

'ANNA FUKU 73.

Riforma Franceschini:
quel che non va
Al via la Grande Brera
Biennale 2014: Absorbing Modernity

Centenari: elogio del progetto
da Viollet le Duc a Lina Bo Bardi



'ANAKH 73 nuova serie, settembre 2014
Quadrimestrale di cultura, storia e tecniche della conservazione per il progetto

Autorizzazione del Tribunale civile e penale di Milano n. 255 del 22 maggio 1993

Direttore responsabile: **Marco Dezzi Bardeschi**

Redazione: **Chiara Dezzi Bardeschi, PierLuigi Panza**

Hanno collaborato alla realizzazione di questo numero: **Claudia Angelozzi, Alessandra Giofrè**

In questo numero contribuiti di:

Andrea Baldioli, Responsabile Conservazione programmata, Patrimonio culturale, presso Fondazione Cariplo, Milano; **Carlo Bertelli**, storico dell'arte; **Ana Carolina Bierrenbach**, architetto-urbanista, professore alla Facoltà di Architettura della Università Federale di Bahia (FAUFBA) e direttore del Dipartimento di Storia; **Caterina Bon Valsassina**, Direttore regionale per i beni culturali e paesaggistici della Lombardia, MiBACT; **Maria Antonietta Breda**, ricercatore presso il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, Politecnico di Milano; **Federico Calabrese**, architetto, professore di Composizione Architettonica presso la Facoltà di Architettura del Centro Universitario Jorge Amado, Salvador; **Christian Campanella**, professore associato di restauro, Politecnico di Milano; **Giorgio Caselli**, architetto, Comune di Firenze, Direzione Servizi Tecnici, Coordinatore Tecnico Generale del progetto di allestimento del Museo del 900; **Alessandro Castagnaro**, ricercatore, Storia dell'Architettura, Università di Napoli Federico II; **Giovanni Castellazzi**, ricercatore, specializzato in Meccanica computazionale, Università di Bologna; **Roberto Cecchi**, architetto, già Sottosegretario di Stato del Ministero per i Beni e le Attività Culturali; **Domenico Giuseppe Chizzoniti**, ricercatore in Composizione Architettonica e Urbana, Politecnico di Milano; **Sabrina Contu**, architetto, Politecnico di Milano; **Roberto del Monte**, Università degli Studi di Firenze; **Donatella Fiorani**, Ordinario di Restauro Architettonico, Università di Roma La Sapienza; **Valentina Gensini**, storico dell'arte, Direzione Artistica Museo del 900; **Alessandra Giofrè**, architetto, Politecnico di Milano; **Francesca Giusti**, Politecnico di Torino; **Sergio Lagomarsino**, Ordinario di Tecnica delle costruzioni, Dipartimento di Ingegneria Civile, Chimica e Ambientale Scuola Politecnica, Università degli Studi di Genova; **Francesca Mattei**, Post-doc researcher, Politecnico di Milano - polo territoriale di Mantova/UNESCO Chair; **Ippolita Mecca**, ingegnere; **Luca Monica**, professore associato in Composizione architettonica e urbana, Politecnico di Milano; **Patrizia Mello**, ricercatore, Storia dell'Architettura Contemporanea, Università di Firenze; **Gualtiero Oberti**, architetto; **Anna Orlando**, architetto e ingegnere; **Renata Picone**, professore associato di Restauro, Università di Napoli Federico II; **Eduardo Pierrotti Rossetti**, architetto e urbanista, professore alla FAU-UNB (Brasilia); **Gian Paolo Treccani**, Ordinario di Restauro, Università di Brescia; **Simone Vani**, architetto; **Nivaldo Vieira de Andrade Junior**, architetto-urbanista, professore alla Facoltà di Architettura della Università Federale di Bahia (FAUFBA)

Comitato scientifico internazionale

Mounir Bouchenaki, François Burkhardt, Juan A. Calatrava Escobar, Giovanni Carbonara, Françoise Choay, Philippe Daverio, Lara Vinca Masini, Javier Gallego Roca, Werner Öechslin, Carlo Sini

Corrispondenti italiani

Piemonte e Val d'Aosta: **Carlo Tosco, Maria Adriana Giusti, Rosalba Ientile**; Lombardia: **Carolina di Biase, Alberto Grimoldi, Sandro Scarrocchia, Gian Paolo Treccani**; Veneto: **Alberto Giorgio Cassani, Giorgio Gianighian**; Liguria: **Stefano F. Musso**; Emilia Romagna: **Riccardo Della Negra, Andrea Ugolini**; Toscana: **Mario Bencivenni, Susanna Caccia, Mauro Cozzi, Maurizio De Vita**; Lazio: **Maria Grazia Bellisario, Donatella Fiorani, Margherita Guccione, Maria Piera Sette**; Campania: **Alessandro Castagnaro, Andrea Pane**; Marche: **Stefano Gizzi**; Abruzzo: **Claudio Varagnoli, Alessandra Vittorini**; Puglia: **Vincenzo Cazzato, Giuliano Volpe**; Calabria e Basilicata: **Marcello Sestito, Simonetta Valtieri**; Sicilia: **Maria Rosaria Vitale**

I saggi contenuti in questo numero di 'ANANKE sono stati rivisti da referee di nazionalità diversa da quella degli autori, selezionati per competenza tra i membri del Comitato Scientifico Internazionale / *The articles published in the issue of 'ANANKE have been reviewed by the international referees, selected among the members of the International Scientific Committee.*

I singoli autori sono responsabili di eventuali omissioni di credito o errori nella riproduzione delle immagini e del materiale presentato

Pubblicità: Altralinea Edizioni srl - 50131 Firenze, via Pietro Carnesecchi 39, tel. (055) 333428
info@altralinea.it

La rivista è edita con il sostegno dei Dipartimenti ABC (Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito) e DASTU (Architettura e Studi Urbani), della Scuola di Architettura e della Cattedra UNESCO del Polo di Mantova della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano.

Direzione, Redazione e Segreteria: Politecnico di Milano, Scuola di Architettura Civile

20158 Milano, via Durando, 10 Tel. : 02-8323876 / 02-23995656 Fax: 02-23995638/5669

E-Mail: direzione: marcodezzibardeschi@virgilio.it - redazione: redazione.ananke@gmail.com - Website: <http://www.anankerivista.it>

© copyright Marco Dezzi Bardeschi

© copyright Altralinea Edizioni s.r.l. - Firenze 2013, 50131 Firenze, via Pietro Carnesecchi, 39, Tel. 055/333428

Tutti i diritti sono riservati: nessuna parte può essere riprodotta senza il consenso della Casa editrice

E-mail: info@altralinea.it; www.altralineaedizioni.it

Edizione cartacea dicembre 2014 – ISSN 1129-8219 / ISBN 978-88-98743-63-6

Edizione digitale marzo 2016 – ISSN 2499-4529 / ISBN 978-88-98743-70-4

'ANA Г КН 73.

NUOVA SERIE, SETTEMBRE 2014

Editoriale: Il Bientenario di Viollet Le Duc (1814-1879)

Marco Dezzi Bardeschi, Viollet-le-Duc: elogio del progetto storicista, **2**; Viollet le Duc: nel cerchio stretto del restauro (1980), **5**

Riforma del Ministero dei Beni Culturali e Grande Brera

Pierluigi Panza, Riforma che viene, riforma che (non) va, **19**; Grande Brera, sogno, incubo, realtà, **25**; **Carlo Bertelli**, L'autonomia che rilancia il sogno di Brera, **26**; **Caterina Bon Valsassina**, Grande Brera, uno slogan o un caleidoscopio di visioni?, **27**

Abbecedario minimo per il Restauro, oggi: Parte seconda (D-F)

Degrado, Diagnostica, Documento/Monumento, Durabilità, Economia, Emergenza-conflitto, Fabbrica, Formazione, Fruizione, **29**

Biennale di Venezia 2014

Patrizia Mello, Assorbire la lezione del Moderno, **50**; **Luca Monica**, Elementi di una ideologia dell'architettura, **56**

Recupero urbano: Barcellona

Federico Calabrese, Barcellona: progetto e memoria. Tre stazioni del Metro e un nuovo Museo, **60**

Parigi: alle origini del Moderno

Domenico Chizzoniti, Parigi, l'antibarriera di Ledoux: recuperare le guingettes (e le dogane), **72**; **Francesca Giusti**, Hector Guimard en plein-air: per un museo Art Nouveau in città, **80**

Cultura della Modernità (e centenari): Lina Bo Bardi

Ana Carolina Bierrenbach, **Eduardo Rossetti**, Cento anni di Lina Bo Bardi: ricordare e smitizzare, **86**; **Ana Carolina Bierrenbach**, Tra adulti e bambini: sul processo creativo di Lina Bo Bardi, **92**; Lina Bo Bardi, Tempo e Storia: Intervento sul costruito, **98**

Progetti: Brasile

Nivaldo Vieira de Andrade Junior, Trasparenza e (im)materialità. Il vetro nel patrimonio architettonico del Brasile, **102**

Salvare le opere del moderno

Simone Vani, Dornach: il Goetheanum di Steiner, tempio dell'antroposofia, sta perdendo la sua pelle, **106**

Il Rinascimento nelle Corti europee

Francesca Mattei, Mantova, architetture e cerimoniale a corte: le residenze dei Gonzaga (1519-1540), **110**

Storia e Cultura del restauro

Roberto del Monte, Ezio Cerpi: restauro dell'Abbazia di S. Godenzo, **118**; **Renata Picone**, Giorgio Rosi: restauro e tutela del paesaggio, **125**

Dalle Scuole di Restauro: didattica, ricerca, progetto

Alessandra Gioffrè, Il linificio di Cassano d'Adda tra storia e progetto. Recupero di una ex area industriale, **131**

Sergio Largomarsino, **Giovanni Castellazzi**, San Felice sul Panaro: la rocca estense dopo il sisma, **136**

Anna Orlando, L'equilibrio rovesciato di San Felice sul Panaro. I progetti di consolidamento dopo il sisma del 2012, **138**

Firenze: il nuovo Museo Novecento

Valentina Gensini, Il Museo come esperienza di ricerca, **141**; **Giorgio Caselli**, Da ospedale di San Paolo a Museo, **145**

Iconologia

Firenze: sulla simbologia del campanile di **Giotto** (MDB), **148**; Ermeneutica di un simbolo: l'occhio alato di **Alberti** (MDB), **150**

Segnalazioni

Paolo Mazzoni, restauro su restauro (MDB); Luoghi e architetture della transizione: 1919- 1939 (M.A. Breda); Il rinoceronte d'oro e l'Africa nel Medioevo (CDB); Torino, al castello di **Rivara**: Conservare con l'arte (MDB); Histoire matérielle du bâti et projet de sauvegarde (A. Orlando); **Renato de Fusco**: cinquant'anni di cultura con **Op.Cit** (A. Castagnaro); Il disegno della città moderna di **Cesare Chiodi** (S. Contu); **Camillo Boito e il Moderno** (L. Monica)

VIOULET-LE-DUC: ELOGIO DEL PROGETTO NEOSTORICISTA

MARCO DEZZI BARDESCHI

Abstract: In the bicentenary anniversary of his birth (1814), 'ANANKE considered the best way to dedicate an homage to Viollet le Duc, recognizing his work outside the deforming tight circle of the so-called 'restoration', where he has been confined by the detractors from the Academia, recalling his commitment as cultivated architect designer, engaged in a continuous creative dialogue with History. A study dedicated to Viollet's vitality as architect (1980) is here republished at pages 5-18.



Viollet Le Duc in un disegno di R.Q. Monvoisin, 1834

3-4 dicembre prossimo) ed esattamente un secolo prima, nel 1814, era nato a Parigi **Eugène Viollet le Duc**, un immaginifico gigante del progetto neostoricista, che con la propria instancabile opera di studioso, di critico e di progettista ha dato un contributo sicuramente senza precedenti (per intensità e diffusione) alla esaltazione dell'architettura come grande monumento collettivo, alle origini del Moderno.

Eppure, ancora oggi si fa fatica a restituire a Viollet l'intero suo spessore di progettista a tutto campo. Come a dire che, solo per restare nell'Italia ancora divisa, la generazione di Selvatico ne erige la statua e la successiva si dà subito da fare per abbatterla dopo il giro di boa della metà del secolo. La sua precoce esaltazione è messa in ombra dalla successiva pubblica condanna dei

Le belle ricorrenze di quest'anno ci stimolano a ricordare (e ad attualizzare come meritano) alcuni grandi protagonisti della ricerca progettuale del secolo della Storia: nel 1914, ad esempio, chiudeva la sua intensa vita di arbitro della cultura della nuova Italia **Camillo Boito** (cui sarà dedicato, a Milano, l'annunciato convegno, a Brera ed al Politecnico, il

suoi interventi come esuberante protagonista del restauro. E Viollet viene così incasellato nel cerchio stretto del cosiddetto 'restauro stilistico' e la sua opera (da parte di Ruskin dal 1849, dagli inglesi dopo il 1877 e dallo stesso Boito dopo il 1883) viene contrapposta alla virtuosa rivoluzione epocale a favore della conservazione, che esige il rispetto, la tutela e la cura del documento/monumento.

La critica del secondo dopoguerra (Liliana Grassi) è pronta a dimenticare generosamente le contraddizioni di un medievalista inquieto come Boito per riconoscerne l'originale contributo di cantore e progettista che celebra l'età purista dei Comuni. E si spinge addirittura (Zevi, 1950) ad esaltare il tutto-pieno decorativo della stessa Casa rossa di Morris, celebrandolo come ufficiale punto di decollo del Movimento Moderno. Mentre invece resta ancora decisamente imbarazzata di fronte al disarmante neostoricismo creativo di Viollet, il quale alla generosa adesione medievalista associa, con altrettanta abilità compositiva, l'esaltazione dell'esuberanza classicista/barocca delle nuove opere pubbliche di Stato (come il concorso per il Teatro della Musica di Parigi).

Nel lontano 1977, a Milano, nella rifondata facoltà di architettura al Politecnico, abbiamo ricordato, a cento anni esatti di distanza, il salutare punto e da capo provocato dal radicale colpo di frusta impresso sulla scena europea dall'*Antirestoration Movement* di Ruskin, Morris e soci(1). Proponendo poi, in un di poco successivo Colloquio italo francese del maggio 1980 su Viollet

Viollet Le Duc, Casa a Parigi
con struttura metallica e rivestimenti in ceramica, 1871



Le Duc a Firenze (2), di metter fine all'ancora perdurante congiura del silenzio contro di lui e la sua architettura da parte dei professori dell'*Académie des Beaux Arts* (i quali avevano eccitato gli studenti a contestare il Viollet progettista agitando il manuale del Durand *pour projeter un édifice quelconque*). E di cercare di riavvicinarci alla sua opera non per i suoi noti e oggettivamente censurabili tradimenti del documento materiale, ma proprio per la sua figura di progettista colto, sempre aperto in modo creativo alle mutevoli sollecitazioni della società nel passaggio dalla Restaurazione fino alla declinazione naturalistica dell'*Art Nouveaux* (la sequenza delle immagini che seguono ben dimostra questo processo).

Insomma: a fronte del Viollet progettista di Carcassonne e Pierrefond ce n'è un altro, quello che sfida progettualemente sul suo stesso piano l'Accademia (alla quale del resto è stato sempre ostile ritenendola solo una mortificante *moule aux architectes*): l'architetto che si immerge, con altrettanta entusiasta determinazione, nello studio dell'apparato aulico di rappresentanza del potere (gli arredi e il treno per Imperatore), nella ricerca di sistemi

Losanna, la grande sala della casa/studio La Vedette, nella quale Viollet è morto il 17 Settembre 1879, con i muri dipinti con lo skyline delle Alpi



costruttivi che intessono un inedito dialogo con la natura (i puntelli inclinati che sfiorano lo zoomorfo, che poi Guimard riprenderà fedelmente come esplicito omaggio al Maestro: qui alle pagine 80-85), o nell'evocazione di popolari mostri che si protendono urlanti – come in *Gostbuster* – fuori dalle coperture delle 'sue' cattedrali, fino alla essenziale spazialità moderna dell'ultima sua serena stanza di lavoro di Ginevra (qui in basso) confortata dai profili dipinti sui muri delle sue amate montagne.

Come tanti altri architetti della sua stessa generazione (e di tante altre che continueranno a seguire), Viollet non è certo perimetrabile in un sommario e autolimitante giudizio di tendenza (la quale esigerebbe scelte radicali e alternative del tipo: o – o) ma ama distendersi progettualemente su molteplici, intersecantisi e sempre inediti piani narrativi (del tipo: e – e) intrecciando – con sempre rinnovata curiosità ed impegno ridescrittivo – storia e favola, filologia e invenzione, sogno e realtà, fantasia e mito. In nome di tale stimolante complessità evocativa lo indichiamo in questa sua nuova ricorrenza soprattutto ai nostri giovani per la positiva capacità di riaccendere, in tempi di crisi di ideali come i nostri, l'attenzione collettiva ai contenuti e alla coinvolgente narratività del progetto (non deriva infatti proprio dalle più popolari suggestioni di pietra di Viollet lo stesso liberatorio immaginario fantastico di Walt Disney?).

1. *Antiscrape: polemiche, denunce e processi contro i restauri*, giornata di studio su William Morris e i cento anni della SPAB (Society of Protection on Ancient Buildings) 1877-1977, Politecnico di Milano, 22 marzo 1977.

2. A. BELLINI, M. DEZZI BARDESCHI, A. GRIMOLDI, G. RICCI, *Viollet le Duc: l'architettura del desiderio*, contributi dei docenti del Dipartimento per la Conservazione delle Risorse Architettoniche e Ambientali del Politecnico di Molano al convegno *Omaggio a Viollet le Duc nel centenario della morte*, Istituto Francese di Firenze, maggio 1980. Ripubblichiamo il contributo in questo numero alle pagine che seguono, 5-18.

3. O. MAZZEI, *L'ideologia del restauro da Quatremère a Brandi*, CLUP, Milano, 1980.

VIOLET LE DUC: IL PROGETTO NEL "CERCHIO STRETTO" DEL RESTAURO

da *Viollet Le Duc: l'architettura del desiderio*,
scritti di Amedeo Bellini, Marco Dezzi Bardeschi, Alberto Grimoldi e Giuliano Ricci, Milano, 1980



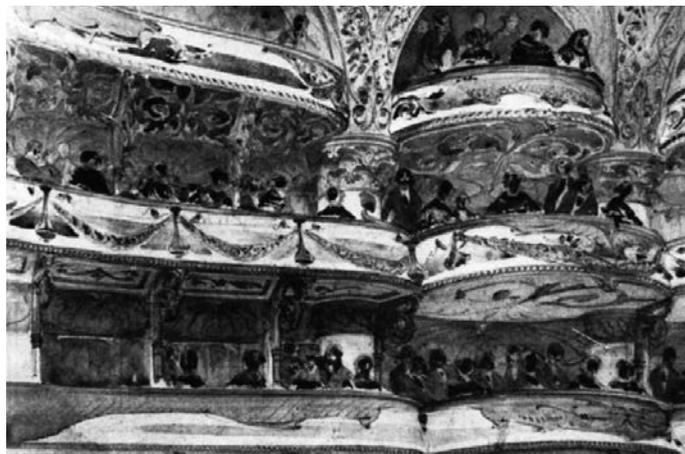
1. La formazione: Morin e Deleclouze. Nel caratterizzare la precocissima formazione disciplinare di Viollet due persone hanno sicuramente avuto un ruolo decisivo: Morin, il direttore di quel collegio, a Fontenay-aux-Roses, in cui egli fece i primi studi (1) e quella singolare figura di precettore misogino, appartato, che fu lo zio materno Etienne Deléclouze presso il cui cenacolo («saloon liberal» fu

detto) frequentato da intellettuali come Sthendal, Merimée, Vitet, il giovane nipote trascorreva le domeniche e che lo ha costantemente assistito nel suo folgorante decollo artistico. Dal primo, repubblicano della vecchia guardia, feroce anticlericale, discepolo convinto di Pestalozzi, il quale nella sua

scuola, organizzata come un'Accademia militare, anteponeva alle materie letterarie le discipline scientifiche e le stesse attività fisiche, Viollet derivò – accompagnandolo con un ferreo esercizio di autodisciplina – quell'atteggiamento antidogmatico, rigorosamente critico verso tutti i "si dice" e tutto ciò che comunque non fosse stato prima personalmente verificato nell'esperienza, quella fede positivista nelle scienze sperimentali insomma, che chiamava in soccorso l'autorevole pensiero di Bacone e di Cartesio, ad avvalorare una formazione anticonvenzionale, da originale autodidatta.

Dal secondo, allievo di David, singolare ma poco fortunato pittore storico, letterato e critico d'arte di sicura sensibilità, ben presto emarginato dalle Scuole, derivò quell'atteggiamento intransigente, provocatorio, attraverso il quale affermava la propria libertà e indipendenza culturale, il compiacimento cioè di non appartenere a nessuna Scuola, unito alla convinzione che l'architettura vista sul posto e non letta solo sui libri, assieme alla passione testimoniale per la prati-

Viollet le Duc: Parigi, concorso per l'Opera di Parigi, facciata e disegno dei palchi, (Viollet le Duc, Galeries nationales du Grand Palais, 19 février-5 mai 1980, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1980)





Viollet le Duc, grande Sala voltata variante in stile russo, *L'Arte Russa*, 1877; sala voltata in ferro e muratura della grande Sala da concerto per 3000 persone, 1864, (*Entretiens*, XII, fig. 18)

ca quotidiana del Diario, fossero il fondamentale strumento di crescita della propria esperienza: di qui quel ricorso al disegno-rilievo e alla penna agile, pungente, sempre di sicuro effetto, l'attenzione all'epistolario e alla cronaca a caldo, nel solco della tradizione delle «*choses vues*» di Hugo. Semplificando, dunque, da Morin e dai *philosophes* della Ragione sperimentale, Viollet deriverà *la méthode, l'esprit de système, l'esprit d'analyse* (parole che ricorreranno ad ogni passo nei suoi testi); da Deléclouze l'indomita ereticità, il sostanziale anti-conformismo disciplinare, soprattutto l'insofferenza dichiarata per tutte le istituzioni accademiche, viste come organismi comunque repressivi, livellanti e, alla fine parassiti.

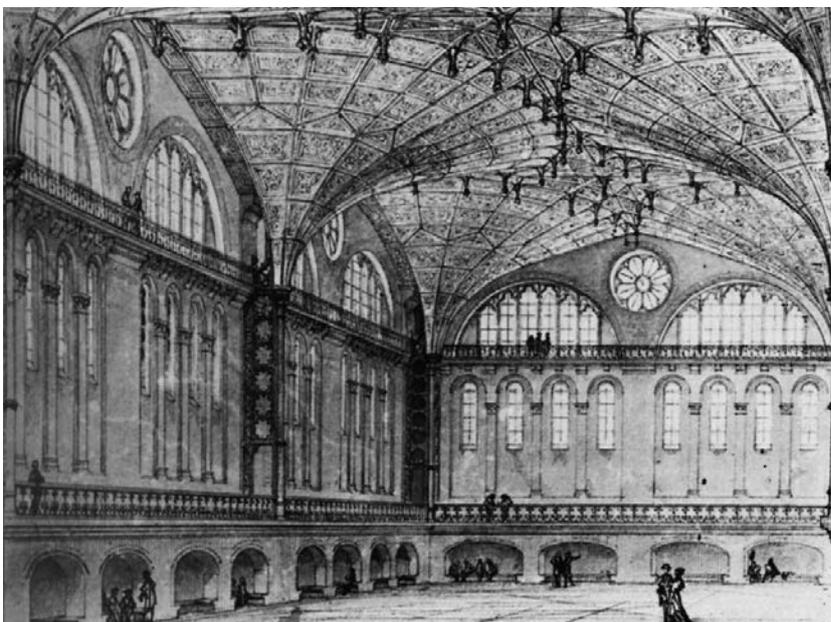
2. La crociata contro l'Accademia moule aux architectes. Una delle idee-forza di Viollet, che lo accompagnerà per tutta la vita accreditandone scelte e comportamenti intransigenti è appunto quel dichiarato sospetto per ogni istituzione accademica, quella diffidenza profonda che si tradurrà – inutile dirlo – in una condanna senza appello assumendo i toni della crociata e della sfida. La battaglia

che Viollet ingaggia contro l'Accademia si colloca esclusivamente all'insegna della orgogliosa rivendicazione dell'Autonomia del progetto rispetto a ogni forma di preconstituito condizionamento della creatività compositiva e comunque contro ogni riduttivo dogmatismo.

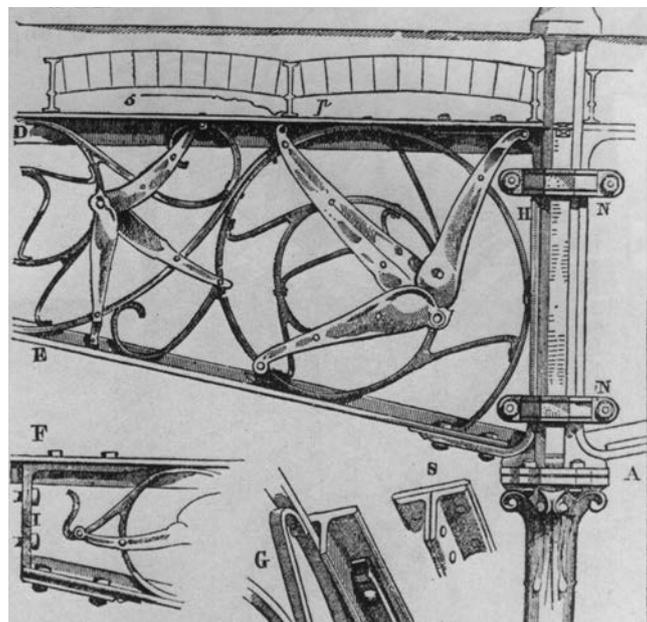
Non occorre aspettare il 1842, anno in cui il direttore della piccola Ecole de Dessin lo proporrà come titolare del corso di Composizione (2) e in cui prenderà parte, assieme al più anziano collega Lassus al concorso per il restauro di Notre-Dame. Viollet ha solo ventidue anni infatti quando inizia, nel 1836, quel viaggio in Italia accuratamente preparatogli da Deléclouze (3) e che conduce già come una sorta di «*anti-sejour*», in modo fieramente alternativo agli stanchi rituali del Grand Prix de Rome celebrati a Villa Medici (4): il suo Giornale e le lettere dall'Italia (5) ce lo confermano puntualmente.

Viollet *Voyager libre* guarderà con sufficienza e distacco a tutti quegli allievi dell'Accademia de France a Roma in cui studi *sont presque désignées d'avance: il suivent tous la même route...L'Ecole est un moule à architectes; ils en sortent tous presque semblables*». Un *leit-motiv* che riaffiorerà costantemente nel corso delle sue pungenti riflessioni: la Scuola - taglierà corto, lapidario Viollet nei suoi conclusivi *Entretiens - n'émet que des formules bornées et n'a même plus de doctrines...Loin de chercher à développer l'individualisme, il l'étouffe autant qu'il est en son pouvoir et fait la guerre à l'originalité. L'indépendance, l'esprit d'examen lui font peur. L'Académie des Beaux-Arts prétend, comme la Cour de Rome, imposer le dogme de l'infaillibilité et excommunier ceux qui se refusent à l'admettre* (6).

Così, nel '46, la sua penna tornerà ad appuntarsi, implacabile – come vedremo più avanti – contro lo sconcertante eclettismo dell'Accademia, con forte vena polemica e quando, dieci anni più tardi, l'autorevole Labrousse chiuderà la sua prestigiosa scuola riceverà un tacito ma significativo passaggio di consegne: molti allievi – come ricorda lo stesso Benevolo (7) – passeranno allora nell'atelier di Viollet, che da questo momento sarà il capo riconosciuto della corrente razionalista.



A sinistra: Progetto di sala a volte a struttura metallica, dagli *Entretiens sur l'Architecture*; a destra: Dettaglio di carpenteria decorativa in ferro, dagli *Entretiens sur l'Architecture*



Intanto già da due anni Viollet aveva dedicato a Mérimée il suo *Essai sur l'Architecture militaire du Moyen Age* (8) e aveva contemporaneamente cominciato a pubblicare quel monumentale *Dictionnaire raisonné de l'Architecture* (9) al quale assegnava il compito di far da cuneo per scardinare il fin troppo quieto vivere dell'Accademia (sarà ancora il fido Merimée a consigliarlo e ad assisterlo sia nella scelta che nell'omissione delle singole «voci»).

Lo scontro frontale e definitivo con l'Accademia avverrà comunque solo nel '63, quando, dopo la pressione esercitata da Viollet sull'Imperatore, il maresciallo Vaillant ministro di Casa dell'Imperatore, istituirà una Commissione per la riforma dell'Ecole Imperial et Speciale des Beaux Arts: Viollet aveva già pubblicato un articolo (10) in cui aveva proposto la «sua» riforma che prevedeva lo studio obbligatorio dei monumenti francesi ed un perfezionamento dei laureati con borse biennali in giro per il mondo (col che siamo già al superamento del troppo mitizzato *Grand Tour* italiano). Con il decreto del 13 novembre 1863 sull'organizzazione della

scuola Viollet sembra celebrare i suoi trionfi mondani; ma sarà un riconoscimento di breve durata. Gli accademici gli scateneranno contro gli studenti: ne deriverà uno scontro duro con i manualisti i quali gridando: *haine à Viollet!* giureranno fedeltà all'infallibile Grand Durand.

Viollet otterrà (dal 15 novembre) una cattedra, ma di Storia dell'Arte e Estetica, una cattedra appartata rispetto alle materie compositive e sicuramente al di sopra di ogni sospetto. Ma la sua presenza ingombrante costituirà, ciò malgrado, un profondo motivo di turbamento e di dissenso per i colleghi che lo metteranno in condizione di dimettersi (è il 26 marzo 1864) mentre la riforma da lui sollecitata verrà quasi integralmente sconfessata alla prova dei fatti con il suo rigetto ed il conseguente ritorno allo statu quo ante. *Decreto timido* – commenterà amareggiato Viollet negli *Entretiens* – poiché l'Imperatore di fronte all'atteggiamento ostile dell'Istituto non osò farlo eseguire.

Non gli rimarrà che porre, da distanza, la definitiva pietra tombale sull'Accademia, condannando senza appello l'in-

sopportabile prevaricazione e l'arroganza di un'istituzione assurdamente sopravvissuto come cancerogeno corpo privilegiato nel passaggio dalla Monarchia assoluta – cui poteva forse essere anche funzionale – al nuovo governo Repubblicano, un'istituzione che è come uno Stato nello Stato – dirà –, una repubblica oligarchica in seno alla repubblica democratica, una *puissance irresponsable, insaisissable, ... contre le abus de la quelle il n'y a nul recours*, in definitiva una congregazione funesta che fa di tutto sistematicamente per avilire i veri temperamenti artistici, che *étouffe l'initiative, l'individualisme, ... ennemie naturelle de l'indépendance du caractère, de l'examen, qui... protège, par sa nature même, le convenu, la médiocrité complaisante... met en quarantaine ceux qui ne la reconnaissent pas ...*, un corpo separato che *se recrute par elle-même* abbassando continuamente il proprio livello di credibilità scegliendo i nuovi adepti fra le mediocrità più complete.

Siamo nel marzo 1872 e Viollet-le-Duc è ormai giunto alla conclusione dei suoi *Entretiens*. L'anno successivo inutilmente l'Accademia gli offrirà, volente o nolente, a tardivo ripensamento, un posto resosi vacante: Viollet-le-Duc lo rifiuterà orgogliosamente e per tutta risposta, intraprenderà il suo ultimo viaggio in Italia.

3. L'architettura del medioevo come *Langue*. Il 1846 è l'anno in cui la sfida fra neoclassici e neogotici tocca i toni più accesi. Viollet lavora già da alcuni anni fra le polemiche del clero nel cantiere de La Madeleine a Vèzelay, mentre dirige quelli di Nôtre Dame a Parigi e del Saint Nazaire a Carcassonne, quando l'Accademia lancia quella «specie di manifesto, in cui l'imitazione degli stili medievali è condannata come arbitraria ed artificiosa. (9) La sua replica a caldo, sotto forma di risposta a Raoul Rochette, segretario perpetuo dell'Accademia (10) è un pamphlet rivelatorio, inspiegabilmente sottovalutato dalla critica, con il quale Viollet, attaccando le istituzioni (accusate – al solito – di coartare la libertà artistica dei giovani allievi) riafferma l'alternativa della propria scelta progettuale che mira a gettare un ponte lungo verso il linguaggio del medioevo, risuscitato – giusti

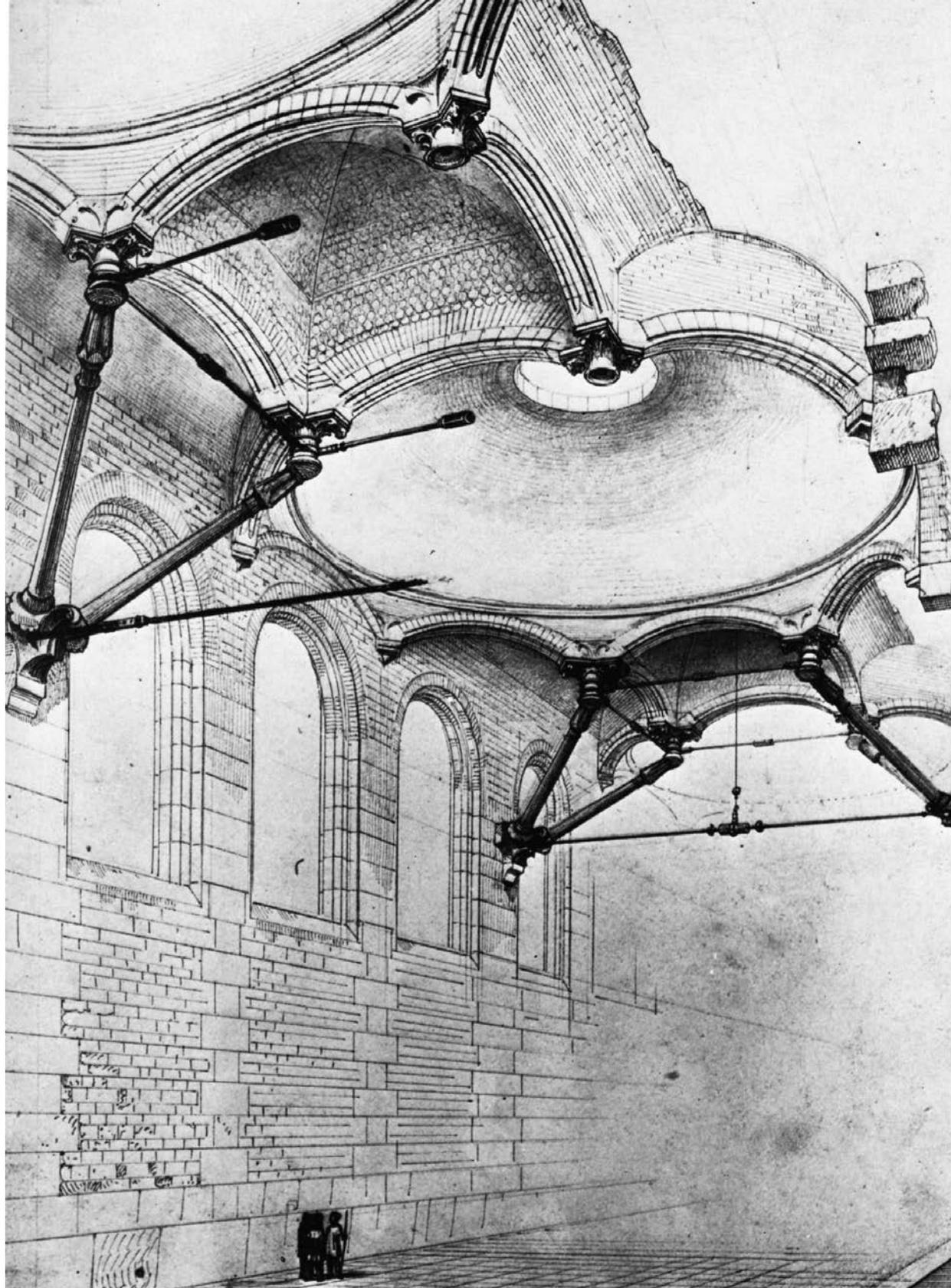
gli auspici di Victor Hugo – come il più autentico stile nazionale: *Nous élevons et nous élèverons des églises françaises du XII siècle parce que nous sommes indignés de voir plier le culte en France à des dispositions monumentales pillées à l'antiquité ou à l'Italie du Moyen Age*. L'architettura del medioevo è riproposta, con scelta radicale, come univoco modello e codice linguistico valido per materializzare l'attesa della nuova architettura: *Pour former un art nouveau, il faut une civilisation nouvelle et nous ne sommes pas dans ce cas* risponderà a Rochette cui sembrava impossibile giustificare l'architettura gotica con lo stato di civilizzazione delle società industrializzate. La replica di Viollet ha una lucida impennata strutturalista, di netto stampo pre-saussuriano: *nôtre architecture du XII siècle soit d'abord étudiée par nos artistes, mais étudiée comme on doit étudier sa langue, c'est-à-dire de façon à en connaître non seulement les mots mais la grammaire et l'esprit*.

È ancora in questo aureo libello che Viollet adombra il sostanziale distinguo, sul quale finora troppo poco ha riflettuto la critica, fra atteggiamento archeologico (leggi: filologico, scientifico, che qui dovremmo comunque ricondurre alle corrette ragioni della conservazione) e atteggiamento artistico (leggi: liberamente creativo, in cui s'identificano e vengono soddisfatte le ragioni del progetto nuovo): *que l'étude de l'antiquité – vi dichiara – ne devienne que ce qu'elle aurait toujours dû être, l'archéologie: et l'étude de l'architecture française au XII siècle, l'art*.

Fra l'immenso patrimonio lasciatoci in eredità dal passato Viollet privilegia e mobilita dunque le testimonianze medioevali per attualizzarle agli occhi distratti dei suoi contemporanei; per risignificarle progettualmente (ben conscio di manometterle e di sacrificarle a questa suprema causa di rinascita civile, nazionale) anche perché, in fondo, è convinto che i grandi monumenti francesi *qui durent depuis 6 ou 700 ans, malgré un climat destructeur, malgré les siècles d'abandon, malgré des restaurations souvent plus funestes que l'abandon même, malgré les incendies et les revolutions*, siano in grado di sostenere tale sostanziale riconnotazione.

Per niente scosso dalla sottile *querelle* di Quatremère de

Sala voltata di venti metri di altezza a struttura metallica (disegno per la prima tavola degli Entretiens, firmata e datata Gennaio 1865, con la scritta 'cours d'architecture')

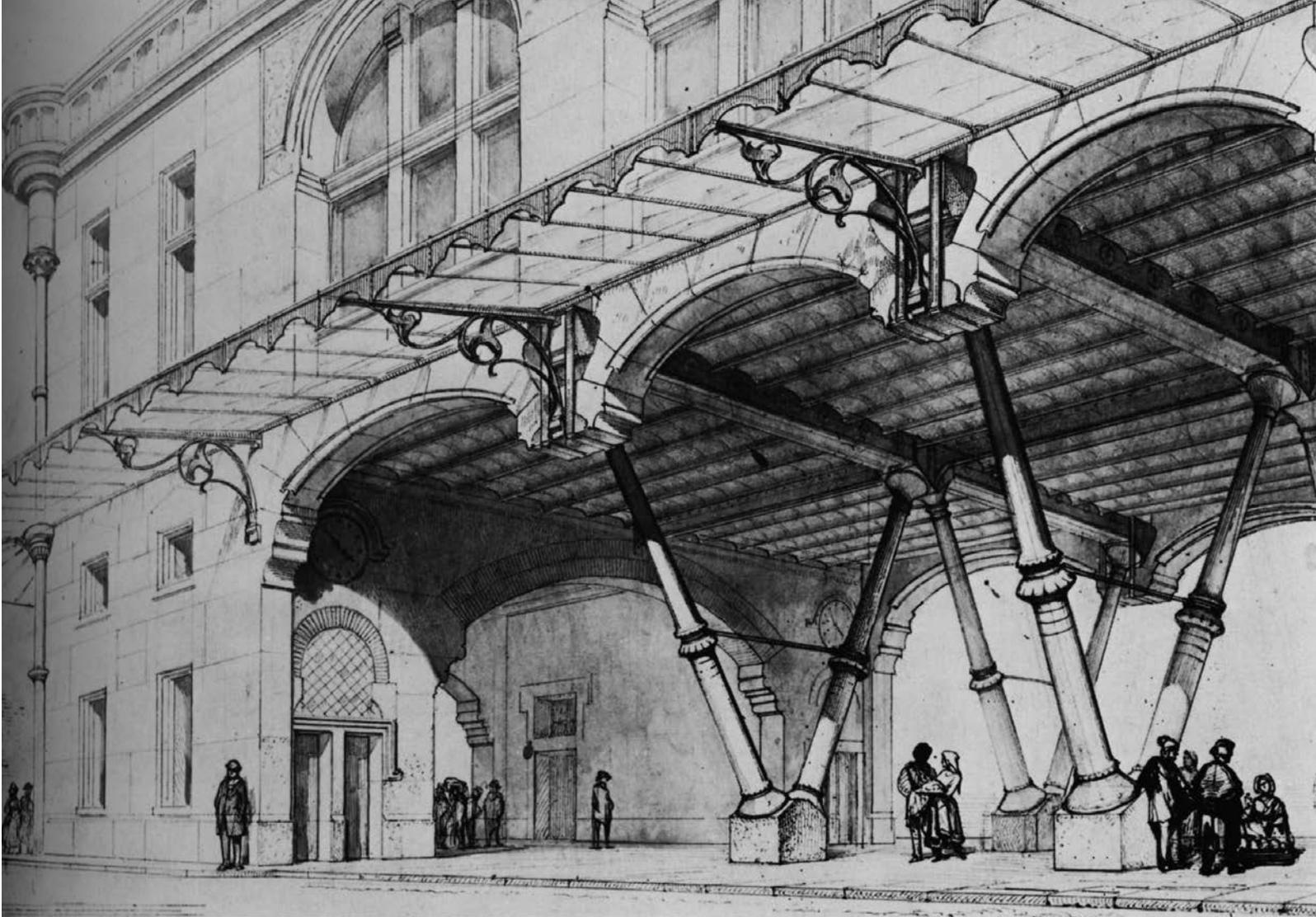


Quincy fra tipo e modello la sua attenzione si concentra piuttosto – come abbiamo visto – sul trinomio *Mots, Grammaire, Esprit*, ossia sulle parole d'ordine del cantiere medioevale di cui vengono lucidamente analizzate, decomponendole, parti strutturali, elementi distributivi, componenti, rapporti gerarchici, partiti decorativi. Il suo *Dictionnaire* rappresenta indubbiamente lo sforzo per sostituire alle sempre più paludose sabbie mobili del bricolage stilistico in voga negli studi professionali, la serrata, monolitica sintassi del cantiere del XIII secolo. Con esso Viollet realizza un'imponente costruzione logica nella più autentica e fertile tradizione della *Ars Memoriae*, una sorta di cattedrale gotica eretta alla mente come esplicitazione del desiderio che agirà in profondità come modello di incalcolabile diffusione per tante generazioni di giovani architetti. L'architettura del medioevo è riproposta come l'unica originale e razionale via possibile da ri-percorrere, proprio perché in essa Viollet identifica la quintessenza della stessa scienza del costruire: *l'architecture du XIII siècle – dirà – est plus encore peut-être une science, qu'un art, et une science aussi positive que la géométrie, dont les applications, soient infinies, mais dont les règles sont basées sur des raisonnements d'une exactitude absolue*. Il fatto è che Viollet rovescia a piene mani sulle materie compostive l'imbarazzante peso della Storia, cogliendo in essa la persistenza di principi fondamentali, soprattutto quelli di tipo funzionale e costruttivo, indagando le segrete cause del sorgere delle forme, non certo per mettere a disposizione dell'architetto un consolatorio ed eterogeneo campionario cui attingere a piacimento, buono per ogni stagione, per suscitare allegre e disinvolute escursioni nel repertorio degli Stili) ma come organica ricerca della ragione di un insieme di forme coerenti (lo Stile) che permetta di risalire univocamente dalle parole alla langue (*toute forme à sa raison*), in quanto le forme non sono altro che *l'image fidèle des sociétés au milieu des quelles (les arts) se développaient* (11). La conseguenza è – si capisce – una lotta senza quartiere contro l'ecclettismo, cioè contro ogni disinibita scorciatoia che sia il risultato dell'estroverosa applicazione di semplici formule ripetitive estrapolate per indiscriminato saccheg-

gio dei repertori del passato. Contro i *mélanges*, contro la meccanica del pastiche combinatorio, contro «*l'appropriation d'éléments de provenances diverses*» Viollet ripropone con perentorietà la inattaccabile adamantina rigidità della fabbrica medioevale. L'ecclettismo è *tout-court* per lui *la barbarie*, operazione giustificabile solo per una società *naïf*, selvaggia (l'XI secolo, ad esempio, nei riguardi dei Romani e dell'arte orientale). Operazione inammissibile oggi, concluderà Viollet, che *nous sommes trop savants* (12).

Rileggiamo il noto inizio, orgogliosamente autobiografico, del *Dictionnaire*: *lorsque nous commençons à étudier l'architecture du moyen âge, il n'existait pas d'ouvrages qui pussent nous montrer la voie à suivre... Après un séjour de deux ans en Italie, nous fûmes plus vivement frappé encore de l'aspect de nos édifices français, de la sagesse et de la science qui ont présidé à leur exécution, de l'unité, de l'harmonie et de la méthode suivies dans leur construction comme dans leur parure* (13).

4. Il Restauro come transvalutazione del documento. Lo storicismo di Viollet, condotto all'insegna della continuità anziché della discontinuità storica, della omogeneizzazione e della saldatura stilistica piuttosto che della contrapposizione dialettica delle forme, ha sinceramente messo in imbarazzo tutti i suoi contemporanei. Si tratta in definitiva, dirà, *de se servir ou de continuer les œuvres des siècles passés*. L'operazione risulterà solo un'apparenza indolore. La riaffermazione del principio della «continuità» e della «omogeneità» stilistica per delle fabbriche che sono il risultato di un processo costruttivo (di crescita e di modifiche) condotto per parti inevitabilmente eterogenee e frammentarie, in realtà comporta l'inesco di un'operazione fortemente traumatica e selettiva sulla storia già fatta: il suo credo progettuale non può prescindere dal mettere le mani, alterandoli, sui monumenti del medioevo, mutili o fortemente degradati dagli anni, rivendicandone la legittimità di una presunta crescita stilisticamente «organica». La sterzata che Viollet imprime in favore del neogotico equivale ad un colpo di frusta altrettanto salutare di quello condotto da Pu-



Viollet Le Duc, Disegno di loggia di un mercato coperto per la Tavola XXI degli Entretiens, datata gennaio 1865

gin oltre Manica ma ben più radicale e destinato ad avere conseguenze assai più profonde perché appunto presuppone l'alterazione sostanziale, la «benefica» manipolazione dell'assetto storicamente acquisito dalla preesistenza.

Convinto che non sia questa – come invece vorrebbero i suoi oppositori – una fuga all'indietro nel passato, Viollet si affida per rinsanguare la ricerca progettuale agli stessi modelli storici materializzati in pietra, i monumenti egemoni della Nazione, attribuendo loro contenuti inediti.

Il suo cantiere è sempre strettamente finalizzato alla riel-

borazione dell'eredità materica arrivata fino a lui. Il punto d'arrivo presuppone comunque sempre un inatteso colpo di scena, punto sull'effetto sorpresa, sul radicale «riutilizzo» concettuale e funzionale dei materiali e delle forme storiche: *je ne suis pas de ceux qui désespèrent du présent et jettent un regard de regret vers le passé. Le passé est passé, mais il faut le fouiller avec soin, avec sincérité, s'attacher, non pas à le faire revivre, mais à le connaître pour s'en servir.*

Conoscere il passato per servirsene: ecco lo slogan di Viollet. Non è certo un'operazione filologica che egli conduce

sulle fabbriche di Stato, non uno studio – se mai fosse possibile – scientificamente «neutrale»: il suo fine si realizza al contrario, nel mettere le mani con trasporto sull'oggetto del proprio desiderio, nel possederlo, nel modificarlo irreversibilmente. È un incontro-scontro singolare, irripetibile col monumento. *Solus ad solam*: ecco perché, se il suo sempre inappagato interesse conoscitivo tende a risalire dal frammento, dall'esperienza singola, al quadro generale, il suo intervento progettuale al contrario tenderà a rendere sempre la fabbrica più specifica, unica, diversa da quella che era prima e, al tempo stesso, diversa dalle altre a lei simili. Il suo metodo operativo punta senza perplessità sulla esaltazione della singolarità, sull'eccezionalità e perciò stesso sulla sostanziale transvalutazione del documento. Il «restauro» di Viollet è essenzialmente un'infedele riprogettazione creativa, attraverso la quale si realizza l'enfaticizzazione del testo storico. La sequenza delle operazioni che Viollet attiva su una fabbrica storica appare sempre chiaramente finalizzato non certo alla sua conservazione quanto proprio ad inseguirne, tutte le volte che gli è possibile, l'auspicato raggiungimento di una sovrastorica, autonoma unità di Stile. Al conseguimento di tale risultato ogni altra considerazione è subordinata. È insomma nella ri-progettazione che si individua il suo fondamentale obiettivo: si pensi alla estensione delle nuove «presenze» che comunque egli riesce ad inserire in un contesto che la sua fertile mano tocca. Un solo esempio da manuale; su un relitto di castello in disarmo come Pierrefonds il lucido delirio creativo di Viollet costruisce pietra per pietra l'architettura del proprio desiderio: la preesistenza viene credibilmente ri-plasmata, ri-aggettivata in esterni, come un castello del Principe Azzurro mentre ne è ri-creato in tutti i suoi più «credibili» dettagli, con scenografico puntiglio, l'*intérieur*. La realtà è come trascesa in fiaba, l'archeologia in animazione, la storia in mito. Come si vede quello di Viollet è in definitiva uno storicismo in presa diretta che on si realizza tanto sulle immagini e sugli archetipi di carta quanto proprio su e a spese delle stesse vestigia fisiche, sulle fonti documentarie e i resti materiali consegnatigli della Storia.

Questi ultimi gli sono decisamente essenziali: è su di essi che si appoggia la rielaborazione creativa dell'architetto, sono appunto i resti materiali che vengono riconnotati, riattualizzando presenza collettive scolorite dal tempo.

Si potrebbe definire perciò questo di Viollet uno storicismo cannibale, che non può prescindere dal divorare il Padre per rigenerarlo, per tornare ad imporlo come rinnovato modello culturale, come imperitura Fenice che continuamente rinasce dalle proprie ceneri.

5. La congiura del silenzio contro Viollet architetto.

Con il mancato incontro del 1873 fra Viollet e l'Accademia la partita sembra definitivamente conclusa ed i clamori polemici destinati a placarsi. Ma non è così: ciò che è sfuggito all'occhio attento degli storici è la conseguente sistematica congiura del silenzio che l'Accademia allestirà contro il Grande Ribelle. La condanna definitiva che Viollet formula contro la Sacra Istituzione sarà da quest'ultima ripagata, come fatalmente avviene in ogni disfida storica a tempi lunghi, con la moneta dell'ostracismo più radicale. Come si è visto, sbarratogli l'accesso all'insegnamento del «fare architettura» (le discipline compositive) a Viollet vengono pure contestati i tranquilli orizzonti della Storia dell'architettura, affinché il suo contributo didattico perda ogni possibile capacità di presa propositiva sui giovani.

Che il suo insegnamento tendesse a mettere alle corde i suoi colleghi compositori è fin troppo evidente. Nelle mani di Viollet la storia diventa un'arma affilata, un coltello tagliente e rigorosamente selettivo, una sorta di onnipresente fantasma inquietante che proietta la sua imbarazzante ombra lunga sul presente. Viollet usa, quest'arma, con lucida razionalità, ne riorganizza il fin troppo disperso e trascurato bagaglio linguistico, ne traduce le emergenze formali in serrato metodo compositivo. È chiaro che una tale operazione, riproposta con insistenza e con spregiudicata coerenza, provochi i manualisti usciti dall'Ecole Polytechnique: ai loro ripetitivi assemblaggi modulari, organizzati sul foglio quadrettato (la griglia compositiva di Durand) ma intonso, ancora da scrivere, all'ostentata sicurezza della loro mar-

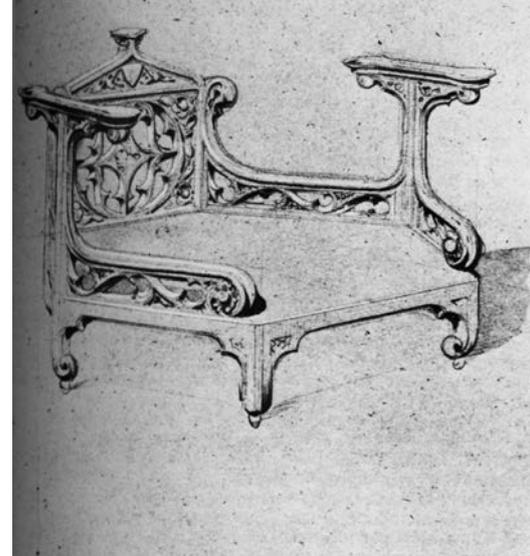
che a suivre dans la Composition d'un Projet quelconque (Durand), alla stessa pervicace insistenza sul tipo, Viollet contrappone di fatto il peso della filigrana già tracciata sul foglio da disegno, l'abbraccio mistico cioè fra secolo XIX e le sue più autentiche e dimenticate radici culturali all'insegna della *Continuité* e dell'*Unité de Style*.

Il *Dictionnaire* è in definitiva, ai nostri occhi, più istruttivo per le voci omesse che per quelle che vi compaiono (invano vi cercheremo, ad esempio, le voci «tipo» e «modello»). Annegate fra le voci pratiche che danno corpo al resuscitato cantiere medioevale resistono ed affiorano solo alcune essenziali voci di filosofia dell'arte, ed in particolare alcune parole-chiave come *Goût*, *Unité*, *Style*, anatomizzate con cura. Tra esse, isolata ma destinata a venire arbitrariamente amplificata dai recensori e ad essere conseguentemente assunta ben presto a improprio status symbol dell'intero *Dictionnaire*, è la voce *Restauration*. Non servirà a molto l'avvertenza dello stesso Viollet volta a definire il restauro come un semplice pretesto di trasformazione della realtà, un mezzo per arrivare da un contesto architettonico dato ad un altro oggetto, sublimato, dell'intervento creativo rispetto a quello di partenza; non servirà il suo dichiarato disinteresse ai problemi della conservazione che traspare fin dal celebre primo capoverso (*restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer on le refaire, ...*); non servirà insomma la riaffermazione che Viollet fa, a più riprese, del carattere tutto ideologico, finalizzato al diverso, al nuovo, al raggiungimento di un altro da sé. Non sarà ascoltato: e gli avversari riusciranno a collocarne la sua intera produzione letteraria e progettuale, scambiando pretestualmente la parte per il tutto, sotto l'ombrello di comodo della nascente disciplina (*le mot et la chose sont modernes*) del «restauro». Comincerà il rivale Charles Garnier il quale, prendendo spunto proprio dai polemici e indigesti *Entretiens* scriverà (nel '69): *Viollet-le-Duc a beaucoup produit, mais ses meilleures productions sont sans contredit ses restaurations. Si l'on admire ses restaurations on hésite dans l'appréciation de ses œuvres plus personnelles. On cherche une personnalité, on ne trouve que de compromis. Bridé*

par l'archéologie, il est écrasé par le poids du passé (14). È già iniziato, si capisce, – proprio mentre prende consistenza quel cantiere ecletticamente classicista e pasticione dell'Opera, dopo lo scontro vinto da Garnier su Viollet nel concorso del '60 – quel processo di progressiva demonizzazione di Viollet come architetto-compositore, «diverso», come operatore anomalo, un processo che tende appunto – prima fase – a respingerlo oltre il fossato, all'interno della nuova disciplina del cosiddetto «restauro», per poi – seconda fase – condannarne conseguentemente la scarsa fedeltà al dato storico, coniadogli l'etichetta di restauratore disinvolto, un processo che ancora oggi pregiudizialmente continua contro l'operato di Viollet allorché in Francia se ne pretende candidamente di proporre la *de-restauration*, ossia la definitiva, radicale cancellazione, come a dire, la rimozione senza appello del suo ormai già storicizzato – e chi potrebbe dubitarne? – messaggio architettonico.

Se dunque i sussiegosi compositori dell'Accademia reagiscono espungendo Viollet come un corpo estraneo da quella storia dell'architettura del suo stesso secolo che egli ha decisamente contribuito a formare, relegandone la produzione all'interno della nuova incerta disciplina (il restauro), il pregiudizio non sarà rimosso neppure dalle generazioni successive. Questo certamente spiega da un lato l'incredibile rarità delle chiamate alla ribalta di Viollet nella storia dell'architettura moderna, dall'altro il coro crescente delle critiche che da Ruskin, a Boito, ad Anatole France, ne accompagna il giudizio sulla sua attività come restauratore.

Sono due storie parallele: se la seconda è già molto nota, la prima è assai meno evidente. Eppure ci vuol poco a constatare la censura operata su Viollet dagli stessi conclamati padri del Movimento Moderno: se nessuna citazione compare nel pur attento lavoro di Giedion, attenzione certo migliore non gli ha dedicato la critica sociologica: Mumford nel suo noto saggio sulla storia della cultura della città farà leva solo sulla sua autorità di specialista del Medioevo, limitandosi a citarne di sfuggita la ricostruzione della «casa» del XIII secolo. Né la sua fortuna cresce con l'avvento della nuova storiografia italiana del dopoguerra. Per Zevi la sto-



Viollet Le Duc arredatore: da sinistra, fauteuil scolpita in legno, ricoperta da una tappezzeria moderna, col suo monogramma; banquette comprata dall'architetto Waterhouse a Parigi nel 1878 da Viollet Le Duc; progetto di fauteuil trapezoidale in legno traforato

ria del Movimento Moderno comincerà con quel solenne pastiche che è la Casa Rossa di William Morris piuttosto che dal sospetto storicismo di Viollet, che così facilmente riassorbe i più ambigui «frammenti» storici; per Benevolo lo sforzo di rifondazione impresso da Viollet verso la metà del secolo alla ricerca progettuale meriterà solo una marginale citazione per la sua appassionata querelle neogotica; mentre neppure il gelido razionalismo e la penetrante analisi di Tafuri, la quale pure vibrerà per altri geni eretici (come Piranesi, ad esempio) troverà modo di accendersi per una figura così complessa, esuberante e contraddittoria, non fosse altro che per metterne in evidenza l'insostituibile ruolo di suscitatore di inquietanti problemi disciplinari.

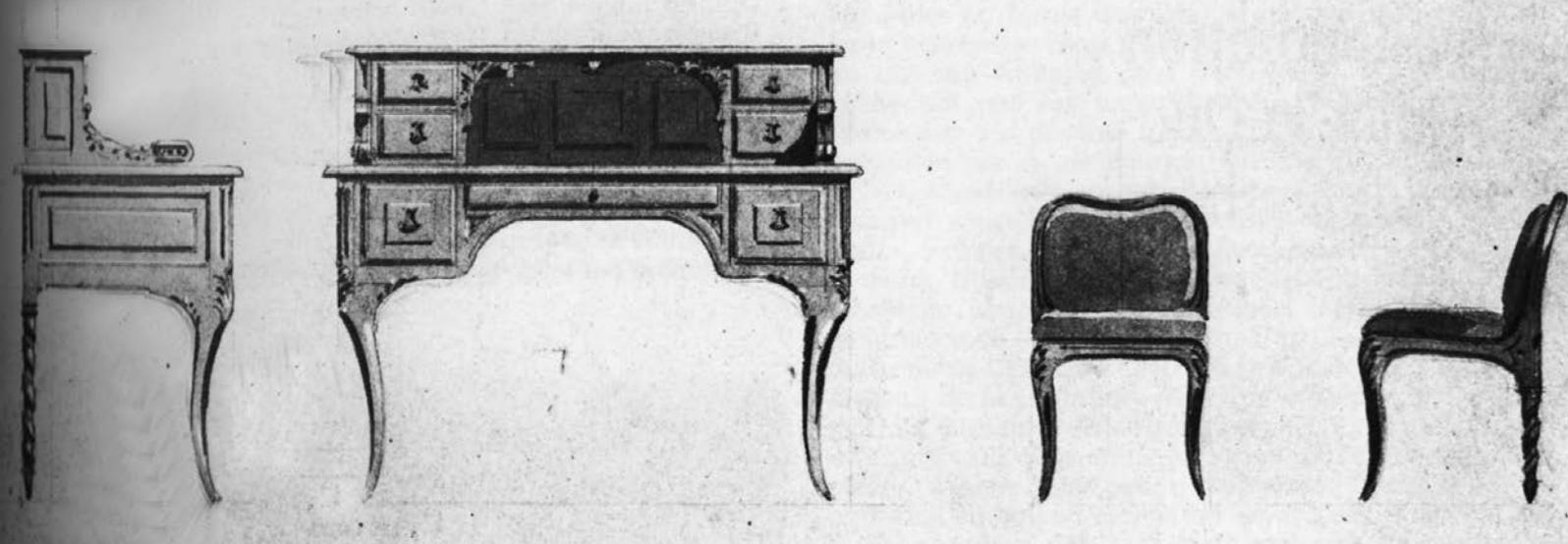
Solo De Fusco – voce isolata ma acutamente significativa nel panorama italiano – ha riproposto recentemente con forza Viollet all'origine dell'idea dell'architettura del Movimento Moderno, cercando di restituire alla sua opera ed al suo colossale sforzo creativo ed organizzativo la giusta dimensione complessiva. De Fusco ha avuto il non piccolo merito di essersi reso conto che qualcosa non funzionava nel sommario meccanismo messo in piedi dalla critica intorno all'operato di Viollet: come se esistesse un consolidato ostacolo storiografico che è necessario rimuovere se vogliamo recuperare l'intero spessore della sua attività: *L'opera di Viollet – scriveva – interessa il restauro e la critica architettonica. Nonostante*

la intima connessione fra questi due aspetti dell'attività dello studioso francese i suoi scritti teorici di architettura presentano una tale organicità da poter essere considerati isolatamente. E più avanti: Per l'esegesi critica del pensiero di Viollet occorre operare la distinzione architettura-restauro, una distinzione che in realtà Viollet non ha mai voluto accettare. Si ha infatti proprio l'impressione che Viollet finisca per accettare – malgrado tutti i suoi orgogliosi sussulti polemici – la parte che il liquidatorio giudizio degli accademici suoi rivali vuole assegnargli negli scaffali della storia.

6. Viollet all'ingresso della galleria dei Padri fondatori dell'Effort Modern.

Non sarebbe certo difficile oggi nel più maturo clima di revisione delle nostre più autentiche radici culturali reintegrarne di pieno diritto la figura in posizione emergente nell'atrio di ingresso della Galleria dei padri de Movimento Moderno, prendendo finalmente le distanze da quell'invadente etichetta e da quella disciplina del "restauro" che ha finito ambigualmente per imbrigliarne il messaggio.

Ciò che è sicuro è che Viollet ha sempre rifiutato di circoscrivere la propria attività al restauro: al di là delle sue puntuali, meticolose, puntigliose descrizioni dei cantieri rivisitati dal proprio impegno progettuale (e al di là dell'isolata voce *Restauration* del *Dictionnaire*), non esiste in realtà un



Viollet Le Duc, Progetto per il bureau e la sedia della camera dorata del Castello d'Eu, gennaio 1875

corpo di saggi organici su questa disciplina confrontabile con la sistematicità con cui si è dedicato alla costruzione del necessario bagaglio per l'architetto progettista (si pensi soprattutto ai suoi divulgatissimi *Dizionari* (15), nonché alle sue non meno celebri *Storie* (16), tutti testi indirizzati alla iniziazione progettuale del giovane architetto in formazione). La dialettica che Viollet rifiuta fra conservazione e progettazione del nuovo era stata fin troppo ostentata da Hugo con la notissima introduzione all'ottava edizione del suo *Notre-Dame* fin dal 1832 (17). Lo stesso Quatremère del resto, doveva apparire molto più «coerente» nel fissare i limiti e i modi della conservazione: per lui, com'è noto, al suo esordio, il restauro consisteva semplicemente nel *rifare le parti mancanti*; si trattava dunque – diceva – di un'operazione senza invenzione, nella quale l'ingegno non entra, un'operazione dunque che si sarebbe comunque materialmente limitata alla salvaguardia ed alla reintegrazione dell'immagine. Per Viollet è, al contrario soprattutto una «pretesa», un'operazione cioè che comunque pre-suppone di forzare la storia tornando a renderla attuale, incombente proprio nel nome delle ragioni del progetto del nuovo. Significativo è ad esempio, il giudizio che egli dà, alla fine, della «promettente» situazione del restauro in Italia: *Restaurer scrupuleusement des édifices élevés dans des conditions différentes de celles au milieu desquelles où est placé, c'est*

forcer l'intelligence à passer par les phases diverses qui ont produit un certain développement de l'art, c'est le contraindre à des déductions logiques applicables aussi bien au temps présent qu'au temps passé; car il n'y a toujours qu'une manière de raisonner. Ce travail de restauration consciencieuse au quel se livre l'Italie aujourd'hui ne peut donc manquer de porter des fruits; d'autant que les italiens ont le bon esprit de ne pas séparer en deux classes leurs architectes: les restaurateurs de monuments et les constructeurs d'édifices appropriés aux besoins nouveaux» (18)!

Se dunque noi oggi separiamo nettamente le ragioni della conservazione da quelle della progettazione del nuovo, ecco che Viollet sembra profeticamente prevedere questa svolta tendendo a respingerla in anticipo, proprio perché per lui il restauro rimane semplicemente uno strumento della trasformazione di qualità, un mezzo saldamente legato alle esigenze della composizione architettonica. Viollet teme tuttavia di essere etichettato in modo improprio, a causa del tiro al bersaglio senza esclusione di colpi cui viene sottoposta la sua opera. Nei *Simple avis aux lecteurs* premessi al primo tomo dei suoi *Entretiens* (è il 1863, anno decisivo – come si è visto – per la sua polemica contro l'Accademia) la preoccupazione ricorrente è proprio quella che il suo obiettivo, ambizioso, di largo respiro venga relegato in uno spazio angusto, asfittico, inadeguato: *faire un cours*