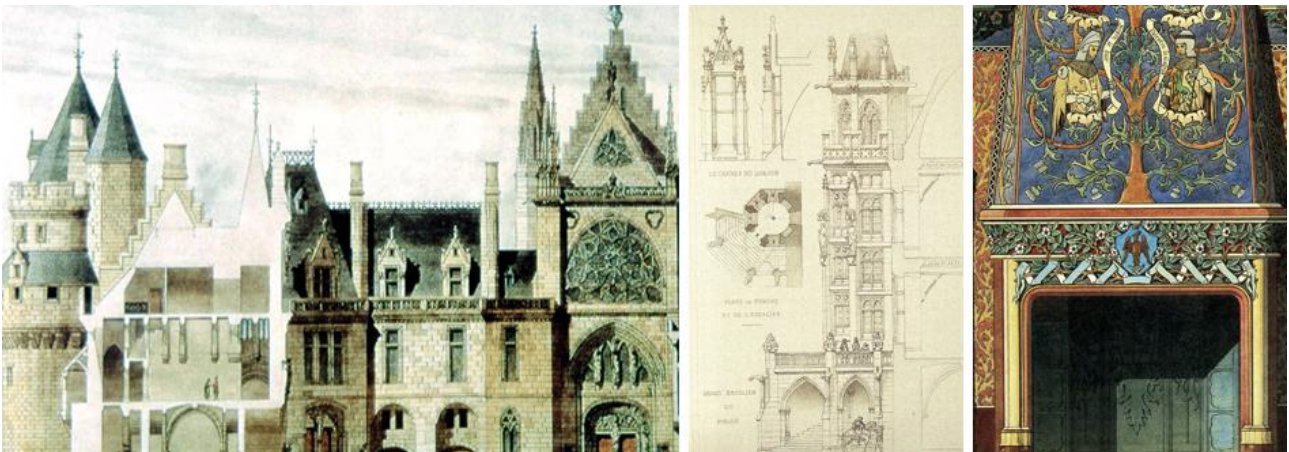


Fig. 16 E. E. Viollet-le-Duc (1814 – 1879)

Castello di Pierrefonds: Tutto l'apparato decorativo del castello è completamente nuovo: nel salone principale compare una complessa decorazione in gesso che imita motivi floreali tardogotici, opera, invece, di artisti dell'Ottocento.

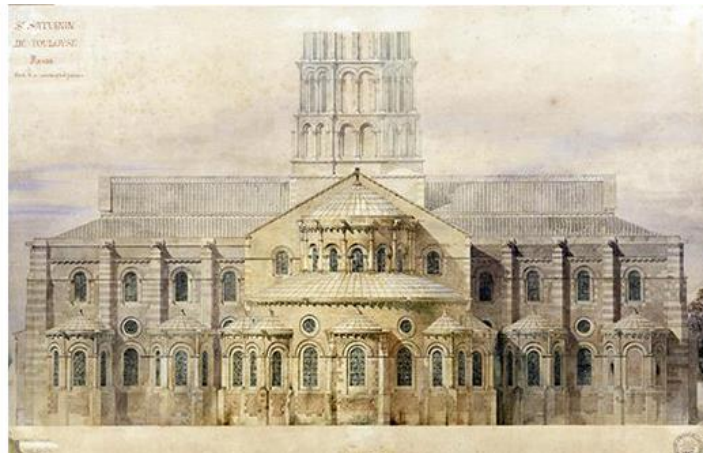


Fig. 17 E. E. Viollet-le-Duc (1814 – 1879)

Cattedrale di Saint Sernin a Tolosa: l'intervento prevede il completamento della facciata con la realizzazione di due torri laterali (non realizzato), l'eliminazione della galleria absidale, che comporta anche la ricostruzione del tetto a salienti originario; la reinvenzione di finestre cornici ad arcature e molti altri particolari architettonici.