

# Eugène Viollet-le-Duc L'ARCHITETTURA RAGIONATA

## Estratti dal Dizionario

costruzione - gusto - proporzione - restauro  
scala - simmetria - stile - unità

Saggio introduttivo, commento e apparati di  
M. Antonietta Crippa

Le esperienze multiformi che si situano alle origini dell'architettura moderna e l'ampia produzione teorica che le ha accompagnate sono documenti non ancora esplorati a fondo e non accessibili a vasti settori di pubblico. Da qualche tempo tuttavia, lo testimoniano le più recenti pubblicazioni, questo passato prossimo attira l'attenzione di molti, in ambiti differenziati.

Circolano pensieri che hanno la stessa cadenza, non — proficuamente — identità di orientamento, e convinzioni che si iscrivono in sistemi contigui. La comune lunghezza d'onda impressa in questo momento ad una parte consistente della ricerca è in grado di produrre avvicinamento e chiarificazione, effettivo lavoro culturale, oltre il chiuso dei recinti ideologici o di una riduttiva pratica professionale.

Dal lavoro di scavo affiorano presenze di ineguale valore, pagliuzze come massi d'oro, ma la frequentazione di significative espressioni di architettura, siano esse realizzate in edifici o annotate graficamente o discorsivamente proposte, rimane da sempre momento fondativo di una rinnovata originalità nel mestiere.

Questa serie di saggi di architettura si articolerà in fonti ed opinioni: non è che l'individuazione dei due versanti di un unico atteggiamento critico, volto a dare corpo e materia di riflessione allo sforzo interpretativo oggi in atto, che vede al centro il mestiere dell'architetto, la sua gravidanza, i modi della sua alimentazione.

Il catalogo ragionato e a più mani dei percorsi che si sono compiuti in questi ultimi centocinquanta anni conduce a ricostituire l'humus vitale nel quale gli indirizzi attuali trovino profondità di storia e spessore di cultura.

Jaca Book

titolo originale  
Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle  
estratti

traduttore  
Adriana Maria Colombini Mantovani

© 1981  
proprietà letteraria Editoriale Jaca Book, Milano

prima edizione italiana  
gennaio 1982

prima ristampa  
aprile 1984

copertina e grafica  
ufficio grafico Jaca Book

in copertina  
Disegno dal *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française*  
di E. Viollet-le-Duc

ISBN 88-16-40074-9

la serie di architettura è coordinata da  
Maria Antonietta Crippa e Marina Loffi Randolin

Per informazioni sulle opere pubblicate e in programma,  
ci si può rivolgere a Editoriale Jaca Book SpA via Saffi 19, 20123 Milano  
Telefono: 8057055 - 8057088

## INDICE

Saggio introduttivo	9
L'Architettura ragionata	
Costruzione	45
Gusto	195
Proporzione	211
Restauro	247
Scala	273
Simmetria	287
Stile	301
Unità	329
Glossario	339
Bibliografia	344
Bibliografia di E. Viollet-le-Duc	349
Nota bibliografica ragionata	369
Indice delle voci del Dizionario	375

## RESTAURO

La parola e la cosa 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. Solo a partire dal secondo quarto del nostro secolo si è preteso di restaurare edifici di altra epoca, e noi non sappiamo che si sia data una definizione precisa di restauro architettonico. Forse è opportuno rendersi conto esattamente di ciò che si intende o di ciò che si deve intendere per *un restauro*, poiché sembra che si siano ingenerati numerosi equivoci sul senso che si attribuisce o che si deve attribuire a questa operazione.

Abbiamo detto che la parola e la cosa sono moderne, e in effetti nessuna civiltà, nessun popolo, nei tempi passati, ha inteso fare dei restauri come li intendiamo oggi.

In Asia, una volta come oggi, allorché un tempio o un palazzo subiva la degradazione del tempo, se ne innalzava o se ne innalzava un altro a fianco. Non si distrugge perciò l'antico edificio, lo si abbandona all'azione dei secoli, che se ne impadroniscono come di una cosa di loro appartenenza, per corroderla a poco a poco. I Romani ricostruivano, non restauravano, e la prova è che il latino non ha una parola corrispondente alla nostra parola restauro, con il significato che le si attribuisce oggi. *In-staurare, reficere, renovare*, non significano restaurare, ma ripristinare, fare di nuovo. Quando l'imperatore Adriano pretese di rimettere in buono stato un gran numero di monumenti della Grecia antica o dell'Asia Minore, procedette in un modo che oggi gli solleverebbe contro tutte le società archeologiche dell'Europa, benché egli pretendesse di avere conoscenze di archeologia. Non si può considerare il ripristino del tem-

pio del Sole a Baalbek come un restauro, ma come una ricostruzione, secondo il metodo seguito nel momento in cui questa ricostruzione aveva luogo. Gli stessi Tolomei, che si piccavano di arcaismo, non rispettavano assolutamente le forme dei monumenti delle antiche dinastie dell'Egitto, ma li ricostruivano secondo la moda del loro tempo. Quanto ai Greci, lungi dal restaurare, cioè dal riprodurre esattamente le forme degli edifici che avevano subito delle degradazioni, credevano evidentemente di far bene dando l'impronta del momento ai lavori che si erano resi necessari. Elevare un arco di trionfo come quello di Costantino a Roma con frammenti tolti all'arco di Traiano non è né un restauro, né una ricostruzione: è un atto di vandalismo, un saccheggio da barbari. Coprire di stucchi l'architettura del tempio della Fortuna virile a Roma: neppure questo si può certo considerare un restauro, è una mutilazione.

Il medio evo non ebbe più che l'antichità il sentimento del restauro, lungi da ciò. Quando si presentava la necessità di sostituire un capitello rotto in un edificio del XII secolo, si poneva al suo posto un capitello del XIII, XIV, o XV secolo. Se su un lungo fregio di riccioli del XIII secolo un pezzo, uno solo, veniva a mancare, si inseriva un ornamento nel gusto del momento. Così è successo più volte, prima che lo studio attento degli stili fosse spinto ai limiti estremi, che si fosse indotti a considerare queste modificazioni come stranezze e si desse una falsa datazione a frammenti che si sarebbero dovuti considerare come delle interpolazioni in un testo.

Si potrebbe dire che vi è tanto pericolo nel restaurare riproducendo in *fac-simile* tutto ciò che si trova in un edificio, quanto nella pretesa di sostituire a forme posteriori quelle che dovevano esistere primitivamente. Nel primo caso, la buona fede, la sincerità dell'artista possono produrre i più gravi errori, consacrando, per così dire, una interpolazione; nel secondo, la sostituzione di una forma primitiva a una forma esistente, riconosciuta posteriore, fa ugualmente sparire le tracce di una riparazione, la cui causa nota avrebbe forse permesso di constatare la presenza di una soluzione eccezionale. Spiegheremo questo fra poco.

Il nostro tempo, e il nostro tempo solo, a partire dai secoli storici, ha assunto nei confronti del passato un atteggiamento non usuale. Ha voluto analizzarlo, paragonarlo, classificarlo e formare la sua vera storia, seguendo passo passo il cammino, i progressi, le trasformazioni dell'umanità. Un fatto così strano non può essere, come suppongono alcuni spiriti superficiali, una moda, un capriccio, una malattia, perché il fenomeno è complesso. Cuvier<sup>1</sup>, con i suoi lavori sull'anatomia comparata, con

le sue ricerche geologiche, disvela all'improvviso agli occhi dei contemporanei la storia del mondo prima del regno dell'uomo. L'immaginazione lo segue con ardore in questa nuova via. Dei filologi, dopo di lui, scoprono le origini delle lingue europee, scaturite tutte da una medesima sorgente. Gli etnologi indirizzano i loro lavori verso lo studio delle razze e delle loro attitudini. Vengono infine gli archeologi, che dall'India fino all'Egitto e all'Europa paragonano, discutono, distinguono le produzioni d'arte, rivelano le loro origini, le loro filiazioni, e arrivano a poco a poco con il metodo analitico a coordinarle secondo certe leggi. Vedere in ciò una fantasia, una moda, uno stato di malessere morale è giudicare con leggerezza un fatto di portata considerevole. Tanto varrebbe pretendere che i fatti rivelati dalla scienza da Newton in poi sono il risultato di un capriccio dello spirito umano. Se il fatto è notevole nel suo insieme, come potrebbe essere senza importanza nei particolari? Tutti questi lavori si concatenano in mutuo concorso. Se l'europeo è arrivato a quella fase dello spirito umano in cui, pur camminando a passo accelerato verso i destini avvenire, e forse per il fatto che cammina veloce, sente il bisogno di raccogliere tutto il passato come si raccoglie una ricca biblioteca per preparare futuri lavori, è ragionevole accusarlo di lasciarsi trascinare da un capriccio, da una fantasia effimera? E allora i ritardatari, i ciechi, non sono proprio coloro che disprezzano questi studi, con il pretesto di considerarli un'inutile farraggine?

Dissipare pregiudizi, esumare verità dimenticate, non è, al contrario, uno dei mezzi più attivi di accelerare il progresso?

Se il nostro tempo non avesse da trasmettere ai secoli futuri che questo metodo nuovo di studiare le cose del passato, nell'ordine materiale come nell'ordine morale, avrebbe già ben meritato dalla posterità. Ma lo sappiamo meglio di quanto occorra: il nostro tempo non si contenta di gettare uno sguardo scrutatore dietro di sé: questo lavoro retrospettivo non fa che sviluppare i problemi che si porranno nell'avvenire e facilitare la loro soluzione. La sintesi segue l'analisi.

Gli scrutatori del passato, tuttavia, gli archeologi, riesumando pazientemente i più piccoli resti di arti che si supponevano perdute, si trovano a dover vincere pregiudizi conservati con cura dalla classe numerosa delle persone per cui ogni scoperta od ogni orizzonte nuovo significa la perdita della tradizione, cioè di uno stato molto comodo di quiete dello spirito. La storia di Galileo è di ogni tempo. Essa si innalza di uno o più gradini, ma la si ritrova sempre sugli scalini che l'umanità sale. Notiamo, incidentalmente, che le epoche caratterizzate da una grande

spinta in avanti si sono distinte tra tutte per uno studio almeno parziale del passato. Il xii secolo, in Occidente, costituì un vero rinascimento politico, sociale, filosofico, artistico e letterario; in quello stesso tempo alcuni uomini agevolavano il movimento con ricerche nel passato. Il xvi secolo presentò il medesimo fenomeno. Gli archeologi, dunque, non hanno molto motivo di inquietarsi della pausa che si pretende di imporgli, poiché non solo in Francia, ma in tutta Europa le loro fatiche sono apprezzate da un pubblico avido di penetrare con loro nel segreto delle epoche remote. Se talvolta questi archeologi lasciano la polvere del passato per gettarsi nella polemica, non è tempo perso: la polemica genera le idee e spinge all'esame più attento delle questioni dubbie, la contraddizione aiuta a risolverle. Non accusiamo, dunque, gli spiriti immobili nella contemplazione del presente o fortemente legati a pregiudizi mascherati da tradizioni, che chiudono gli occhi davanti alle ricchezze risumate del passato e che pretendono datare l'umanità dal giorno della loro nascita, perché così siamo forzati a rimediare alla loro miopia e a mostrare più dappresso il risultato delle nostre ricerche.

Ma che dire di quei fanatici cercatori di tesori che non permettono che si frughi in un suolo che essi hanno negletto, che considerano il passato una materia da sfruttare con un monopolio, e che dichiarano ad alta voce che l'umanità ha prodotto opere degne di essere raccolte solo durante certi periodi storici definiti da loro stessi; che pretendono strappare capitoli interi dalla storia dell'attività umana; che si erigono a censori della classe degli archeologi, dicendo: «Tale vena è malsana, non la esplorate; se la mettete in luce, noi vi denunciemo ai contemporanei come corruttori!». Venivano trattati in questo modo pochi anni fa gli uomini che passavano notti insonni per rivelare le arti, i costumi, la letteratura del medio evo. Se questi fanatici sono diminuiti di numero, coloro che persistono sono ancor più appassionati nei loro attacchi e hanno adottato una tattica molto abile per imporre le loro idee a persone poco disposte ad andare a fondo nelle cose. Essi ragionano così: «Voi studiate e pretendete di farci conoscere le arti del medio evo, dunque voi volete farci tornare al medio evo, ed escludete lo studio dell'antichità; se vi si lascia fare, vi saranno delle segrete in ogni galera e una stanza di tortura a fianco di ogni sezione di Tribunale. Voi ci parlate dei lavori dei monaci, dunque volete riportarci al regime dei monaci, alla decima, farci ricadere in un ascetismo debilitante. Ci parlate dei castelli feudali, dunque ce l'avete con i principi dell'89, e se vi si stesse ad ascoltare si ritornerebbe alle *corvées*». Il divertente è che questi fanatici (ripetiamo la parola) ci

prodigano l'epiteto di *esclusivi*, probabilmente perché noi non escludiamo lo studio delle arti del medio evo e ci permettiamo di raccomandarlo<sup>2</sup>.

Qualcuno potrà chiederci quali rapporti queste polemiche possano avere con il titolo di questa voce. Stiamo per dirlo. Gli architetti, in Francia, non hanno fretta. Già verso la fine del primo quarto di questo secolo gli studi letterari sul medio evo erano giunti ad un serio sviluppo, mentre gli architetti non vedevano ancora nelle volte gotiche che l'*imitazione delle foreste della Germania* (è una frase consacrata)<sup>3</sup> e nell'ogiva che un'arte *malata*. L'arco acuto è spezzato, dunque è malato, questo è conclusivo. Le chiese del medio evo, devastate durante la Rivoluzione, abbandonate, annerite dal tempo, fatiscenti per l'umidità, apparivano come grandi sarcofaghi vuoti. Ecco l'origine delle frasi funebri di Kotzebue, ripetute dopo di lui<sup>4</sup>. Gli interni degli edifici gotici ispiravano solo tristezza (è facile crederlo, nello stato in cui erano ridotti). Le guglie traforate che si stagliavano nella bruma suscitavano frasi romantiche, si descrivevano le *trine* di pietra, i *pinnacoli* eretti sui contrafforti, le *eleganti* nervature a fascio che sostengono le volte a *spaventevoli* altezze. Queste testimonianze della *pietà* (altri dicevano fanatismo) *dei nostri padri* riflettevano solamente una sorta di semi-misticismo, semi-barbarie, in cui il capriccio regnava sovrano. Inutile dilungarci qui su quello sproloquio banale che faceva rabbia nel 1825, e che ora si ritrova solo nelle appendici di giornali sorpassati. Comunque, queste frasi vuote fecero sì che con l'aiuto del Museo dei monumenti francesi, di alcune collezioni come quella del du Sommerard<sup>5</sup>, parecchi artisti si mettesero ad esaminare con curiosità questi resti dei secoli *d'ignoranza e di barbarie*.

Questo esame, dapprima un po' superficiale e timido, provocava rimproveranze abbastanza aspre. Ci si doveva nascondere per disegnare quei monumenti innalzati dai Goti<sup>6</sup>, come dicevano alcuni dotti personaggi. Allora alcuni uomini, che, non essendo artisti, si trovavano fuori portata della ferula accademica, aprirono la campagna con lavori veramente notevoli per il tempo in cui furono fatti.

Nel 1830, Vitet<sup>7</sup> fu nominato ispettore generale dei monumenti storici. Questo scrittore raffinato seppe portare nelle sue nuove funzioni, non grandi conoscenze archeologiche, che nessuno allora poteva possedere, ma uno spirito critico e analitico, che fece penetrare per la prima volta la luce nella storia dei nostri antichi monumenti. Nel 1831, Vitet indirizzò al Ministro degli Interni un rapporto lucido, metodico, sulla ispezione da lui fatta nei dipartimenti del Nord, che rivelò all'improvvi-

so agli spiriti illuminati tesori fino allora ignorati, rapporto considerato ancora oggi un capolavoro in questo genere di studi. Ci permettiamo di citarne alcuni passi:

«So, dice l'autore, che agli occhi di molte persone che fanno autorità, è un singolare paradosso parlare seriamente della scultura del medio evo. Secondo loro dal tempo degli Antonini fino a Francesco I non si può parlare di scultura in Europa, e gli scultori non sono stati altro che muratori incolti e rozzi. E' sufficiente, tuttavia, avere occhi e un po' di buona fede per far giustizia di questo pregiudizio e per riconoscere che alla fine dei secoli di pura barbarie si è sviluppata nel medio evo una grande e bella scuola di scultura, erede delle tecniche, e persino dello stile dell'arte antica, sebbene interamente moderna nello spirito e negli effetti; essa, come tutte le scuole, ha avuto le sue fasi e le sue rivoluzioni, cioè la sua infanzia, la sua maturità e la sua decadenza...

... Così bisogna dirsi felici quando il caso ci fa scoprire in un angolo ben riparato e non raggiunto dai colpi di martello alcuni frammenti di questa nobile e bella scultura.

E quasi a combattere l'influenza della terminologia sepolcrale, usata quando si trattava di descrivere i monumenti del medio evo, più avanti Vitet così si esprime a proposito della colorazione applicata all'architettura:

«In effetti, recenti viaggi, esperienze incontestabili, oggi non permettono più di dubitare che la Grecia antica aveva spinto il gusto del colore così avanti, da coprire di pitture perfino l'esterno degli edifici, e invece i nostri dotti sulla scorta di qualche pezzo di marmo stinto da tre secoli ci facevano immaginare questa architettura fredda e scolorita. Si è fatto altrettanto nei confronti del medio evo. Alla fine del XVI secolo, grazie al protestantesimo, al pedantismo, e a molte altre cause, la nostra fantasia diveniva ogni giorno meno viva, meno naturale, più opaca, per così dire. Ci si mise ad imbiancare quelle belle chiese dipinte, si prese gusto alle mura e ai rivestimenti di legno perfettamente spogli; se si dipingeva ancora qualche decorazione interna, fu solo, per così dire, in miniatura. Stando così le cose da due o trecento anni, ci si è abituati a concludere che era sempre stato così, e che quei poveri monumenti si erano visti in ogni tempo pallidi e spogli come lo sono oggi. Ma se li osservate con attenzione, scoprite ben presto qualche lembo della loro an-

tica veste: ovunque l'intonaco dei muri si scrosti, ritrovate la pittura primitiva...»

Per chiudere il suo rapporto sui monumenti delle province del Nord visitate, Vitet, particolarmente colpito dall'aspetto imponente delle rovine del castello di Coucy<sup>8</sup>, rivolge al ministro questa domanda, che oggi assume una pertinenza delle più pungenti:

«Terminando qui ciò che concerne i monumenti e la loro conservazione, lasciatemi dire ancora, signor ministro, qualche parola a proposito di un monumento più stupefacente e più prezioso forse di tutti quelli di cui ho appena parlato, e di cui qui mi propongo di tentare il restauro. In verità, è un restauro per il quale non saranno necessarie pietre, né cemento, ma solamente qualche foglio di carta. Ricostruire, o piuttosto ristabilire, nel suo insieme e nei suoi minimi particolari una fortezza del medio evo, riprodurre la sua decorazione interna e il suo arredamento, in una parola, renderle la sua forma, il suo colore, e, se oso dirlo, la sua vita primitiva, tale è il progetto che mi è venuto alla mente a tutta prima, entrando nella cinta del castello di Coucy. Quelle torri immense, quel torrione colossale sembrano sotto certi aspetti costruiti ieri. E nelle loro parti degradate, quante vestigia di pittura, di scultura, di distribuzioni interne! Quanti documenti per la fantasia! quanti punti di riferimento per guidarla con sicurezza alla scoperta del passato, senza contare gli antichi piani del du Cerceau, che, sebbene scorretti, possono essere, essi pure, di grande ausilio!

Finora questo genere di lavoro è stato applicato solo ai monumenti dell'antichità. Credo che nell'ambito del medio evo potrebbe condurre a risultati ancora più utili; infatti, le testimonianze hanno come base fatti più recenti e monumenti più integri; ciò che spesso non è altro che congettura per l'antichità, diventa una quasi certezza quando si tratta di medio evo e, per esempio, il restauro di cui parlo, messo a confronto col castello come è oggi, non incontrerebbe, oso crederlo, che ben pochi increduli».

Questo programma, tracciato in modo così vivo dall'illustre critico trentaquattro anni fa, lo vediamo realizzato oggi, non sulla carta, non in labili disegni, ma in pietra, in legno e in ferro per un castello non meno interessante, quello di Pierrefonds<sup>9</sup>. Molti eventi si sono succeduti dal tempo del rapporto dell'ispettore generale dei monumenti storici del 1831, molte discussioni sull'arte sono state sollevate, tuttavia i primi semi gettati da Vitet hanno dato i loro frutti. Per primo Vitet si è preoccupato

pato del restauro serio dei nostri antichi monumenti, per primo ha formulato a questo proposito idee pratiche, per primo ha fatto intervenire la critica in questa sorta di lavori. La via è stata aperta, altri critici, altri studiosi vi si sono gettati, e degli artisti dopo di loro.

Quattordici anni più tardi lo stesso autore, sempre intento all'opera che aveva iniziato così bene, faceva la storia della cattedrale di Noyon e proprio in questo notevole lavoro<sup>10</sup> constatava le tappe percorse dagli studiosi e dagli artisti dediti allo stesso studio.

«In effetti, per conoscere la storia di un'arte, non è sufficiente determinare i diversi periodi che essa ha percorso in un dato luogo, bisogna seguire il suo cammino in tutti i luoghi in cui si è prodotta, indicare la varietà di forma che ha successivamente rivestito, e redigere un quadro comparativo di tutte queste varietà, prendendo in considerazione non solo ogni nazione, ma ogni provincia di uno stesso paese... Verso tale duplice scopo in questo spirito sono state dirette quasi tutte le ricerche intraprese fra noi da vent'anni sui monumenti del medio evo. Già verso l'inizio del secolo qualche studioso d'Inghilterra e di Germania ci aveva dato l'esempio con dei saggi particolarmente dedicati ad edifici di questi due paesi. I loro lavori erano appena penetrati in Francia e particolarmente in Normandia, che suscitarono una viva emulazione. In Alsazia, in Lorena, in Linguadoca, nel Poitou, in tutte le nostre province, l'amore di questi studi si propagò rapidamente ed ora dappertutto si lavora, dappertutto si cerca, si prepara, si ammassano materiali. La moda, che si insinua e si mescola alle cose nuove, molto spesso per guastarle, non ha purtroppo rispettato questa scienza nascente e ne ha forse un po' compromesso i progressi. La gente ha fretta di godere, ha chiesto metodi sbrigativi per imparare a datare ogni monumento che vedeva. D'altro canto alcuni uomini di studio, trascinati dal troppo zelo, sono caduti in un dogmatismo privo di prove e irto di asserzioni recise, mezzo sicuro per rendere increduli coloro che si pretende convertire. Malgrado questi ostacoli, propri di ogni nuovo tentativo, i veri ricercatori continuano la loro opera con pazienza e moderazione. Le verità fondamentali sono acquisite, la scienza esiste, non si tratta più che di consolidarla e di estenderla, chiarendo qualche nozione ancora incerta, portando a termine qualche dimostrazione incompleta. Molto resta da fare, ma i risultati ottenuti sono tali, che a colpo sicuro lo scopo deve essere un giorno definitivamente raggiunto<sup>11</sup>».

Bisognerebbe citare la maggior parte di questo testo, per mostrare quanto l'autore fosse progredito nello studio e nella valutazione delle arti del medio evo e come si faccia luce nelle tenebre diffuse intorno ad esse. Dopo aver mostrato chiaramente che l'architettura di quei tempi è un'arte completa, con le sue nuove leggi e la sua ragione, «per non aver aperto gli occhi — dice Vitet — si trattano tutte queste verità come chimere e ci si rinchiede in una incredulità sdegnosa<sup>12</sup>».

Allora Vitet aveva abbandonato l'Ispettorato generale dei monumenti storici. Dal 1835 le sue funzioni erano state affidate ad uno degli uomini più notevoli della nostra epoca, a P. Mérimée<sup>13</sup>.

Sotto l'egida di questi due padrini si formò un primo nucleo d'artisti, giovani, desiderosi di penetrare nell'intima conoscenza di queste arti dimenticate. Per la loro saggia ispirazione, sempre sottoposta ad una critica severa, furono intrapresi molti restauri, dapprima con grande cautela, poi ben presto più arditamente e in maniera più estesa. Dal 1835 al 1848 Vitet presiedette la Commissione dei monumenti storici, e durante questo periodo in Francia un gran numero di edifici dell'antichità romana e del medio evo furono studiati, ma anche preservati dalla rovina. Bisogna dire che allora il programma di un restauro era una cosa completamente nuova. In effetti, senza parlare dei restauri fatti nei secoli precedenti e che non erano che sostituzioni, si era già tentato all'inizio del secolo di dare un'idea delle arti dei tempi passati per mezzo di composizioni un po' fantasiose, ma che avevano la pretesa di riprodurre le forme antiche. Nel Museo dei monumenti francesi da lui ordinato, Lenoir<sup>14</sup> aveva tentato di riunire in un ordine cronologico tutti i frammenti salvati dalla distruzione. Ma bisogna dire che in questo lavoro era intervenuta l'immaginazione del celebre conservatore piuttosto che la dottrina e la critica. Così, per esempio, la tomba di Eloisa ed Abelardo, oggi trasferita al cimitero dell'Est, era composta di archetti e colonnine provenienti da una navata laterale della chiesa abbaziale di Saint-Denis, di bassorilievi provenienti dalle tombe di Filippo e di Luigi, fratello e figlio di San Luigi, di mascheroni provenienti dalla cappella della Vergine di Saint-Germain des Prés, e di due statue dell'inizio del xiv secolo. Così, le statue di Carlo v e di Giovanna di Borbone, provenienti dalla tomba di Saint-Denis, erano poste su elementi rivestiti di *boiseries* del xvi secolo strappati dalla cappella del castello di Gaillon e sormontati da una edicola della fine del xiii secolo. La stanza detta del xiv secolo era decorata con un'arcata proveniente da una tribuna della Sainte Chappelle e con statue del xiii secolo addossate ai pilastri dello stesso edificio; in man-

canza di un Luigi IX e di una Margherita di Provenza, le statue di Carlo V e di Giovanna di Borbone, che una volta decoravano il portale dei Celestini a Parigi, erano state battezzate col nome del re santo e di sua moglie<sup>15</sup>. Poiché il Museo dei monumenti francesi era stato distrutto nel 1816, la confusione fra tanti monumenti trasferiti in maggioranza a Saint-Denis si accrebbe notevolmente.

Per volontà dell'imperatore Napoleone I, che in ogni cosa era in anticipo sul suo tempo e che comprendeva l'importanza dei restauri, la chiesa di Saint-Denis era destinata non solo a servire da sepoltura alla nuova dinastia, ma ad offrire una specie di saggio dei progressi dell'arte dal XIII al XVI secolo in Francia.

Dei fondi furono assegnati dall'imperatore a questo restauro, ma fin dai primi lavori l'effetto rispose così poco alla sua attesa, che l'architetto allora incaricato della direzione dell'opera dovette subire rimproveri assai vivaci da parte del sovrano, e ne fu colpito al punto, dicono, da morire di dispiacere.

Questa sfortunata chiesa di Saint-Denis fu come il cadavere su cui si esercitarono i primi artisti entrati nella via del restauro. Per trent'anni subì tutte le mutilazioni possibili, tanto che la sua stabilità ne fu compromessa; dopo spese considerevoli, dopo che le sue antiche disposizioni erano state modificate e sconvolti tutti i bei monumenti che contiene, fu necessario far cessare la costosa esperienza e ritornare al programma di restauro fissato dalla Commissione dei monumenti storici<sup>16</sup>.

E' tempo di spiegare questo programma, seguito oggi in Inghilterra ed in Germania, che ci avevano superato nella via degli studi teorici delle arti antiche, accettato in Italia e in Spagna, che pretendono a loro volta di introdurre la critica nella conservazione dei loro antichi monumenti<sup>17</sup>.

Tale programma dichiara per prima cosa in via di principio che ogni edificio od ogni parte di esso debbono essere restaurati nello stile che è loro proprio, non solamente come forma, ma anche come struttura. Vi sono pochi edifici, durante il medio evo soprattutto, che siano stati costruiti secondo una concezione assolutamente unitaria o, se lo sono stati, che non abbiano subito delle modificazioni notevoli, o per aggiunte, per trasformazioni o per cambiamenti parziali. E' dunque essenziale, prima di ogni lavoro di riparazione, constatare esattamente l'epoca e il carattere di ogni parte, redigerne una sorta di processo verbale appoggiato su documenti sicuri, o con note scritte, o con rilievi grafici. Inoltre, in Francia, ogni provincia possiede uno stile che le è proprio<sup>18</sup>, una

scuola di cui bisogna conoscere i principi e le tecniche. Informazioni fornite da un monumento dell'Ile-de-France non possono dunque servire a restaurare un edificio della Champagne o della Borgogna. Queste differenze di scuole sopravvivono abbastanza tardi, si distinguono secondo una norma che non è seguita regolarmente. Così, per esempio, se l'arte del XIV secolo della Normandia sequana (bacino superiore della Senna) si avvicina molto a quella dell'Ile-de-France alla stessa epoca, il Rinascimento normanno differisce nella sua essenza dal Rinascimento di Parigi e dei suoi dintorni. In qualche provincia meridionale l'architettura detta gotica fu sempre solo un'importazione. Un edificio gotico di Clermont, per esempio, può essere frutto di una scuola e nella stessa epoca un edificio di Carcassonne di un'altra. L'architetto incaricato di un restauro deve dunque conoscere con esattezza non solo gli stili afferenti a ogni periodo dell'arte, ma anche quelli appartenenti ad ogni scuola. Infatti, queste differenze si possono osservare non solo durante il medio evo, lo stesso fenomeno appare nei monumenti dell'antichità greca e latina. I monumenti romani dell'epoca antonina che coprono il mezzogiorno della Francia differiscono per molti punti dai monumenti di Roma della stessa epoca. Lo stile romano delle coste orientali dell'Adriatico non può essere confuso con lo stile romano dell'Italia centrale, della Provenza o della Siria.

Ma per attenerci qui al medio evo, le difficoltà si accumulano in presenza del restauro. Spesso monumenti o parti di essi d'una certa epoca e di una certa scuola sono stati riparati a diverse riprese, e da artisti che non erano della provincia in cui si trova l'edificio. Di qui problemi considerevoli. Se si tratta di restaurare sia le parti primitive sia le parti modificate, bisogna non tener conto di queste ultime e ristabilire l'unità di stile compromessa o riprodurre esattamente il tutto con le modificazioni posteriori? E' il caso in cui la scelta rigida di uno dei due criteri può presentare pericoli. E' necessario, al contrario, non adottare in maniera assoluta nessuno dei due principi ed agire in ragione delle circostanze particolari. Quali sono queste circostanze particolari? Non potremmo indicarle tutte, sarà sufficiente segnalarne alcune fra le più importanti, per far apparire evidente il lato critico del lavoro. Innanzitutto, prima di essere archeologo, l'architetto incaricato di un restauro deve essere costruttore abile ed esperto, non solo da un punto di vista generale, ma dal punto di vista particolare, deve cioè conoscere i processi costruttivi adottati nelle differenti epoche della nostra arte e nelle diverse scuole. Questi processi costruttivi hanno un valore relativo e non sono tutti



ugualmente buoni. Qualcuno ha dovuto persino essere abbandonato, perché difettoso. Così, per esempio, un certo edificio costruito nel XII secolo, e che non aveva canali sotto le gronde dei tetti, ha dovuto essere restaurato nel XIII e dotato di scoli compositi. Tutto il coronamento è in cattivo stato, si tratta di rifarlo interamente. Si sopprimeranno i canali del XIII secolo per ristabilire l'antica cornice del XII, di cui si ritrovassero altrove gli elementi? Certamente no, bisognerà restaurare la cornice con i canali del XIII secolo, conservando la forma di quell'epoca, dal momento che non si potrebbe trovare una cornice con canali del XII secolo, e crearne una di fantasia, con la pretesa di conferirle il carattere dell'architettura dell'epoca, sarebbe commettere un anacronismo in pietra. Altro esempio: le volte di una navata del XII secolo, in seguito ad un accidente qualunque, sono state distrutte in parte e rifatte più tardi, non nella loro forma primitiva, ma secondo la moda di allora. Queste ultime volte in seguito minacciano di rovinare, bisogna ricostruirle.

Invece di restaurarle nella loro forma posteriore, si restaureranno le volte primitive? Sì, perché non vi è nessun vantaggio nel fare altrimenti, e ve ne è uno considerevole nel restituire all'edificio la sua unità. Non si tratta qui, come nel caso precedente, di conservare un miglioramento apportato ad un sistema difettoso, ma di considerare che il restauro posteriore è stato fatto secondo il metodo antico, che consisteva nell'adottare le forme in uso al momento in ogni rifacimento o restauro di un edificio, e che noi procediamo secondo un principio opposto, che consiste nel restaurare ogni edificio nello stile che gli è proprio. Ma queste volte di un carattere estraneo alle prime e che si devono ricostruire sono notevolmente belle, sono state l'occasione di praticare aperture ornate di belle vetrate, che sono state combinate in modo da armonizzare con tutto il sistema di costruzione esterna di grande valore. Si distruggerà tutto per togliersi la soddisfazione di restaurare la navata primitiva nella sua purezza? Si metteranno queste vetrate in magazzino? Si lasceranno senza motivo contrafforti e archi rampanti esterni che non avrebbero più niente da sostenere? No certo. E' chiaro, dunque: in queste materie i principi assoluti possono condurre all'assurdo.

Si tratta di riprendere in sottomurazione i pilastri isolati di una sala che sono sottoposti a schiacciamento sotto carico, poiché i materiali impiegati sono troppo fragili e di sezione troppo ridotta. In epoche diverse alcuni di questi pilastri sono stati riparati e si sono date sezioni che non sono le primitive. Rimettendo a nuovo questi pilastri, dovremo copiare queste sezioni variate e attenerci alle altezze dei vecchi blocchi che sono

troppo deboli? No, riprodurremo per tutti i pilastri la sezione orizzontale primitiva e li innalzeremo con grossi blocchi, per prevenire gli inconvenienti che sono la causa della nostra operazione. Ma la sezione di alcuni di questi pilastri è stata modificata in seguito ad un processo di cambiamento che si voleva far subire al monumento—cambiamento che dal punto di vista del progresso dell'arte è di una grande importanza—così come, per esempio, avvenne a Notre-Dame di Parigi<sup>19</sup> nel XIV secolo. Distruggeremo sottomurando questa traccia così interessante di un progetto che non è stato eseguito interamente, ma che denota la tendenza di una scuola? No, noi li riprodurremo nella loro forma modificata, poiché queste modificazioni possono chiarire un momento della storia dell'arte. In un edificio del XIII secolo in cui le acque scolano in gocciolatoi, come ad esempio nella cattedrale di Chartres<sup>20</sup>, nel XV secolo si è creduto bene di aggiungere dei doccioni ai canali per migliorare lo scolo. Questi doccioni sono in cattivo stato, bisogna sostituirli. Con il pretesto dell'unità metteremo al loro posto doccioni del XIII secolo? No, poiché distruggeremmo così le tracce di una interessante disposizione primitiva. Insisteremo, al contrario, sul restauro posteriore, conservando lo stile.

Tra i contrafforti di una navata sono state aggiunte, a cose fatte, delle cappelle. I muri sotto le finestre di queste cappelle e i piedritti delle aperture non legano in alcun modo con i contrafforti più antichi e mostrano molto chiaramente che queste costruzioni sono state aggiunte in un secondo tempo. E' necessario ricostruire sia i paramenti esterni di questi contrafforti, che sono rosi dal tempo, sia i serramenti delle cappelle. Dobbiamo rendere omogeneo lo stile di queste due costruzioni di epoche differenti e che restauriamo nello stesso tempo? No, conserveremo con cura il sistema costruttivo distinto delle due parti, le discordanze, affinché si possa sempre riconoscere che le cappelle sono state aggiunte tra i contrafforti in un tempo successivo.

Similmente, nelle parti nascoste dell'edificio dovremo rispettare scrupolosamente tutte le tracce che possono servire a far constatare aggiunte, modificazioni alle disposizioni primitive.

Esistono in Francia alcune cattedrali fra quelle rifatte alla fine del XII secolo che non avevano transetto. Tali sono, per esempio, le cattedrali di Sens, di Meaux, di Senlis<sup>21</sup>. Nel XIV e XV secolo, sono stati aggiunti dei transetti alle navate, incorporando due campate. Queste modificazioni sono state fatte più o meno abilmente, ma per occhi esercitati esse lasciano sussistere tracce delle disposizioni primitive. In simili casi il restaura-

tore deve essere scrupoloso sino all'eccesso e deve far risaltare, non dissimulare, le tracce di tali modificazioni.

Ma se si tratta di fare a nuovo delle parti di monumenti di cui non resta alcuna traccia, per necessità di costruzione o per completare una opera mutilata, l'architetto incaricato di un restauro deve ben penetrare lo stile proprio del monumento il cui restauro gli è affidato. Quel pinnacolo del XIII secolo copiato da un edificio dello stesso secolo sarà una stonatura se trasportato su di un altro. Quel profilo preso su un piccolo edificio striderà applicato ad uno grande. D'altronde, è un errore grossolano credere che un elemento architettonico del medio evo possa essere ingrandito o rimpicciolito impunemente. In questa architettura ogni elemento è proporzionato al monumento per il quale è composto. Cambiarne la proporzione equivale a rendere l'elemento difforme. A questo proposito faremo notare che la maggior parte dei monumenti *gotici* che si costruiscono oggi riproducono spesso in altra scala edifici noti. Quella chiesa sarà un diminutivo della cattedrale di Chartres, quell'altra della chiesa di Saint-Ouen di Rouen.

Ciò significa partire da un principio opposto a quello che affermavano con tanta ragione i maestri del medio evo. Se questi difetti colpiscono in edifici nuovi e tolgono loro ogni valore, sono mostruosi se si tratta di restauri. Ogni monumento del medio evo ha la sua scala relativa all'insieme, sebbene questa scala sia sempre rapportata alla dimensione dell'uomo. Bisogna dunque pensarci due volte, quando si tratta di completare le parti mancanti di un edificio del medio evo, e aver ben compreso la scala adottata dal primitivo costruttore.

Nei restauri bisogna sempre aver presente una condizione dominante, sostituire, cioè, ad ogni parte tolta solo materiali migliori e materiali più energici e più perfetti. Bisogna che a seguito dell'operazione effettuata l'edificio restaurato abbia per l'avvenire una durata più lunga di quella già avuta in passato. Non si può negare che ogni lavoro di restauro è per una costruzione una prova molto dura. Le armature, i puntelli, le rimozioni necessarie, le liberazioni parziali di murature causano all'opera una destabilizzazione, che talvolta ha determinato incidenti molto gravi. E' dunque prudente tener conto che ogni costruzione rimasta ha perso una certa parte della sua forza in seguito a questi traumi e che si deve supplire a tale diminuzione di forze mediante la potenza delle parti nuove, il perfezionamento del sistema della struttura con catenamenti validi, resistenze più consistenti. Inutile dire che la scelta dei materiali entra in gran parte nei lavori di restauro. Molti edifici minacciano di ro-

vinare per la debolezza e la mediocre qualità dei materiali impiegati. Ogni pietra destinata ad essere tolta deve essere sostituita da una pietra di qualità superiore. Ogni sistema di grappaggio che viene soppresso deve essere sostituito da un concatenamento continuo messo in luogo delle grappe; infatti, non si possono modificare le condizioni d'equilibrio di un monumento che ha sei o sette secoli d'esistenza senza correre dei rischi. Le costruzioni, come gli individui, assumono certe abitudini con le quali bisogna fare i conti. Esse hanno (se posso esprimermi così), il loro temperamento, che bisogna studiare e conoscere bene prima di intraprendere una cura regolare. La natura dei materiali, la qualità delle malte, il suolo, il sistema generale della struttura per punti d'appoggio verticali o per collegamenti orizzontali, il peso, la maggiore o minore concrezione delle volte, la maggiore o minore elasticità della fabbrica, costituiscono temperamenti differenti. In un edificio i cui punti d'appoggio verticali sono fortemente irrigiditi con colonne tagliate nel verso contrario, come in Borgogna ad esempio, le costruzioni si comportano in modo del tutto diverso che in un edificio della Normandia o della Piccardia, in cui tutta la struttura è fatta di bassi filari di pietra. I mezzi di ripresa, di puntellamento che qui avranno buon esito, altrove causeranno incidenti. Se si può riprendere impunemente per parti un pilone composto internamente di bassi filari, questo stesso lavoro eseguito dietro a colonne tagliate nel verso contrario sarà causa di crepe. Allora bisogna riempire i giunti di malta con l'ausilio di palette di ferro e a colpi di martello, per evitare ogni benché minimo abbassamento; bisogna persino, in certi casi, togliere i monostili durante le riprese dei filari per ricollarli al loro posto dopo che tutto il lavoro in sottomuratura è finito ed ha avuto il tempo di assestarsi.

Se l'architetto incaricato del restauro di un edificio deve conoscere le forme, gli stili propri di questo edificio e della scuola da cui è uscito, deve ancora meglio, se possibile, conoscere la sua struttura, la sua autonomia, il suo temperamento, perché prima di tutto bisogna lo faccia vivere. E' necessario che egli abbia compreso tutte le parti di questa struttura come se avesse lui stesso diretto i lavori e che, una volta acquisita tale conoscenza, abbia a disposizione parecchi mezzi per intraprendere un lavoro di ripresa. Se uno di questi mezzi vien meno, un secondo, un terzo, deve essere subito pronto.

Non dimentichiamo che i monumenti del medio evo non sono costruiti come i monumenti dell'antichità romana, la cui struttura deriva dall'opposizione di resistenze passive a forze attive. Nelle costruzioni

del medio evo ogni elemento agisce. Se la volta spinge, l'arco rampante o il contrafforte controspingono; se un elemento portante crolla, non è sufficiente sostenerlo verticalmente, bisogna prevenire le spinte diverse che agiscono su di esso in senso inverso. Se un arco si deforma, non è sufficiente centinarlo, poiché esso funge da spinta ad altri archi che hanno un'azione obliqua. Se voi togliete un peso qualunque da un pilone, questo peso ha un'azione di pressione alla quale bisogna supplire. In una parola, voi non dovete mantenere forze inerti che agiscono solo in senso verticale, ma forze che agiscono tutte in senso contrario per creare un equilibrio; ogni parte tolta tende a turbare questo equilibrio. Questi problemi posti al restauratore sviano ed imbarazzano in ogni momento il costruttore che non ha fatto una stima esatta di tali condizioni di equilibrio, ma diventano uno stimolo per colui che conosce l'edificio da restaurare. Si tratta di una guerra, di un seguito di manovre che bisogna modificare ogni giorno, secondo una costante osservazione degli effetti che possono aver luogo. Abbiamo visto, per esempio, torri, campanili, eretti su quattro punti d'appoggio, in seguito a riprese in sottomuro portare i carichi ora su di un punto, ora su di un altro, e il loro asse cambiare il punto di proiezione orizzontale di qualche centimetro in ventiquattro ore.

Sono gli effetti di cui l'architetto esperto non si preoccupa, alla sola condizione di avere sempre dieci modi invece di uno per prevenire un incidente, alla condizione di ispirare agli operai abbastanza fiducia da evitare che il panico possa vanificare i mezzi per fronteggiare ogni evenienza, senza ritardi, senza incertezze, senza manifestazioni di timore.

In questi casi difficili, che si presentano spesso durante i restauri, l'architetto deve avere previsto tutto, fino agli effetti più inattesi, e deve avere in riserva, senza fretta e senza emozione, i mezzi per prevenire conseguenze disastrose. Diciamo che in questo tipo di lavori gli operai, che da noi comprendono molto bene le manovre che si ordinano, mostrano tanta fiducia e devozione quando hanno avuto prova della preveggenza e del sangue freddo del capo, quanta sfiducia allorché scorgono la parvenza di un turbamento negli ordini dati.

I lavori di restauro, che dal punto di vista della serietà e della pratica appartengono al nostro tempo, gli faranno onore. Essi hanno forzato gli architetti ad estendere le loro conoscenze, ad informarsi sui mezzi energici, sbrigativi, sicuri, a mettersi in rapporto più diretto con le maestranze edili, ad istruirle anche, a formare dei nuclei, e in provincia e a Parigi, che forniscono, tutto sommato, i migliori operai nei grandi cantieri.

Grazie a questi lavori di restauro industrie importanti sono risorte<sup>22</sup>, l'esecuzione dei lavori in muratura è diventata più accurata, l'impiego dei materiali si è diffuso. Infatti, gli architetti incaricati di lavori di restauro, spesso in città o villaggi sconosciuti, sprovvisti di tutto, hanno dovuto informarsi sulle cave, di necessità farne aprire di antiche, creare dei laboratori. Lontani da tutte le risorse che forniscono i grandi centri, hanno dovuto creare, foggiate degli operai, stabilire metodi regolari e come contabilità e come gestione dei cantieri. Così, materiali prima non sfruttati sono stati messi in circolazione, metodi regolari si sono diffusi nei dipartimenti che non ne possedevano, nuclei di operai divenuti esperti hanno fornito mano d'opera per un esteso raggio, l'abitudine a risolvere difficoltà di costruzione si è introdotta in popolazioni che sapevano appena costruire le case più semplici. La centralizzazione amministrativa francese ha meriti e vantaggi che noi non contestiamo, essa ha cementato l'unità politica, ma non bisogna dissimularne gli inconvenienti. Per non parlare qui che dell'architettura, la centralizzazione ha non solo tolto alle province le scuole, e con esse i procedimenti particolari, le industrie locali, ma anche la mano d'opera capace, che ha finito per essere assorbita da Parigi o da due o tre grandi centri, tanto che nei capoluoghi di dipartimento trenta anni fa non si trovava né un architetto, né un imprenditore, né un capo officina, né un operaio capace di dirigere e di eseguire lavori di una qualche importanza. Per avere la prova di quanto diciamo è sufficiente guardare di sfuggita le chiese, i municipi, i mercati, gli ospedali ecc., costruiti tra il 1815 e il 1835, e che sono restati in piedi nelle città di provincia (infatti molti hanno avuto durata effimera). I nove decimi di questi edifici (non parliamo del loro stile) denunciano una dolorosa ignoranza dei principi più elementari della costruzione. In fatto di architettura la centralizzazione conduceva alla barbarie. Il sapere, le tradizioni, i metodi, l'esecuzione materiale scomparivano a poco a poco dalla periferia del paese. Se ancora a Parigi una scuola diretta verso un fine utile e pratico avesse potuto fornire alle province lontane artisti capaci di dirigere dei cantieri, le scuole provinciali si sarebbero comunque esaurite, ma si sarebbero inviati nel territorio uomini che, come si vede nel genio civile, conservano ad un uguale livello tutte le costruzioni dei dipartimenti. La scuola di architettura, stabilita a Parigi e a Parigi solamente, mirava a tutt'altra cosa, formava dei laureati per l'Accademia di Francia a Roma, buoni disegnatori, nutriti di chime-re, ma molto poco adatti a dirigere un cantiere in Francia nel XIX secolo. Questi eletti, rientrati sul suolo natale dopo un esilio di cinque anni, du-

rante il quale avevano fatto il rilievo di alcuni antichi monumenti senza essere mai stati alle prese con le difficoltà pratiche del mestiere, preferivano restare a Parigi, in attesa che venisse loro affidata qualche opera degna del loro talento, alla fatica giornaliera offerta dalla provincia. Se qualcuno di loro ritornava nei dipartimenti, era per occupare posizioni di prestigio nelle nostre più grandi città. Le località secondarie restavano così escluse da ogni progresso dell'arte, da ogni forma di sapere, e si vedevano costrette ad affidare la direzione dei lavori municipali a capicantiere del genio civile, a geometri, e persino a maestri di scuola un po' geometri<sup>23</sup>. Certamente, i primi che pensarono a salvare dalla rovina i più begli edifici lasciatici in eredità dal passato sul nostro suolo e che organizzarono il servizio dei monumenti storici agirono puramente per ispirazione d'artista. Furono spaventati dalla distruzione che minacciava tutti questi resti così notevoli e dagli atti di vandalismo compiuti ogni giorno con la più cieca indifferenza, ma non poterono prevedere fin dall'inizio gli importanti risultati della loro opera dal punto di vista della pura utilità. Tuttavia, non tardarono a riconoscere che quanto più i lavori fatti eseguire da loro si trovavano in località isolate, tanto più l'influenza benefica di quei lavori si faceva sentire e si diffondeva. Dopo alcuni anni, località che non sfruttavano più delle belle cave, in cui non si trovava né un tagliapietre, né un carpentiere, né un fabbro capace di foggare qualcosa di diverso dai ferri di cavallo, fornivano a tutte le circoscrizioni vicine operai eccellenti, metodi economici e sicuri, avevano visto sorgere buoni imprenditori, scalpellini ingegnosi, e inaugurare dei principi d'ordine e di regolarità nell'iter amministrativo dei lavori. Alcuni di questi cantieri videro la maggior parte dei loro tagliapietre fornire scalpellini a un gran numero di laboratori. Fortunatamente, se nel nostro paese l'inerzia regna talvolta sovrana alla sommità, è agevole vinceralo alla base con perseveranza e cura.

I nostri operai, poiché sono intelligenti, comprendono solo la potenza dell'intelligenza. Tanto sono negligenti e indifferenti in un cantiere in cui il salario è la sola ricompensa e la disciplina il solo mezzo d'azione, tanto sono attivi e accurati là dove sentono una direzione metodica, sicura nei suoi comportamenti, dove ci si prende la pena di spiegare il vantaggio o lo svantaggio di un metodo. L'amor proprio è lo stimolo più energico in questi uomini addetti ad un lavoro manuale; si può ottenere tutto rivolgendosi alla loro intelligenza, alla loro ragione.

Con quale interesse, inoltre, gli architetti dediti all'opera di restauro dei nostri antichi monumenti seguivano di settimana in settimana i pro-

gressi di quegli operai che arrivavano a poco a poco ad affezionarsi all'opera alla quale collaboravano! Sarebbe ingratitudine da parte nostra, se non consegnassimo a queste pagine i sentimenti di disinteresse, la devozione manifestata molto spesso dagli operai dei nostri cantieri di restauro, la sollecitudine con la quale ci aiutavano a vincere difficoltà che sembravano insormontabili, i pericoli che affrontavano spensieratamente, una volta intravvisto il fine da raggiungere. Queste qualità le troviamo nei nostri soldati, è forse sorprendente che esistano nei nostri operai?

I lavori di restauro intrapresi in Francia, dapprima sotto la direzione della Commissione dei monumenti storici, e più tardi dal servizio degli edifici detti *diocesani*, non solo hanno salvato dalla rovina opere di incontestabile valore, ma hanno reso anche un servizio immediato. Il lavoro della Commissione ha combattuto in questo modo fino a un certo punto i pericoli della centralizzazione amministrativa in fatto di lavori pubblici, ha reso alla provincia ciò che la Scuola delle belle arti non era capace di darle. Alla luce di questi risultati, di cui non esageriamo l'importanza, se qualcuno di quei dottori che pretendono insegnare l'arte dell'architettura senza aver mai fatto posare un mattone, dal chiuso del suo studio decreta che gli artisti che hanno passato gran parte della loro esistenza in questa fatica pericolosa, penosa, da cui il più delle volte non si trae grande onore, né profitto, non sono degli architetti; se essi cercano di farli condannare ad una sorta di ostracismo e di allontanarli dai lavori insieme più onorevoli e più fruttuosi, e soprattutto meno difficili, i loro manifesti e i loro sdegni saranno dimenticati dal tempo, mentre quegli edifici, una delle glorie del nostro paese, preservati dalla rovina, resteranno ancora in piedi per secoli, a testimonianza della devozione di alcuni uomini, dediti più a perpetuare questa gloria che al loro interesse particolare.

Ci siamo limitati a far intravedere in maniera generale le difficoltà che si presentano ad un architetto incaricato di un restauro, a indicare, come abbiamo detto all'inizio, un programma d'insieme proposto da persone criticamente preparate. Queste difficoltà, tuttavia, non si limitano a fatti puramente materiali. Poiché tutti gli edifici di cui si intraprende il restauro hanno una destinazione, sono destinati ad un servizio, non si può trascurare questo aspetto di utilità, per chiudersi interamente nella parte del restauratore di antiche disposizioni fuori uso. Uscito dalle mani dell'architetto, l'edificio non deve essere meno comodo di quanto fosse prima del restauro. Molto spesso gli archeologi teorici non tengono conto di queste necessità e rimproverano aspramente al-

l'architetto di aver ceduto alle necessità presenti, come se il monumento affidatogli fosse cosa sua, come se non dovesse sottostare ai programmi che gli sono stati imposti.

Ma proprio in queste circostanze, che si verificano abitualmente, deve esercitarsi la sagacità dell'architetto. Egli ha sempre la possibilità di conciliare il suo impegno di restauratore con quello di artista incaricato di soddisfare necessità impreviste. D'altronde, il mezzo migliore per conservare un edificio è di trovargli una destinazione e di soddisfare così bene tutti i bisogni ispirati da tale destinazione, che non sia necessario apportarvi cambiamenti. E' chiaro, per esempio, che l'architetto incaricato di far del bel refettorio di Saint-Martin des Champs una biblioteca per la Scuola di arti e mestieri doveva sforzarsi, pur rispettando l'edificio e restaurandolo, di organizzare i casellari in modo che non fosse necessario tornarvi mai sopra e alterare la disposizione di questa sala.

In circostanze analoghe, la cosa migliore è mettersi al posto dell'architetto primitivo e supporre ciò che egli farebbe, se, ritornando al mondo, gli si imponessero i programmi che sono posti a noi. Ma si comprende che allora bisogna possedere le risorse che possedevano quegli antichi maestri, che bisogna procedere come essi procedevano. Fortunatamente, l'arte del medio evo, limitata da coloro che non la conoscono a qualche formula ristretta, è, al contrario, quando la si comprenda, così duttile, così sottile, così estesa e liberale nei suoi mezzi d'esecuzione, che non vi è programma che essa non possa attuare. Essa si poggia su principi e non su un formulario, può essere di ogni tempo e soddisfare ogni bisogno, come una lingua ben fatta può esprimere ogni idea senza venir meno alla sua grammatica. Questa grammatica, dunque, bisogna possedere, e ben possedere.

Noi conveniamo che dal momento che non ci si attiene alla riproduzione letterale la china è ripida, che queste soluzioni non debbono essere adottate che in caso estremo, ma bisogna convenire anche che sono talvolta imposte da necessità imperiose alle quali non sarebbe ammesso opporre un *non possumus*. Che un architetto si rifiuti di far passare dei tubi del gas in una chiesa, per evitare mutilazioni e incidenti, lo si capisce, perché si può illuminare l'edificio con altri mezzi; ma che egli non si presti all'installazione di un calorifero, per esempio, con il pretesto che il medio evo non aveva adottato questo sistema di riscaldamento negli edifici religiosi, che egli obblighi così i fedeli a raffreddarsi per amore dell'archeologia, ciò finisce per cadere nel ridicolo.

Poiché questi mezzi di riscaldamento esigono tubi di camino, egli

deve procedere come avrebbe fatto un maestro del medio evo, se fosse stato obbligato ad impiantarne, e soprattutto non cercare di dissimulare questo nuovo elemento, poiché gli antichi maestri, lungi dal mascherare una necessità, cercavano di rivestirla della forma che le conveniva, facendo di tale necessità materiale persino un motivo di decorazione. Dovendo rifare la copertura di un edificio, l'architetto respinge la costruzione in ferro perché i maestri del medioevo non hanno fatto strutture in ferro egli ha torto, a nostro parere, perché eviterebbe così le terribili occasioni di incendio che sono state tante volte fatali ai nostri antichi monumenti. Ma allora non si deve tener conto della disposizione dei punti di appoggio? Bisogna cambiare le condizioni di equilibrio? Se la struttura in legno da sostituire caricava uniformemente i muri, egli non deve cercare un sistema di struttura in ferro che offra gli stessi vantaggi? Lo deve certamente, e soprattutto si ingegnerà, perché questa copertura in ferro non pesi più di quella di legno. Questa è la cosa fondamentale. Troppo spesso si è dovuto rimpiangere di aver sovraccaricato antiche costruzioni, d'aver restaurato parti superiori di edifici con materiali più pesanti di quelli impiegati primieramente. Queste dimenticanze, queste negligenze hanno causato più di un sinistro. Non ci stancheremo mai di ripeterlo: i monumenti del medio evo sono calcolati sapientemente, il loro *organismo* è delicato. Niente di troppo nelle costruzioni, niente di inutile. Se voi mutate una delle condizioni di questo organismo, modificate tutte le altre. Molti vedono in ciò un difetto, per noi è una qualità che trascuriamo un po' troppo nelle nostre costruzioni moderne, da cui si potrebbe togliere più di un elemento senza comprometterne l'esistenza. In effetti, a che cosa debbono servire la scienza, il calcolo, se non, in fatto di costruzione, a mettere in opera solo le forze necessarie? Perché queste colonne, se possiamo toglierle senza compromettere la solidità dell'opera? Perché muri costosi spessi 2 metri, se dei muri di 50 centimetri, rinforzati a distanza regolare con dei contrafforti di un metro quadrato di sezione, presentano una stabilità sufficiente? Nella struttura del medio evo ogni parte dell'opera adempie ad una funzione ed esercita un'azione. Prima di intraprendere qualunque cosa l'architetto deve applicarsi a conoscere esattamente il valore dell'una e dell'altra. Egli deve agire come il chirurgo accorto ed esperto, che tocca un organo solo dopo aver acquisito una completa conoscenza della sua funzione ed aver previsto le conseguenze immediate o future dell'operazione. Se agisce affidandosi al caso, è meglio che si astenga. E' meglio lasciar morire il malato piuttosto che ucciderlo.

La fotografia, che ogni giorno assume un ruolo più serio negli studi scientifici, sembra essere venuta al momento giusto per aiutare il grande lavoro di restauro degli edifici antichi di cui l'Europa intera si preoccupa oggi<sup>24</sup>.

In effetti, quando gli architetti avevano a disposizione solo i mezzi ordinari del disegno, anche i più esatti, come la camera chiara<sup>25</sup>, per esempio, era difficile non commettere qualche dimenticanza, non trascurare certe tracce appena evidenti. Di più, finito il lavoro di restauro, si poteva sempre contestare l'esattezza di una descrizione grafica, di ciò che si definisce *stato attuale*. Ma la fotografia presenta il vantaggio di redigere verbali irrecusabili e documenti che si possono consultare di continuo, persino quando i restauri mascherano le tracce lasciate dalla rovina. La fotografia ha condotto naturalmente gli architetti ad essere ancora più scrupolosi nel rispetto per i minimi resti d'una antica disposizione, a rendersi meglio conto della struttura, e fornisce uno strumento permanente per giustificare il loro operato. Nei restauri non si userà mai abbastanza della fotografia, poiché molto spesso si scopre su un negativo ciò che non si era scorto sul monumento stesso.

In fatto di restauro, un principio dominante da cui non bisogna allontanarsi mai e sotto nessun pretesto è il tener conto di ogni traccia che indichi una disposizione. L'architetto deve essere completamente soddisfatto e mettere gli operai all'opera, solo quando ha trovato la combinazione che si attaglia meglio e più semplicemente alla traccia restata in vista. Decidere una disposizione a priori, senza essere confortato da tutte le informazioni necessarie, significa cadere nell'ipotetico, e niente è più pericoloso dell'ipotesi nei lavori di restauro. Se avete la sfortuna di adottare su un punto una disposizione che si scosta dalla autentica, quella seguita originariamente, siete trascinati da un seguito di deduzioni logiche su una falsa strada, da cui non vi sarà più possibile uscire, e in questo caso tanto meglio ragionate, tanto più vi allontanate dalla verità. Analogamente, quando si tratta, per esempio, di completare un edificio caduto in parte in rovina, prima di cominciare bisogna scavare tutto, esaminare tutto, riunire i più piccoli frammenti, avendo cura di constatare il punto in cui sono stati scoperti, e mettersi all'opera solo quando tutti questi resti hanno trovato la loro logica destinazione e il loro posto, come i pezzi di un gioco di pazienza. Senza questa precauzione, si preparano le più incresciose delusioni, e un frammento che scoprite a restauro finito mostra chiaramente che vi siete ingannati. Per i frammenti che si raccolgono negli scavi, bisogna esaminare i letti di posa, i giunti, la

dimensione; infatti, una certa cesellatura può essere stata fatta solo per produrre un certo effetto ad una certa altezza. Persino la maniera in cui questi frammenti si sono comportati cadendo è spesso un'indicazione del posto che essi occupavano.

In questi casi difficili di ricostruzione di parti di edifici demoliti, l'architetto deve dunque essere presente negli scavi ed affidarli a scavatori intelligenti; ricostruendo deve quanto più può riutilizzare gli antichi resti, anche se alterati: è una garanzia che dà e della autenticità e della esattezza delle sue ricerche.

Abbiamo detto abbastanza per far comprendere le difficoltà che incontra l'architetto incaricato di un restauro, se prende sul serio le sue funzioni e se vuole non solo apparire sincero, ma portare a termine la sua opera con la coscienza di non aver lasciato nulla al caso e di non aver mai cercato di ingannare se stesso.

#### Note

<sup>1</sup> [Georges Cuvier (1769-1832), naturalista, creatore della anatomia comparata e della paleontologia. Tra il 1800 ed il 1805 pubblicò in cinque volumi le sue *Leçons d'anatomie comparative*, che ebbero larghissima diffusione. Due principi fondamentali organizzarono la sua ricerca comparata (nella quale pervenne a definire i caratteri di specie scomparse a partire da frammenti ossei): 1)- il principio della subordinazione degli organi all'unità dell'organismo; 2)- il principio della correlazione delle forme per il quale alcuni caratteri si richiamano ed altri si escludono. Cfr. *Larousse du xx siècle*, Paris s.d., II, *ad vocem*.]

<sup>2</sup> [Uno dei tanti passi dove affiora la polemica tra «classicisti» e «gotici» che vide Viollet-le-Duc protagonista. Fin dall'inizio dell'Ottocento paladino dell'opposizione alla nuova moda medievaleggiante fu l'accademico Quatremère de Quincy (nel *Dictionnaire* e nelle *Notices*), difensori, fra altri, Lassus negli «*Annales archéologiques*» di Didron e nella «*Revue Universelle*», e Victor Hugo in *Notre-Dame de Paris* (1831). La polemica si accese in toni più violenti quando prese avvio la realizzazione di chiese in stile neogotico (1840-50). Gli Accademici, riuniti in Consiglio (1846), discussero l'argomento; il segretario perpetuo dell'Accademia redasse e pubblicò un rapporto in proposito. Subito risposero Viollet-le-Duc e Lassus, l'uno col saggio *Du style gothique au XIX siècle*, l'altro con *Réaction de l'Académie des Beaux-Arts contre l'art gothique* (con motivazioni riprese poi nell'introduzione all'*Album* di Villard de Honnecourt pubblicato postumo nel 1857). A loro si aggiunsero altri: G. Villiers nel *Bulletin Monumental*, Didron negli «*Annales Archéologiques*» e Beulé. La polemica tra i valori delle forme antiche e quelli delle gotiche slitta verso la contrapposizione di due atteggiamenti: eclettico, di natura imitativa, e razionale, che vede nelle cattedrali le regole logiche da applicare ad una nuova architettura. Cfr. L. Hautecoeur, *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris 1955, VI, pp. 332-341; L. Patetta, *La polemica fra i Goticisti e i Classicisti dell'Académie des Beaux-Arts, Francia 1846-47*, Clup, Milano 1974.]

<sup>3</sup> [Immagini letterarie alle quali anche Quatremère de Quincy si oppose. Cfr. in *Gotico (architettura)* del *Dizionario* cit., Mantova 1842, pp. 701-704. Per l'accostamento architettura gotica-natura cfr. J. Schlosser Magnino, *La letteratura* cit., p. 652 e K. Clark, *Il revival del gotico, Un capitolo di storia del gusto*, Einaudi, Torino 1962, pp. 32-33.]

<sup>4</sup> Si veda in *Les Souvenirs de Paris* di A. Kotzebue (traduzione dal tedesco, 1805) il racconto della sua visita all'Abbazia di Saint-Denis. Si vede in questo capitolo l'albeggiare dell'ammirazione romantica o romanzesca per gli antichi edifici. «Uscendo da quel luogo sotterraneo, dice l'autore, risalimmo nella cinta solitaria, ove il tempo comincia ad agitare la sua falce. Il vegliardo (c'è sempre un vegliardo tra le rovine) si augura di vedere un giorno restaurare questa abbazia. Egli fonda la sua speranza su qualche parola sfuggita a Bonaparte. Ma, dato che le riparazioni sarebbero estremamente costose, per il momento non bisogna pensarci...».

[A. de Kotzebue (1761-1819), letterato tedesco, autore di opere popolari in tutta Europa.]

<sup>5</sup> [A. Du Sommerard (1779-1842), archeologo francese che percorse tutta la Francia raccogliendo oggetti curiosi. La sua collezione che ordinò in un museo e descrisse in una voluminosa opera fu acquistata dallo Stato nel 1846.]

<sup>6</sup> [«...e questo nome sarà poi divenuto nel caso presente, come in tanti altri, quello sotto cui venne in seguito indicata qualunque opera, che portasse l'impronta dell'ignoranza dell'arte, e della trascuranza dei principi della natura. Di tale maniera, per esempio, chiamaronsi *gotici* i caratteri della scrittura, che si allontanassero dall'antica semplicità...»: cfr. Quatremère de Quincy, *op. cit.*, alla voce *Gotico (Architettura)*, I, p. 700.]

<sup>7</sup> [L. Vitet (1802-73) fu letterato ed uomo politico. Nominato nel 1830 Ispettore dei monumenti storici e membro dell'Accademia nel 1845, scrisse numerosi saggi storici, letterari, artistici e filosofici.]

<sup>8</sup> [Il Castello di Couchy è esaminato in 31 voci del *Dictionnaire* con 37 disegni. Cfr. *Table analytique*, x, pp. 65-66.]

<sup>9</sup> [Di Pierrefonds nel *Dictionnaire* si tratta in 22 voci con 24 disegni. *Ibidem*, pp. 144-45.]

<sup>10</sup> Cfr. la *Monographie de l'église Notre-Dame de Noyon*, di L. Vitet e D. Ramée, 1845.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>13</sup> [Prosper Mérimée (1803-1870) scrittore francese, esperto in letteratura classica ed archeologia. Divenne nel 1844 Ispettore generale dei Monumenti storici francesi, alla cui conservazione contribuì con grande entusiasmo. Percorse tutta la Francia per rilevare la situazione dei monumenti, portando con sé il giovane Viollet-le-Duc.]

<sup>14</sup> M.A. Lenoir (1762-1839), archeologo, decise di riunire a Parigi i resti di monumenti che la soppressione dei conventi esponeva alla distruzione. Ne fece un museo, soppresso da Luigi XVIII nel 1816. Raccolse il materiale collezionato in un'opera in otto volumi, *Musée des monuments français*, intrattene rapporti con tutti i maggiori studiosi del medio evo in Europa, in particolare con Boisserée, restauratore della Cattedrale di Colonia.]

<sup>15</sup> A causa di questa sostituzione, dopo d'allora tutti i pittori o scultori incaricati di rappresentare questi personaggi diedero a San Luigi la maschera di Carlo V.

<sup>16</sup> [All'architetto Debret Napoleone aveva affidato la sistemazione delle tombe di famiglia tra quelle degli antichi sovrani francesi in Saint-Denis. Debret vi lavorò tra il 1813 e il 1846 e trasformò l'interno in modo tanto fantasioso e disordinato da imporre in seguito il rifacimento totale dei lavori. Cfr. L. Hautecoeur, *op. cit.*, Paris 1955, VII, p. 19. Saint-Denis

è esaminata nel *Dictionnaire* in 53 voci con 43 disegni. Cfr. *Table analytique* cit., x, pp. 167-69.]

<sup>17</sup> [Per le prime norme di tutela dei monumenti in Europa cfr. R. Di Stefano - G. Fiengo, *La moderna tutela dei monumenti nel mondo*, Napoli 1972.]

<sup>18</sup> [Cfr. la voce *STYLE*, Stile a proposito delle diversità e del rinnovamento indefinito degli stili. Nella *Table analytique* cit. x, pp. 123-127, sono elencate le scuole provinciali dell'arte ogivale studiate da Viollet-le-Duc: 1- Ecole anglo-normande; 2- Auvergne, Velay; 3- Berry; 4- Bourgogne, Nivernais; 5- Bretagne; 6- Champagne; 7- Française (Ile-de-France); 8- Languedoc; 9- Limousin; 10- Maine, Anjou; 11- Normandie; 12- Picardie; 13- Poitou, Angoumois, Saintonge; 14- Provence; 15- Rhénane, Alsace, Lorraine.]

<sup>19</sup> [Per la cattedrale di Parigi cfr. alla voce *CONSTRUCTION*, Costruzione, nota 48]

<sup>20</sup> [Della cattedrale di Chartres esistono 57 rimandi con 39 disegni. Cfr., *Table analytique* cit., x, pp. 55-57.]

<sup>21</sup> [Per le cattedrali di Senlis e Sens cfr. nella voce *CONSTRUCTION*, Costruzione, nota 48. Della cattedrale di Meaux, esistono nel *Dictionnaire* 4 rimandi e 2 disegni. Cfr. *Table analytique* cit., x, p. 109.]

<sup>22</sup> Proprio in questi cantieri di restauro le industrie del ferro battuto, della lavorazione del piombo, della falegnameria intesa come struttura autonoma, della vetreria d'arte, della pittura murale si sono risollevate dallo stato di decadenza in cui erano cadute all'inizio del secolo. Sarebbe interessante dare un inventario di tutti i laboratori fatti sorgere dai lavori di restauro, laboratori in cui i più ardenti detrattori di questo tipo di imprese sono venuti a cercare operai e metodi. Si comprende facilmente il motivo che ci impedisce di fornire un documento di questa natura.

<sup>23</sup> [Cfr. nella voce *GOÛT*, Gusto, nota 2.]

<sup>24</sup> [Il 16 agosto 1839 l'astronomo J.F. Arago presentò ufficialmente all'Accademia delle scienze di Parigi la tecnica di realizzazione del dagherrotipo, della quale, nel gennaio dello stesso anno, L.J.M. Daguerre (1787-1851) aveva svelato il segreto. Il pittore H. Vernet (1789-1863) conosciuta il nuovo strumento consigliò subito l'uso del dagherrotipo per il rilievo di monumenti dell'antico Egitto. Cfr. A. Jammer, *Egypt in Flaubert's time*, in «Aperture», New York, n. 78; M. Wait - A. Jammer - J. Sobieszek, *French primitive photography*, «Aperture», New York 1969. Per l'uso della fotografia quale strumento di documentazione già utilizzato nel restauro d'architettura dell'Ottocento cfr. P. Cavanna, *La documentazione fotografica dell'architettura*, in *Alfredo d'Andrade, Tutela e Restauro*, a cura di M.G. Cerri, D. Biancolini Fea, L. Pittarello, Vallecchi, Firenze 1981.]

<sup>25</sup> [La camera chiara o lucida era un dispositivo d'aiuto per il disegno dal vero, largamente diffuso fin dal XVIII secolo ed usato da artisti, viaggiatori e pittori dilettanti.]