

PARTE II  
VIOLET-LE-DUC E L'ITALIA CENTRO-MERIDIONALE.  
RIFLESSIONI SU UNO SCAMBIO CULTURALE



*PART II*  
*VIOLET-LE-DUC AND CENTRAL AND SOUTHERN ITALY.*  
*REFLECTIONS ON A CULTURAL EXCHANGE*



# VIOLLET-LE-DUC E L'OTTOCENTO

Contributi a margine di una celebrazione (1814-2014)



a cura di Annunziata Maria Oteri

# ArchistoR EXTRA



## Interpretations of the Middle Ages in Central and Southern Italy

Margherita Eichberg  
margherita.eichberg@beniculturali.it

*The essay proposes a comparison between the interpretation of the architecture of the Middle Ages in France and in Central and Southern Italy. The process of damnatio memoriae during the French Revolution caused the destruction of the most important monuments and historical buildings of the Middle Ages. As a consequence, this widespread destruction later produced great interest in Gothic architecture and its restoration in the supposed original style. This phenomenon involved historians, and scholars in general, in a re-discovery of the culture of the Middle Ages which, in the field of architecture, had, in Viollet-le-Duc, a great protagonist. The process of re-appropriation of the medieval past, adopted in France by Viollet-le-Duc was introduced into Italy thanks to many Italian architects, such as Giuseppe Partini who, in Siena, trained a pool of artisans and craftsmen with great ability in reproducing forms and decorations from the Middle Ages. However, as the examples quoted in the essay show, reference to the Middle Ages in 19th century architecture sometimes only shows a generic quotation of forms and languages coming from the past.*

*However, after the earthquake in 1908 which destroyed towns and villages in the area of the Strait of Messina, reconstruction or new construction of palaces, castles and churches, in a Gothic-like style, cannot be compared to transfer of the cultured experiences of Viollet-le-Duc in France.*

VIOLLET-LE-DUC AND THE NINETEENTH-CENTURY  
Contributions on the fringe of a celebration(1814-2014)

[www.archistor.unirc.it](http://www.archistor.unirc.it)

ArchistoR EXTRA 1 (2017)

ISSN 2384-8898

DOI: 10.14633/AHR046

ISSN 978-88-85479-00-5



# Interpretazioni del Medioevo nell'Italia centro-meridionale

---

Margherita Eichberg\*

Qualcosa accomuna la Francia d'inizio Ottocento e l'area siculo-calabrese di un secolo dopo. I loro più insigni monumenti del passato erano allo stato di rovina, vittime di una furia distruttrice senza precedenti. In Francia erano stati i più agitati tra i rivoluzionari a distruggere – in una sorta di *damnatio memoriae* – castelli, chiese, palazzi gentilizi, testimonianze dell'*ancien régime*. Sulle due sponde dello Stretto di Messina era stato invece il devastante terremoto del 1908, l'ultimo di una serie che con cadenza circa secolare aveva scosso la Calabria meridionale e la Sicilia nord-orientale, provocando ciclicamente la distruzione di interi abitati, e dato il via alla loro ricostruzione.

All'indomani di questo evento, di fronte all'ennesima sciagura, si scelse, ancora una volta, di non riparare quasi nulla di quanto danneggiato, ma di rifare edifici e città.

Reggio risorse su una planimetria che ne enfatizzava il disegno a scacchiera concepito nella ricostruzione di un secolo prima. Una serie di strade parallele al corso Borbonio salivano fino al castello e oltre, intercettate dalle ortogonali mare-monti. Gli edifici furono pressoché tutti ricostruiti dalle fondamenta, compresa la cattedrale di Maria Santissima Assunta, per la quale si scelse l'orientamento secondo gli assi cittadini.

\* Il testo è la rielaborazione delle riflessioni introduttive dell'autrice alla seconda sessione della Giornata di Studi *La nostalgia delle origini. Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) e la percezione del Medioevo nell'Ottocento. Contributi in occasione del bicentenario della nascita*, tenutasi presso l'Università *Mediterranea* di Reggio Calabria il 7 maggio 2014.

Anche laddove gli edifici erano possenti e avevano resistito alle scosse telluriche prevalse, fra i tecnici incaricati della ricostruzione e gli amministratori locali, la necessità di rendere il costruito più sicuro, nonchè il desiderio di edificare una città moderna. È il caso, ad esempio, del castello Aragonese, provato dalle scosse ma per sua natura resistente nella struttura muraria, che venne demolito per oltre metà della superficie offrendo spazio alla nuova via Aschenez. Così oggi ci chiediamo come sarebbe diventato se fosse stata intrapresa la scelta della conservazione-ricostruzione. Un ingegnere del genio militare avrebbe potuto ripararlo aggiornandone le forme alle rinnovate esigenze di sicurezza, rendendolo simile ai fortini sulle alture dello Stretto. Oppure, avendo perso la funzione di carcere, un tardo emulo di Viollet-le-Duc avrebbe potuto restaurarlo-ricostruirlo in forme tre-quattrocentesche, ispirate forse al castello di Cosenza o ad altri esempi locali del tipo e del tempo, per consentirne un utilizzo alternativo, pubblico o privato.

In questo secondo caso l'architetto avrebbe lavorato con l'immaginazione, ma non senza un adeguato studio dell'architettura e della storia locale. Con il "restauro" del monumento avrebbe preso corpo non tanto la forma, quanto lo spirito del tempo trascorso, la civiltà ultrasecolare del Regno di Napoli e la sua declinazione locale. Gli architetti dell'Ottocento infatti, con le loro "ricostruzioni in stile" degli edifici distrutti, non volevano solo riproporre l'immagine dei monumenti perduti. Le forme espressive del Medioevo, che gli architetti, al pari dei letterati, adottarono nel corso del XIX secolo, rinnovavano il linguaggio estetico del tempo, dominato dall'Accademia, derivandolo dallo studio dei "tempi passati", e da una logica costruttiva alternativa a quella classica, che con grande serietà i tecnici del tempo andavano indagando.

Viollet-le-Duc non fu il solo a condurre ricerche nel campo, ma fu certamente tra i più convinti. Allo studio delle tecniche costruttive, ma anche della decorazione perduta, e delle condizioni sociali che avevano prodotto le opere del Medioevo, il maestro francese si dedicò con grande impegno, nei cantieri di restauro, a tavolino e sui libri. Ed è anche per questo aspetto di riappropriazione culturale in senso lato del passato, che fu seguito oltre i confini francesi. Quando il maestro giunse in Italia nel 1872, ammirò il processo di recupero culturale del Medioevo, che si manifestava nel restauro dei monumenti del passato, ma anche nella realizzazione di nuovi edifici, rappresentativi o di pubblica utilità, traducendo in immagine l'identità della nazione nascente.

Il seme che aveva gettato stava producendo i suoi frutti, e non solo nell'edilizia di committenza pubblica.

Nell'introdurre il tema dell'interpretazione del Medioevo nell'Italia centro-meridionale c'è da chiedersi, tuttavia, quanto siano in linea con questa "riappropriazione" dell'identità nazionale o locale alcune famose opere "in stile" realizzate in Calabria nel XIX o agli inizi del XX secolo.

Nel palazzetto Gagliardi De Riso a Vibo Valentia, realizzato alla fine del Settecento in sostituzione del più antico palazzo “a monte”, e prima del più grande edificio adibito a foresteria, sorto a fianco di quest’ultimo, si adottarono le sobrie forme del Tre-Quattrocento toscano. Ma – per quanto si conosce – né la committenza, né i progettisti<sup>1</sup> vollero fare alcun riferimento alla società dei tempi e dei luoghi “citati” nel nuovo edificio. Tant’è vero che all’interno, nella piccola ma raffinata corte e nella distribuzione degli spazi, si rimanda alle soluzioni distributive dell’edilizia civile del Meridione d’Italia.

Il cosiddetto castello Emmarita a Bagnara (fig. 1), in provincia di Reggio Calabria, sorse agli inizi del Novecento sulle rovine del castello Ruffo, abbattuto dal terremoto di fine Settecento, inglobando una costruzione che nel frattempo era sorta su quei ruderi. La destinazione ad albergo spiega le eleganti forme in stile gotico volute dal proprietario, mentre l’inoportuna merlatura fu introdotta successivamente come richiamo dell’originale destinazione difensiva.

Il villino Genoese Zerbi a Reggio Calabria (fig. 2) fu ricostruito in forme tardogotiche dopo il terremoto del 1908. Lo stile veneziano, estraneo alla città, fu adottato con tutta probabilità per ragioni di gusto, perché raffinato, ma anche “rassicurante” nel richiamo alla ricchezza della città lagunare, beneaugurante agli occhi dei ricostruttori reggini; un intento dunque distantissimo dalla volontà di affermazione del *genius loci*, che, volendo risalire al Medioevo, poteva ritrovarsi nella città della Stretto tanto nelle forme normanne quanto nelle aragonesi, senza spingersi troppo indietro, al tempo dei bizantini, che pure avevano lasciato un segno indelebile e identitario nella Calabria ionica, e segnatamente in quella meridionale.

Nel rifacimento del duomo di Reggio, negli anni successivi al 1913, si combinarono elementi romanici e gotici, secondo la consolidata prassi dell’eclettismo ottocentesco. Nulla a che vedere, ancora una volta, con la riappropriazione dell’identità locale o nazionale. Anche nel cosiddetto castello Galluppi di Caria di Drapia, in provincia di Vibo Valentia (fig. 3) – trasformazione di una villa settecentesca operata nei primi anni del XX secolo dalla famiglia Toraldo, poi dotato di merlature, torrette e romantici balconi nel secondo decennio del Novecento – alle forme adottate non sembra corrispondere l’appropriazione, per lo meno sul piano delle tecniche costruttive, dello spirito del Medioevo. Nella casa della famiglia tropeana – le cui forme, peraltro, sono estranee ai luoghi e alle tradizioni dei committenti – costoloni, mensole, apparato decorativo sono in calcestruzzo armato e finta pietra.

1. DEZZI BARDESCHI 2010, pp. 129-159. Il palazzetto fu progettato da Giovan Battista Vinci e dal figlio Giuseppe. Il legame di quest’ultimo con l’ambiente romano induce l’autore ad avvicinarne le forme al gusto del Milizia e ad identificarne ipotetici modelli nel Rinascimento romano.



Figura 1. Bagnara Calabria, Reggio Calabria, il cosiddetto Castello Emmarita (collezione privata).



Figura 2. Reggio Calabria, villino Zerbi sulla via Marina (collezione privata).



Figura 3. Caria di Drapia, Vibo Valentia, "Castello" Toraldo Gallupi (foto M. Eichberg).

Nella ricostruzione della certosa di Santa Maria a Serra San Bruno (fig. 4), infine, è ugualmente difficile trovare traccia concreta dei criteri dell'operato di Viollet-le-Duc. Distrutta dal terremoto del 1793, e amministrativamente "soppressa" da Giuseppe Bonaparte nel 1807, fu ricostruita negli anni Novanta dell'Ottocento su disegno dell'architetto dell'Ordine, Françoise Pichat. Il nuovo complesso, sorto lontano dai ruderi "cadenti" del vecchio chiostro, e ignorando tipi edilizi e repertorio morfologico romanico e barocco dell'insediamento esistente, risentì invece sensibilmente – nonostante il viaggio ricognitivo compiuto in Calabria – della formazione oltralpina del progettista. Qui le scelte formali degli elementi di maggiore rappresentatività – le cappelle, la torre dell'orologio, il chiostro – risultano dettate dalla vicinanza spirituale con la casa madre francese e si fatica a trovare anche solo "citazioni" dell'architettura locale, essendo "lontani" anche gli esempi più prossimi del tipo, quali la certosa di Padula.

A conclusione di questa carrellata di esempi che comprende solo una parte degli edifici neomedievali calabresi, ecco quindi spiegato perché alcune interpretazioni otto-novecentesche del Medioevo nell'Italia centro-meridionale siano state sinora ignorate dagli studiosi del tema e perché appaiano distanti, rispetto ad altre, dal clima culturale apprezzato qualche decennio prima da Viollet-le-Duc. Nelle architetture emule dell'opera del maestro francese, infatti, non c'è solo la citazione delle suggestive forme d'altri tempi, né solo l'adozione dello stile identitario della comunità nazionale o regionale nella declinazione locale. Negli interventi di restauro o di completamento "in stile", realizzati nello spirito di Viollet, non è solo il gusto a guidare le scelte, né solo la volontà di sovrapporsi armonizzando le forme nuove con le vecchie.

Lo spirito di queste azioni è ben descritto a proposito dell'operato di Giuseppe Partini, architetto del Purismo senese. "La chiave di lettura" dei suoi interventi «va individuata – a detta di Gabriele Morolli – nel desiderio [...] di resuscitare le morte stagioni, di rievocare le tramontate atmosfere»<sup>2</sup>. Agli occhi del maestro toscano l'opera degli artefici del Medioevo appariva tanto perfetta da non consentirne la minima "dissacrazione" con l'accostamento di materiali moderni. Per la cupola del duomo senese, ad un primo progetto di protezione con contro-cupola in ferro, seguì l'ideazione di una «camicia in laterizio sostenuta da possenti nervature e catene interne», che assecondava la logica della struttura d'epoca. Mentre l'abbazia di San Galgano, pittoresco rudere cistercense che giganteggiava alle porte della Maremma, offrì l'occasione all'architetto per progettarne un saggio ricostruttivo, rimasto sulla carta unicamente per ragioni economiche. A quei tempi, in quel clima culturale di "recupero-riproposizione" del Medioevo, «era sentito come lecito e naturale sostituire

2. MOROLLI 1981, p. 38.



Figura 4. Serra San Bruno, Vibo Valentia, Certosa di Santa Maria. Particolare della chiesa e della torre campanaria (foto M. Eichberg).

a un pezzo di un artista tre o quattrocentesco una nuova opera frutto dell'arte paziente di un moderno "artigiano"»<sup>3</sup>, così come lecito appariva inserirsi analogicamente, completandola, su di un'architettura a rudere. L'abbazia protogotica, figlia di quell'arte che rappresentava la perfezione del fare, si poteva a buon titolo ricostruire nelle parti mancanti. Era "una ghiotta occasione" per capirne la logica costruttiva e acquistare padronanza del tema.

Nell'estremo meridione d'Italia invece, dove già a seguito del terremoto di fine Settecento nelle costruzioni si adottavano specifici accorgimenti strutturali anti sisma (per l'appunto presenti negli edifici elencati), all'indomani del 1908 veniva sistematizzata l'adozione di tecniche in calcestruzzo armato, decisamente alternative a quelle tradizionali, allontanando gli architetti dai sistemi costruttivi del passato. E se perfino nei cantieri di restauro qualcuno propose l'inserimento di intelaiature in calcestruzzo armato, a maggior ragione le nuove realizzazioni architettoniche non potevano adottare che le sole forme del passato, dovendo necessariamente applicare, per la struttura, i moderni sistemi antisismici.

Restava lo spazio – anche in questa parte del Sud – per le arti applicate, che già William Morris aveva rilanciato a metà dell'Ottocento. A Siena la totale adesione allo spirito del Medioevo prese corpo nella ricostituzione delle "botteghe artigiane", quel team di "artisti" del legno, del ferro, del marmo e del vetro che per secoli avevano lavorato, silenziosamente, nei cantieri delle opere d'arte. Il direttore dell'Istituto di Belle Arti, Luigi Mussini, credeva profondamente all'integrazione delle arti. Gli artigiani venivano preparati alle varie scuole: di Architettura, diretta appunto dal Partini, di Ornato, diretta da Giorgio Bandini, di Figura diretta da Alessandro Franchi. Gli allievi si facevano «esperti nel disegno e nella plastica», facevano «tesoro di ricordi e appunti a mano libera», studiavano i monumenti classici, gli ordini architettonici, «le migliori fabbriche del secolo XVI e di altri tempi [due-quattrocentesche, NdA]», i bozzetti delle opere pittoriche dei grandi maestri<sup>4</sup>.

Nella migliore di queste botteghe, con la regia nascosta del Partini, prese corpo all'inizio del nono decennio del secolo la piccola e perduta cappella romana dei Lorena, destinata ad accogliere le spoglie dell'ultimo granduca di Toscana<sup>5</sup>. Allontanato da Firenze nel 1859, dopo oltre un decennio trascorso tra Vienna e la Boemia, Leopoldo II era deceduto a Roma, ospite dei marchesi Campanari, nella notte tra il 28 e il 29 gennaio del 1870. Per sua volontà testamentaria ebbe sepoltura nella

3. BUSCIONI 1981a, p. 45.

4. *Scritti d'arte* 1880, citato in BUSCIONI 1981a, p. 52, nota 43. Alla nota 45 sono elencati i componenti della bottega del Partini: gli artisti e le ditte esecutrici.

5. Si veda EICHBERG 2007.



Figura 5. Roma, chiesa dei Santi Apostoli, la demolita cappella Lorena già privata degli arredi in una foto dei primi anni '50 del Novecento) (da BETTOIA 2015, p. 10).



Figura 6. Roma, chiesa dei Santi Apostoli, Il cancello e la robbiana della demolita cappella Lorena (da BETTOIA 2015, p. 14).

chiesa parrocchiale del luogo dov'era morto, quindi ai Santi Apostoli (figg. 5-6). La basilica romana era allora in corso di ristrutturazione, e la salma trovò posto provvisoriamente in un vano prossimo alla sacrestia. Un decennio dopo, ultimato il lavoro alla chiesa, e a seguito di varie ipotesi di allestimento di una sepoltura solenne, fu scelto di ricavare una cappella “in stile” nello spazio, ingrandito, dov'era stato inumato. Dietro la firma del Carimini, che dirigeva i lavori nella chiesa, e disegnò anche la cappellina, c'è la “regia” del Partini, che venne ufficialmente incaricato di disegnare gli arredi lignei, ma che sappiamo coordinò il *team* di artigiani-artisti formati a Siena nei decenni precedenti. A Pasquale Franci spetta infatti l'esecuzione della ricca cancellata, gemella a scala ridotta di quella della sacrestia del duomo senese; a Ulisse De Mattheis la raffinata vetrata piombata; alla manifattura Ginori la piccola robbiana con la Madonna. Le decorazioni pittoriche non sono invece di mano toscana, ma del romano Domenico Bruschi, che con il Carimini operava nella stessa logica dei senesi, ma in un diverso contesto geografico, dove al Medioevo fu preferito il primo Rinascimento.

Di fronte ai “restauri” partiniani – scrive Maria Cristina Buscioni – si può senza dubbio parlare di «restauro infedele», ma è «proprio in questa infedeltà» che risiede «il merito maggiore di simili operazioni»<sup>6</sup>. L'aspirazione dell'architetto era non tanto «la conservazione o il recupero delle strutture fisiche di un monumento, ma il “restauro” di una particolare [...] immagine [...] che si aveva della totalità dell'intenzione artistica di un'epoca», nel suo caso del Tre-Quattrocento.

Ciò passava – a Siena come altrove – attraverso la rinascita delle botteghe artigiane, che rendevano possibile e facile tradurre lo studio in “materia artistica”, nel restauro come nei nuovi edifici ispirati al passato.

La ricerca delle tecniche e dei materiali condotta sui monumenti da Viollet-le-Duc diveniva “sistema” anche in Italia, veniva applicata e si accingeva a spostare la cronologia dell’“epoca d’oro”, dal basso Medioevo andando indietro o in avanti (a Roma al primo Rinascimento), seguendo la geografia culturale del nostro paese appena riunito.

A noi, ora, l'arduo compito di rintracciare l'operato di queste “botteghe” di arte applicata, per quanto ne resta anche negli edifici ricostruiti “in stile” dell'Italia meridionale, di inquadrarlo culturalmente nel più ampio contesto dell'edificio e della sua committenza, e proporre l'impegnativa ma doverosa conservazione.

6. BUSCIONI 1981a, p. 53.

## Bibliografia

BETTOIA 2015 - M. BETTOIA, *La cappella funeraria del Granduca Leopoldo II ai Santi Apostoli a Roma*, Società italiana di studi araldici, 2015, pp. 1-17, <http://www.socistara.it/studi/La%20tomba%20di%20Leopoldo%20II%20.pdf> (ultimo accesso 25 gennaio 2017).

BUSCIONI 1981 - M.C. BUSCIONI (a cura di), *Giuseppe Partini, architetto del purismo senese*, Electa, Milano 1981.

BUSCIONI 1981a - M.C. BUSCIONI, *Accademia purista e arti applicate nei restauri di Giuseppe Partini*, in BUSCIONI 1981, pp. 41-57.

DEZZI BARDESCHI 2010 - M. DEZZI BARDESCHI, *Palazzo Gagliardi a Vibo Valentia. Restituito al futuro della città. Libro di storia e di cantiere*, Alinea, Firenze 2010.

EICHBERG 2007 - M. EICHBERG, *Un'opera sconosciuta e perduta di Luca Carimini: la cappella Lorena ai SS. Apostoli*, in «Palladio», 2007, 40, pp. 59-74.

MOROLLI 1981 - G. MOROLLI, *Il purismo architettonico di Giuseppe Partini*, in BUSCIONI 1981, pp. 13-40.

*Scritti d'arte 1880 - Scritti d'arte di Luigi Mussini pittore*, Le Monnier, Firenze 1880.

# VIOLLET-LE-DUC E L'OTTOCENTO

Contributi a margine di una celebrazione (1814-2014)



a cura di Annunziata Maria Oteri

# ArchistoR EXTRA



## Viollet-le-Duc and the discovery of the origin of Gothic architecture

Francesco Tomaselli  
francesco.tomaselli@unipa.it

*In 1836, the young Viollet-le-Duc travelled to Italy with the purpose of completing his studies on art and architecture, which he had interrupted in France as he did not agree with the classicistic orientation of the Académie des Beaux-arts. In Sicily, he turned a distracted eye to Doric architecture, but concentrated on analysing the archaic forms of Gothic architecture. Following the intuitions of Séroux D'Agincourt, Ignaz Hittorf and Ludwig von Zanth, he identified the archetypes of Gothic architecture, which was to be the principal interest in his career as architect, in some Medieval buildings in Palermo, such as the so-called palaces of Zisa and Cuba. In that period, some protagonists of French Romanticism, such as Viollet-le-Duc's uncle Étienne Jean Delécluze, Prosper Mérimée, Victor Hugo and René de Chateaubriand, turned their attention to Gothic architecture and its preservation amidst demolitions and damage due to ignorance. Through the studies of these protagonists, the essay tries to trace this important moment in the history of architecture, which precedes the long period when medieval architecture was to be restored following the "character" and supposed original style.*

## VIOLLET-LE-DUC AND THE NINETEENTH-CENTURY

Contributions on the fringe of a celebration (1814-2014)

[www.archistor.unirc.it](http://www.archistor.unirc.it)

ArchistoR EXTRA 1 (2017)

ISSN 2384-8898

DOI: 10.14633/AHR047

ISSN 978-88-85479-00-5



# Viollet-le-Duc e la scoperta delle origini dell'architettura gotica

---

Francesco Tomaselli

Nella ricorrenza del secondo centenario della nascita, questo studio vuole mettere in evidenza alcuni aspetti ancora poco esplorati della formazione di Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, che hanno influenzato in modo fondamentale le sue ricerche. Ci si riferisce particolarmente all'interesse per la produzione artistica del Medioevo a cui lo studioso francese dedicherà le sue energie di ricercatore instancabile nel tentativo di trovare provenienze, derivazioni ed evoluzione dell'architettura gotica che rappresenterà anche lo stile ideale a cui riferirsi per collocarsi all'avanguardia della produzione architettonica del proprio tempo.

Le naturali inclinazioni, la formazione liceale e la specializzazione attraverso i viaggi consentono a Viollet-le-Duc di individuare il campo dei suoi studi fortemente influenzati dalla ricerca delle origini dell'architettura gotica che ritiene di avere ritrovate nel palazzo della Zisa a Palermo. Di queste origini, analizzate nel corso del suo viaggio in Sicilia del 1836, resterà convinto assertore per tutta la vita, riprendendo l'argomento in una delle sue ultime opere pubblicata nel 1875.

## *L'istruzione giovanile e i primi interessi per l'architettura gotica*

Non si può negare che il vantaggio di essere cresciuto in una famiglia bene introdotta negli ambienti culturali più raffinati ed esclusivi sotto il profilo artistico abbia favorito Viollet-le Duc, ma è

certo che egli sia stato un bambino prodigio manifestando prestissimo curiosità di apprendere e uno smisurato interesse per il disegno. All'epoca della sua infanzia il padre Emmanuel Luis-Nicolas (1781-1857), dopo avere rivestito incarichi nel Ministero della Guerra nel periodo del Primo Impero, con l'avvento del re Luigi Filippo è nominato vice intendente delle proprietà reali sotto la responsabilità di Marthe-Camille Bachasson, conte di Montalivet (1801-1880), che occupava anche la carica di ministro dell'Istruzione e dell'Interno. Il padre, sicuramente il primo mentore del giovane Viollet-le-Duc, era amante della letteratura del Rinascimento e possedeva una cospicua biblioteca.

Di grande rilevanza è stata soprattutto la figura dello zio materno Étienne Delécluze (1781-1863), pittore, allievo di Louis David (1748-1825) e critico d'arte, titolare per trentacinque anni della rubrica di critica artistica del «Journal des débats»<sup>1</sup>. Sia il padre che lo zio, grazie alle loro passioni e alla rete di relazioni, avevano fatto diventare il palazzetto di via Chabanais nel quale abitavano un punto d'incontro dove, per ben due volte alla settimana, ogni venerdì e domenica, si riunivano alcuni tra gli intellettuali più noti della capitale francese (fig. 1).

Tra i più assidui frequentatori, si citano, Prosper Mérimée (1803-1870), Ludovic Vitet (1802-1873) e Victor Hugo (1802-1885); lo scrittore e politico Charles Augustin de Sainte-Beuve (1804-1869); gli architetti Jean-Jacques Huvé (1783-1852) e Achille Leclère (1785-1853), entrambi vincitori del *Gran prix de Rome* per l'architettura, presso i quali Eugène svolgerà un periodo di apprendistato; il pittore Raymond Monvoisin (1790-1870); lo scultore Antoine Desboeufs (1793-1862), il fisico André-Marie Ampère (1775-1836); l'editore Auguste Sautelet (1800-1830) che pubblicava il giornale «Le Globe» sostenendo la corrente monarchica vicina a François Guizot (1787-1874) anch'egli frequentatore delle riunioni; lo scrittore e redattore del «Journal des débats» Marc Girardin (1801-1873); Albert Stapfers (1766-1840), un politico che era stato ministro delle Arti e delle Scienze nella Repubblica Elvetica; Alexandre Brongniart (1770-1847) scienziato nell'ambito della geologia e mineralogia, dell'arte ceramica e della pittura su vetro, per lungo tempo direttore della Manufacture nationale de Sèvres, dove il nostro Viollet-le-Duc svolse numerose ricerche<sup>2</sup>.

Ospite speciale del salotto artistico e letterario che si teneva la domenica mattina nell'appartamento dello zio Delécluze fu Stendhal (1781-1842), che per un certo periodo riteneva quel consesso superiore a tutti gli altri che si potevano trovare a Parigi, apprezzando la presenza di molti sostenitori del periodico «Le Globe»<sup>3</sup>.

1. BERCÉ 2013, p. 12.

2. VIOLLET-LE-DUC 1980, p. 11; BERCÉ 2013, pp. 12-13.

3. CROUZET 1990, pp. 492-493.



Figura 1. Étienne Delécluze, ritratto del nipote: *Eugène Viollet-le-Duc à l'âge de cinq ans* (da BERCÈ 2013, p. 13).

Stimare con precisione quanta influenza abbiano avuto i personaggi che frequentavano la residenza di rue Chabanais non è possibile, ma è indubbio che con molti di quei protagonisti della vita culturale di Parigi, Viollet-le-Duc abbia avuto, sia da giovanissimo che in seguito, rapporti intensi che, in varia misura, hanno contribuito alla formazione della sua personalità di ricercatore. Si ricordano tra le altre la profonda amicizia con Victor Hugo, che incontra per l'ultima volta nel maggio del 1879, e con Prosper Mérimée col quale, oltre ai rapporti professionali, compie alcuni viaggi in Francia e uno in Germania nel 1854<sup>4</sup>.

Trascorso un periodo di studio di tre anni presso il collegio Morin nella cittadina di Fontenay-aux-Rose, a pochi chilometri da Parigi, ma sotto il costante controllo della famiglia che teneva in affitto una casa di campagna a breve distanza, Viollet-le-Duc conclude i suoi studi classici nel giugno 1830, dopo aver frequentato per un anno l'istituto Bourbon di Parigi<sup>5</sup>. I giorni successivi saranno di grande fermento e matureranno con la cosiddetta Rivoluzione di luglio, con la quale si confermava il diritto al trono di Luigi Filippo Borbone d'Orleans al posto di Carlo X, costretto alla fuga.

La nuova situazione politica consente al padre di ottenere un avanzamento di carriera con la nomina di governatore del palazzo delle Tuileries. Eugène continua i suoi studi prendendo lezioni di matematica da un certo Courcial, esercitatore presso la Scuola Politecnica, e frequentando gli studi degli architetti Achille Leclère e Jacques-Marie Huvé. Quest'ultimo, insieme allo zio Delécluze, era stato anche testimone nell'atto di nascita del giovane apprendista<sup>6</sup>.

Al compimento del sedicesimo anno di età, Eugène interrompe gli studi che solitamente intraprendevano gli altri giovani del suo tempo con le stesse inclinazioni. L'Ecole Polytechnique o l'Ecole des Beaux-Arts avrebbero potuto rappresentare i percorsi più idonei per la sua formazione. Nemmeno Geneviève Viollet-Le-Duc, la sua biografa più informata, offre una spiegazione plausibile per tale scelta. È certo che la famiglia offre un completo sostegno alle sue attitudini e alle sue preferenze<sup>7</sup>.

4. BERCÉ 2013, p. 207; DE FINANCE, LENIAUD 2014, p. 245.

5. GOUT 1914, p. 13. L'indirizzo scolastico del collegio Morin era influenzato dalle ricerche del pedagogo svizzero Johann-Heinrich Pestalozzi (1746-1827), che prevedevano una formazione sostenuta dall'esperienza concreta e dall'insegnamento pratico, propedeutica alle acquisizioni teoriche e dottrinarie. Si dava ampio spazio alla fisica, alla chimica e alla matematica, che si alternavano alla ginnastica e all'equitazione. Ovviamente si studiavano anche il latino e il greco che però non erano amati da Eugène, tanto da fargli scrivere alla madre, nel 1828: «Per quale diavolo hanno inventato il latino, avevano proprio bisogno di quello?», in VIOLLET-LE-DUC 1980, p. 39; GOUT 1914, p. 14.

6. VIOLLET-LE-DUC 1980, p. 11.

7. Pare che la parte del diario che teneva Eugène, riferita a questo periodo, sia andata distrutta, si veda *ivi*, p. 13.

### *I primi viaggi nelle regioni della Francia*

L'attività studentesca dunque s'interrompe definitivamente e, in concreto, anche il tempo trascorso presso gli architetti può ritenersi molto limitato, ma gli offre l'occasione di frequentare qualche cantiere. È questo un periodo cruciale per Viollet-le-Duc, di dubbi e confusione determinato dall'incertezza su come meglio prepararsi per l'avvenire, per di più senza avere ancora individuato con sicurezza il proprio interesse professionale, considerando che è pressante in lui il desiderio di affrancarsi economicamente dalla famiglia per conquistare una propria autonomia.

Lo zio Étienne Delécluze gli viene in soccorso in questo momento di smarrimento offrendogli, nel 1831, il suo primo viaggio nel Mezzogiorno della Francia e lungo le coste del Mediterraneo. Il *tour* rafforza nel giovane la consapevolezza delle sue doti di disegnatore di paesaggi e indagatore dell'architettura, anche grazie ai buoni consigli dello zio, e lo riempie d'entusiasmo il pensiero che quei disegni e gli altri che si apprestava a realizzare potessero essere apprezzati e diventare fonte di guadagno. Il viaggio e il disegno di rilievo, dunque, offrono ad Eugène l'opportunità di intravedere la strada per il completamento della sua formazione. I viaggi e la produzione di disegni ed acquerelli si susseguono freneticamente: tra settembre ed ottobre del 1832 visita solitario la Normandia; in compagnia del musicista Emile Millet, nel 1833 compie due lunghi giri a piedi visitando tra l'altro i Pirenei che gli ispirano una grande quantità di acquerelli; nel 1834 un ulteriore viaggio in Normandia col fratello Adolfe e con la moglie Elisa; con Léon Gaucherel, che in seguito sarà il suo compagno anche nel viaggio in Italia, visita Mont-Saint Michel, all'epoca colonia penale, grazie alla presentazione di Mérimée da poco nominato ispettore generale dei monumenti storici<sup>8</sup> (figg. 2-4).

La corrispondenza epistolare con lo zio Étienne, mentre Eugène è in viaggio in Normandia, ci mette al corrente degli incoraggiamenti rivolti al giovane, al quale si prospettava al suo ritorno lo studio delle opere di illustri studiosi come l'architetto Ignaz Hittorff (1792-1867), il pittore Alfred Dedreux (1810-1860) e l'editore e tipografo Richome:

«Ho provato una grande gioia nel vedere il tuo portafogli di viaggio e ho parlato di te e degli sforzi che stai facendo a degli uomini che sono curiosi di conoscerti insieme alle tue opere [...]. A proposito di Hittorff, mi ha donato il suo studio sulle antichità greche dei dintorni di Atene, una prosecuzione dell'opera di Stuart che io ti ho prestata e che ti è servita per studiare. L'opera di Hittorff sarà a tua disposizione quando ne avrai bisogno»<sup>9</sup>.

8. DE FINANCE, LENIAUD 2014, p. 246.

9. *Ibidem*. Per altri riferimenti sul periodo si veda FORGERET 2014. Le traduzioni in italiano, dove non specificato, sono dell'autore.



Figura 2. E.E. Viollot-le-Duc, vista della catena dei Pirenei con le valli d'Aure e de Lourion, 1833. Alcuni acquerelli di questa serie furono premiati al Salon di Parigi e acquistati dal re Luigi Filippo D'Orleans (da BERCÉ 2013, p. 165).

Viollot-le-Duc ancora non ha una visione chiara delle prospettive lavorative che gli si potranno presentare ma crede che il disegno rappresenti il suo vero talento e che da questo potranno pervenirgli le opportunità che sta cercando. A questo scopo e con l'indomabile bramosia di imparare frequenta per qualche tempo e lavora per lo scenografo dell'Opera di Parigi, Pierre-Luc-Charles Ciceri (1782-1868). Contemporaneamente entra in contatto con il barone Isidore Taylor (1789-1879) e Charles Nodier (1780-1844) che dal 1820 pubblicavano i fascicoli dei *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*. Per un lungo periodo, almeno fino al 1843, realizzerà disegni per illustrare le pubblicazioni dei *Livres ornées* concernenti i monumenti medioevali delle varie provincie francesi (figg. 5-6).

Questo periodo è denso di avvenimenti: il padre riceve la carica di conservatore degli immobili della corona e la famiglia si trasferisce al palazzo de Les Tuileries, la residenza del re Luigi Filippo; muore la madre per l'epidemia di colera (2 giugno 1832); conosce e poco dopo sposa Elisabeth Tempier (6 maggio 1834) che gli darà il primo figlio (14 luglio 1835); riceve un premio per l'esposizione dei suoi acquerelli al Salon del 1834, tra i quali alcuni con viste dei Pirenei che sono acquistati dal re; ottiene, dall'agosto del 1834, un posto di insegnante supplente nel corso di Composizione e ornamento presso l'Ecole Royale et Gratuite de Dessin, detta anche "accademia dei poveri", per diretta intercessione del re<sup>10</sup>.

10. VIOLLET-LE-DUC 1980, pp. 11-13; BERCÉ 2013, pp. 12-16; DE FINANCE, LENIAUD 2014, pp. 231-233.



Figura 3. E.E. Viollet-le-Duc, disegno che rappresenta l'autore e l'amico Gaucherel nell'atto di raggiungere il Mont Saint-Michel mentre sale l'alta marea, 1835 (da BERCÉ 2013, p. 16).



Figura 4. E.E. Viollet-le-Duc, acquerello con gli archi rampanti della chiesa di Mont Saint-Michel, 1835 (da MIDANT 2001, p. 6).

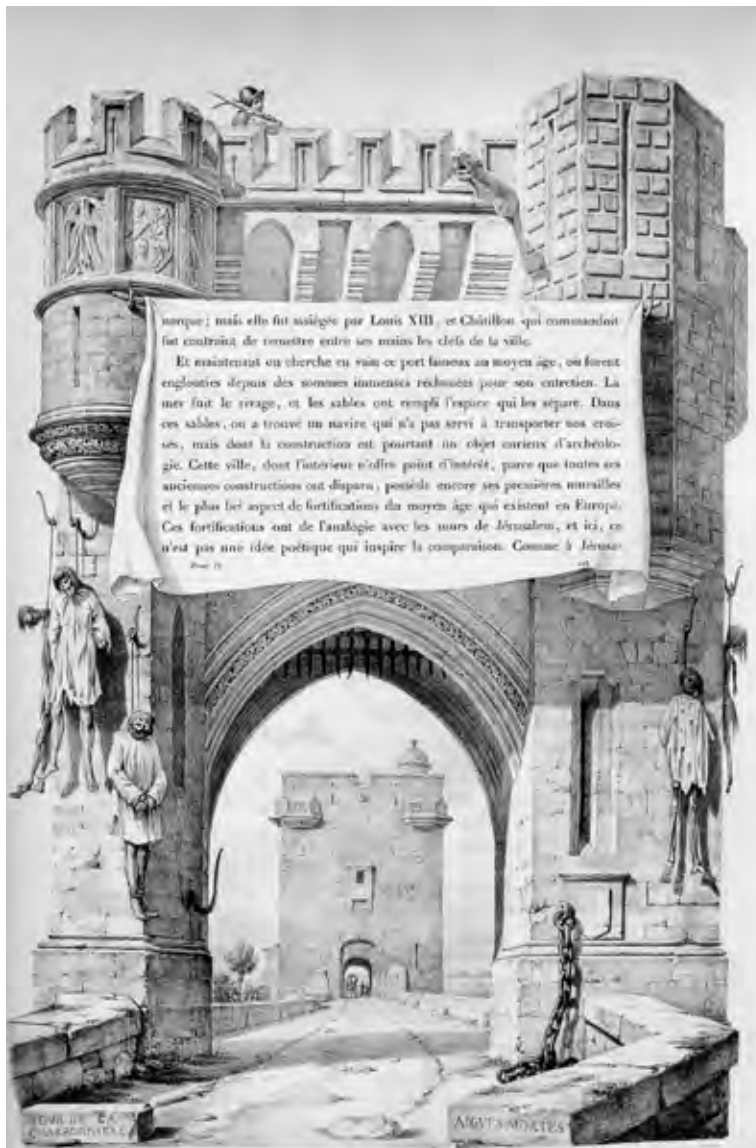


Figura 5. E.E. Viollet-le-Duc, litografia  
 della porta e della torre del carbone  
 della città di Aigues-Mortes (da  
*Voyages pittoresques et romantiques  
 dans l'ancienne France*, par MM.  
 J. Taylor, Ch Nodier, A. de Cailleux,  
 Languedoc, v. 1, Paris 1839).

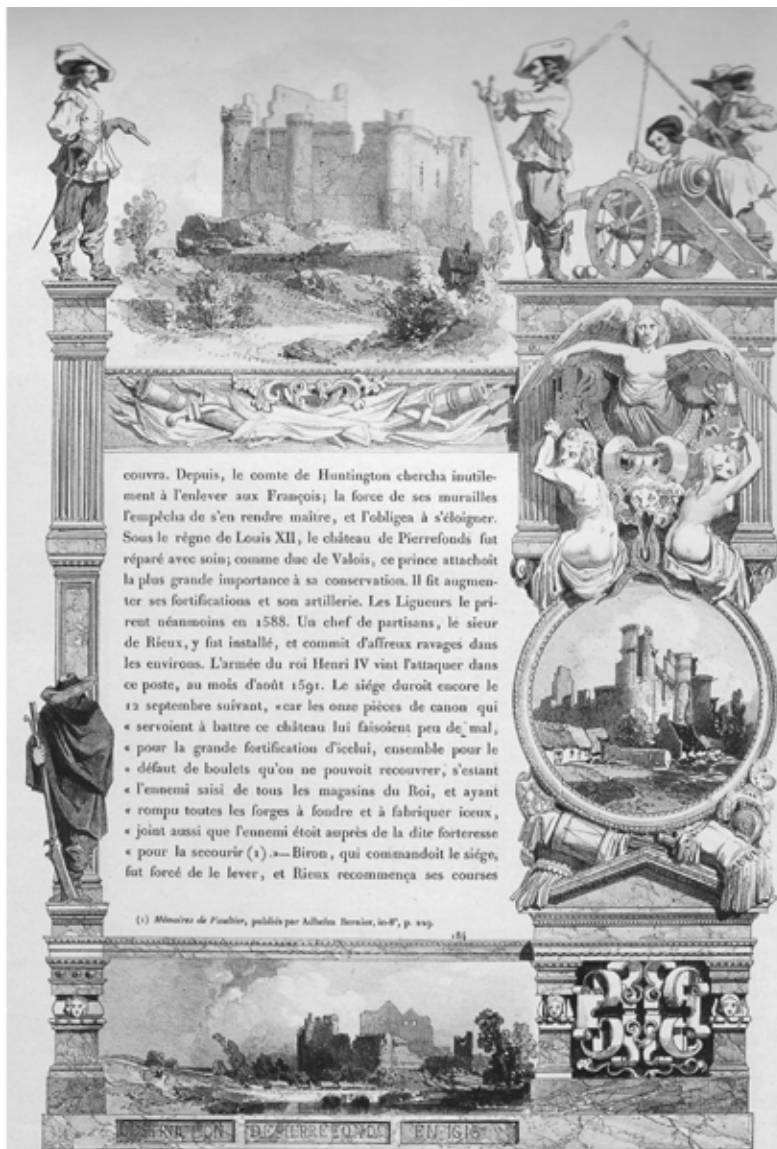


Figura 6. E.E. Viollet-le-Duc, *Le démantèlement du château de Pierrefonds par l'armée de Louis III*, litografia (da *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* par MM. J. Taylor, Ch Nodier, A. de Cailleux, Picardie, v. 2, Paris 1840).

*Le sovvenzioni del re Luigi Filippo per il viaggio in Italia*

L'avvenimento più importante e decisivo per la formazione e i futuri traguardi di Viollet-le-Duc può certamente essere considerato l'averlo familiarizzato ed essere stato apprezzato dal re di Francia Luigi Filippo, che subisce il fascino delle qualità artistiche del giovane ambizioso, diventando il suo mecenate. Ovviamente la conoscenza non è casuale per il fatto che dal 1832 la famiglia Viollet-le-Duc risiede nel palazzo del re e anche dopo il matrimonio il giovane artista può contare su un dignitoso appartamento concessogli dallo stesso sovrano (figg. 7-9).

Eugène, tra i poliedrici interessi, non sembra ancora aver individuato la sua vera vocazione che in quel momento sembra essere rivolta esclusivamente al disegno. D'altronde la sua produzione e le occasioni professionali gli derivano esclusivamente dal disegno di rilievo e per questo genere di attività i consensi entusiastici sono unanimi. Nel corso del viaggio in Normandia del 1835, nei giorni in cui lavora a Mont-Saint-Michel e nella cattedrale di Chartres, dove opera per dodici giorni consecutivi, per la prima volta nelle lettere al padre e alla moglie egli partecipa la propria passione per l'architettura gotica e forse il desiderio di poter diventare un architetto e al contempo il timore di non esserne in grado, comunicando sensazioni di grande trasporto emotivo: «Nella mia vita io credo di non aver visto niente di così bello; noi viviamo dentro la cattedrale e la lasciamo solo di notte»<sup>11</sup>; «Io vorrei che la mia vita si spegnesse col chiarore delle vetrate che a poco a poco formano grandi linee bluastre al centro delle ombre più intense»<sup>12</sup>; «Io vivo costantemente la gioia di riprodurre delle cose così belle, e il dolore di non poter mai eseguire niente che riunisca insieme bellezze così grandi»<sup>13</sup>.

Il ventenne Viollet-le-Duc si trova nella condizione di essere in possesso di tutte le conoscenze necessarie per affrontare una carriera artistica, superando in bravura molti suoi coetanei che avevano seguito un percorso più convenzionale, che egli aveva sempre rifiutato, ritenendo che il modello più adatto alla sua personalità fosse quello delle lecture finalizzate sommate alle esperienze dell'"artista viaggiante". Gli manca soltanto di poter suggellare la sua preparazione con il mitico *Grand prix de Rome*, che però gli era interdetto perché destinato ai più meritevoli allievi che avevano concluso gli studi dell'Ecole des Beaux-Arts.

Viollet-le-Duc confida tuttavia sulla possibilità che anche il ciclo di studi presso l'Accademia di Francia a Roma, in quel tempo diretta da Jean Ingres (1780-1867), possa essere surrogato con un più

11. VIOLLET-LE-DUC 2000, lettera del 16 maggio 1835 alla moglie.

12. *Ivi*, lettera del 18 maggio 1835 al padre.

13. *Ivi*, lettera del 22 maggio 1835 alla moglie.



Figura 7. François Gérard, ritratto del re di Francia Luigi Filippo Borbone d'Orleans, 1834, Musée national du Château de Versailles ([public domain] via Wikimedia commons).



Figura 8. Raymond Monvoisin, ritratto di Eugène Viollet-le-Duc, 1834 (da *Le voyage d'Italie* 1980, p. 34).

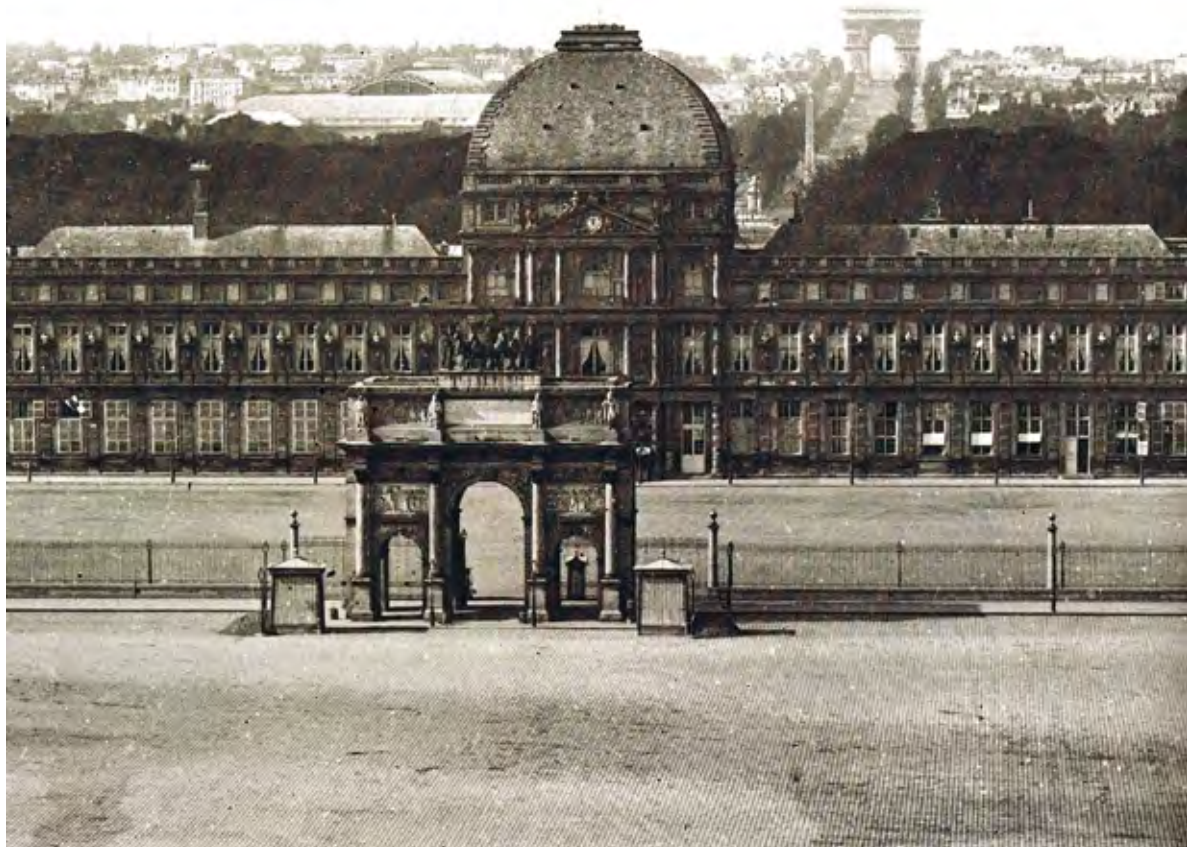


Figura 9. Parigi, il palazzo delle Tuileries, prima della sua distruzione, in una foto scattata dal palazzo del Louvre intorno al 1860 ([public domain] via wikimedia commons).



Dall'alto, in senso orario, figura 10. E.E. Viollet-le-Duc, acquerello con vista dello scalone del palazzo delle Tuileries, 1834 (da *Le voyage d'Italie* 1980, p. 35); figura 11. E.E. Viollet-le-Duc, *Banquet des Dames dans la salle du spectacle des Tuileries*, acquerello, 1835, Musée du Louvre (da DE FINANCE, LENIAUD 2014, p. 40); figura 12. Louis Hessert, ritratto di Maria Amalia di Borbone regina di Francia, 1841 Chantilly, Musée Condé ([pubblico dominio] via Wikimedia Commons).



Figura 13. E.E. Viollet-le-Duc, ricostruzione ipotetica del teatro di Taormina, acquerello, 1836 (da *Le voyage d'Italie* 1980, p. 109).

Nella pagina seguente, figura 14. E.E. Viollet-le-Duc, tempio di Segesta, acquerello, 1836 (da *Le voyage d'Italie* 1980, p. 109).



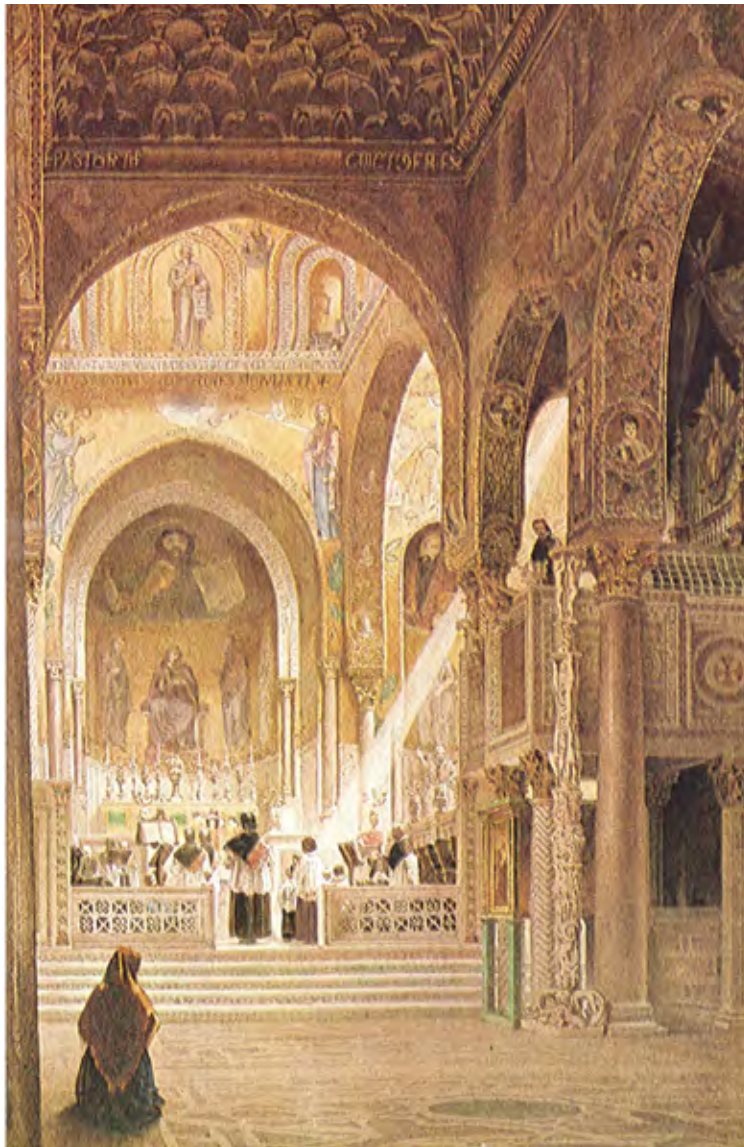


Figura 15. E.E. Viollet-le-Duc, interno della cappella del palazzo reale di Palermo, acquerello, 1836 (da *Le voyage d'Italie* 1980, p. 95).

proficuo e ricco itinerario di viaggio autonomo, il cosiddetto *Grand Tour*, nel quale potere studiare i capolavori dell'arte italiana secondo le proprie inclinazioni. Ma per fare un viaggio di quel genere occorre una cospicua quantità di denaro.

È a questo punto che si manifesta la munificenza del re che concede lauti supporti economici all'ambizioso giovane artista, commissionandogli prima tre acquerelli di alcuni interni del palazzo reale per la somma di 2000 franchi e, poco dopo, un altro disegno ad acquerello riprodotto *Le banquet des dames aux Tuileries* al quale il sovrano riconosce il valore di 5000 franchi<sup>14</sup> (figg. 10-11). Una quantità di denaro spropositata se paragonata allo stipendio annuo di 1.200 franchi che Eugène percepiva per le lezioni che impartiva all'Ecole Royale, certamente elargita per finanziare il lungo viaggio in Italia e non solo per possedere dei disegni di un giovane artista ancora praticamente sconosciuto. È da pensare anche che Luigi Filippo vedesse nelle potenzialità di Viollet le qualità di un ottimo operatore per la struttura che egli stesso aveva voluto creare all'atto dell'insediamento. È ipotizzabile che il re volesse premiare il suo protetto per lo sforzo che stava facendo nel mettere in luce i capolavori dell'architettura francese con i suoi viaggi nelle varie province e con i numerosissimi rilievi che aveva prodotto. D'altronde proprio questo era lo scopo dei suoi provvedimenti: individuare i monumenti storici che evocavano l'essenza della cultura architettonica francese e proteggerli dalle distruzioni che ancora dilagavano. Infatti, due mesi dopo l'incoronazione, Luigi Filippo aveva istituito la figura di Ispettore generale dei monumenti storici, in seguito chiamando a ricoprirlo Ludovic Vitet (1802-1873), al quale è affidato il compito di

«percorrere tutti i dipartimenti della Francia, assicurarsi sui luoghi dell'importanza storica o del valore d'arte di monumenti raccogliere tutte le indicazioni per impedire la dispersione dei documenti e degli oggetti accessori che possono fare luce sull'origine, le evoluzioni o la distruzione di ciascun edificio; [...] in maniera tale che nessun monumento di valore incontestabile perisca a causa dell'ignoranza e della fretta, e senza che le autorità competenti abbiano tentato tutti gli sforzi convenienti per assicurare la loro salvaguardia»<sup>15</sup>.

A questo incarico si aggiungeva per l'ispettore il compito di nominare corrispondenti nelle principali località e quello importantissimo di stilare «un catalogo esatto e completo degli edifici o monumenti isolati che meritano una seria attenzione da parte del governo; [...] accompagnando, per quello che si potrà fare, questo catalogo con disegni e planimetrie»<sup>16</sup>.

14. La cifra di 5000 franchi promessa dal re sarà ridotta di metà dal conte di Montalivet, ma alla fine però, dopo il rientro dal viaggio in Italia, saranno liquidati per quell'acquerello solo 1000 franchi, si veda FORGERET 2014, p. 38.

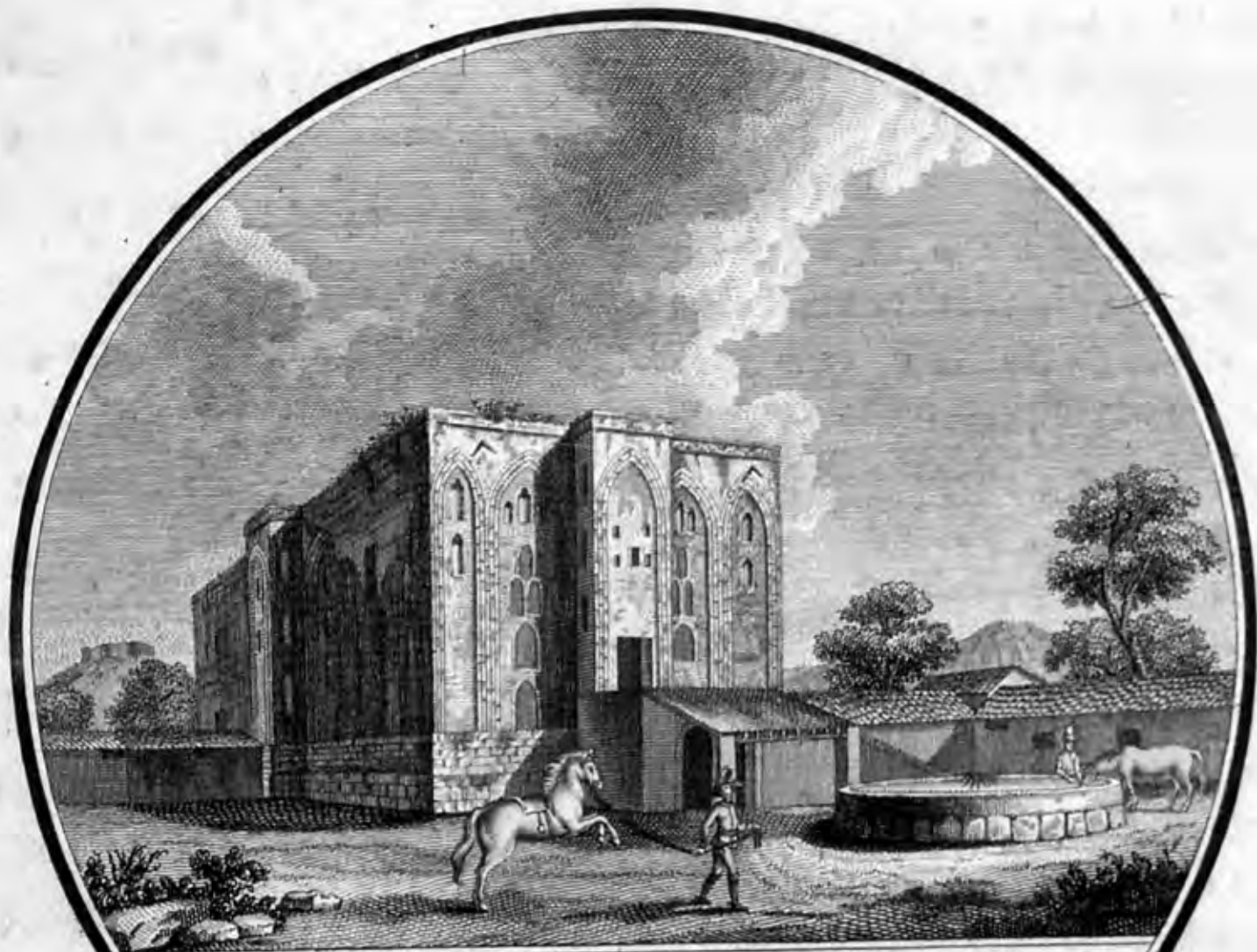
15. *Rapport présenté au Roi le 21 octobre 1830, par M. Guizot, ministre de l'intérieur, pour faire instituer un inspecteur général des monuments historiques en France*, in GUIZOT 1859-1867, v. 2, 1859, pp. 385-389.

16. *Ibidem*.

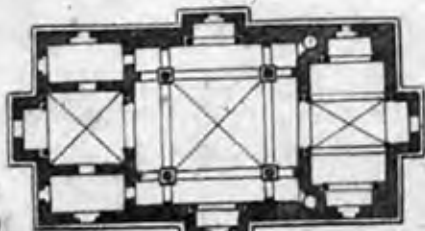
Il provvedimento del governo francese in difesa del patrimonio architettonico è spesso indicato come il primo esempio di tutela monumentale da parte di uno Stato; in verità questo nelle sue finalità si ricollega a un testo quasi identico ad un altro modello legislativo di tutela promulgato dal re Ferdinando IV di Borbone, ben cinquanta anni prima, per i monumenti della Sicilia<sup>17</sup>. A proposito occorre ricordare che Luigi Filippo di Borbone duca d'Orleans trascorre in Sicilia, dal 1806 al 1814, una parte del suo lungo esilio dalla Francia, e che il promotore del provvedimento di tutela siciliano era stato suo suocero Ferdinando IV di Borbone, di cui il futuro re dei francesi aveva sposato, nel 1809, la figlia Maria Amalia. Luigi Filippo, nell'ambito delle mansioni assolute presso il Ministero degli Affari esteri per conto della corona borbonica di Napoli e di Sicilia, aveva potuto apprezzare, oltre che per i personali interessi antiquari, ma anche per i frequenti incontri con studiosi di varie nazionalità che si cimentavano nel *Grand Tour* della Sicilia, i primi positivi risultati del sistema di tutela che molti anni dopo, con lievi adattamenti, veniva proposto in Francia inizialmente in forma più blanda. Certamente il ministro Guizot, che fino ad oggi si è ritenuto l'unico autore di quel provvedimento, ha operato in armonia col sovrano che sull'argomento vantava una più radicata esperienza.

Il sostegno economico promesso al giovane artista risente probabilmente anche della nostalgia per la terra a cui erano legati tanti ricordi di momenti felici, sia di Luigi Filippo che della moglie Maria Amalia. I ricordi sono legati a Palermo e alla Sicilia, dove i regnanti di Francia si erano conosciuti, sposati e vissuti per otto anni. La circostanza, tra l'altro, sarebbe avallata dalla consegna di un album

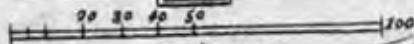
17. Con un reale dispaccio del 1° agosto 1778 Ferdinando IV di Borbone sovrano del Regno di Napoli e di Sicilia delineava il prototipo di struttura organizzativa statale per la conservazione del patrimonio archeologico: «desiderando il Re che tutte le antichità sparse nel Regno di Sicilia si conservino per quanto è possibile, e non restino alla discrezione del tempo esposte, senza esservi chi ne abbia cura; perciò vuole che il Principe di Torremuzza per il Val di Mazzara e il Principe di Biscari per il Val di Noto e Valdemone abbiano la cura di tutte le antichità, che formino un Piano per uno, ben distinto della loro esistenza, della spesa che abbisogna per conservarli e custodirli, e di tutt'altro che crederanno necessario all'intento, li rimettano al più presto». I responsabili nominati Regi Custodi e il Piano delle antichità — un vero e proprio catalogo ragionato contenente notizie sullo stato di conservazione dei monumenti e le spese per le necessarie riparazioni — comprovano che quel provvedimento è stato il primo esempio di tutela attiva del patrimonio architettonico. Nel marzo del 1779 ai Regi Custodi si affiancava un organismo tecnico composto da Carlo Chenchi "architetto della antichità di Sicilia", Luigi Mayer "disegnatore di prospettive" e Domenico Russo "capomastro". A questa organizzazione era destinato uno stanziamento annuo di 600 ducati per ogni valle, da gravare sulle rendite dei Gesuiti che erano stati cacciati pochi anni prima. Un ulteriore rescritto del 1822 sostituiva la figura dei regi Custodi con una Commissione di antichità e belle arti con sede a Palermo. Si veda BURGARELLA 1971, p. 60; GIUFFRIDA 1983, pp. 187-201; BOSCARINO, CANGELOSI 1985, pp. 4-5; TOMASELLI 1985, pp. 149-150; TOMASELLI 1986, pp. 143-144; TOMASELLI 1994, pp. 40-52; PAGNANO 2001, pp. 13-42; OTERI 2010, pp. 132-133; TOMASELLI 2011, pp. 7-18; TOMASELLI 2013, p. 167.



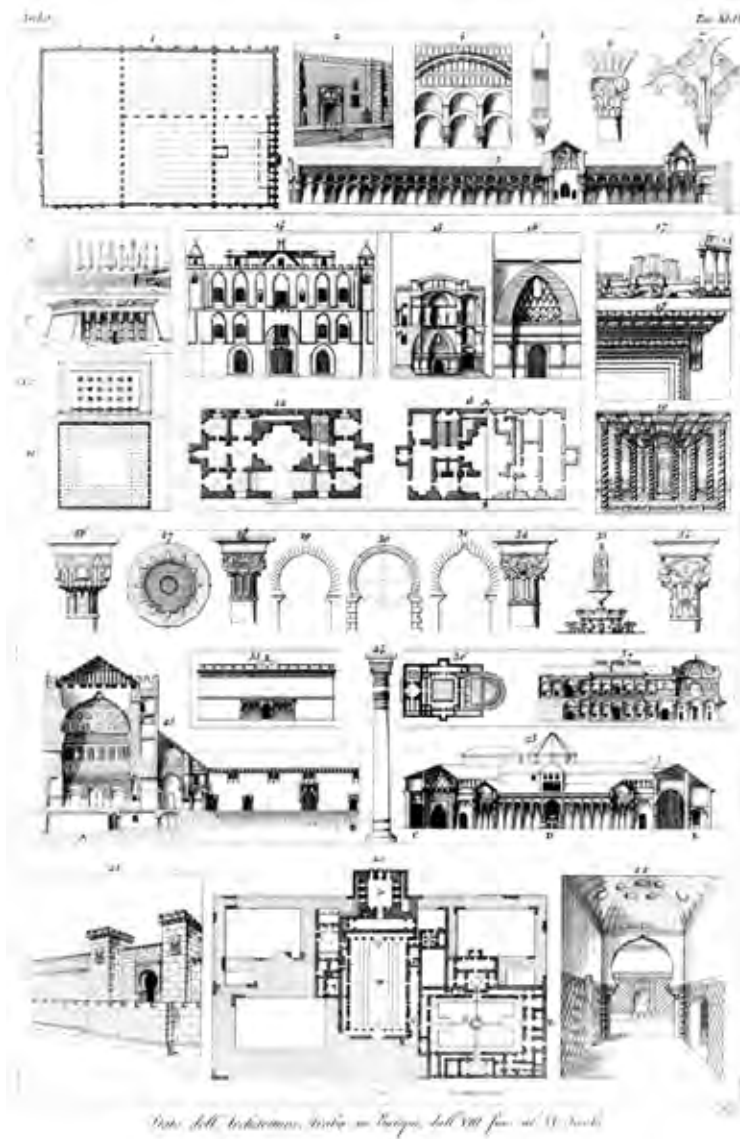
P ANTA  
 DEL CA E LO  
 LA KVBA  
 ABR CA O  
 RAND



PR PE O  
 SARACENO DE TO  
 IN PALERM  
 DAI PRIMI  
 M RI



*Piedi Francesi*



Nella pagina precedente, figura 16. Léon Dufourny, vista e pianta del palazzo della Cuba al tempo in cui ospitava il quartiere dei Borgognoni (da VELLA 1789).

Figura 17. Jean Baptiste Séroux d'Agincourt, esempi di architettura araba in Europa. Al centro, nella parte superiore: prospetto, piante e sezioni del palazzo della Zisa (da SÉROUX D'AGINCOURT 1810-1823).

da parte della regina in cui raccogliere gli acquerelli realizzati per suo conto nel giro della Sicilia<sup>18</sup>. Quando nel settembre del 1837 Viollet-le-Duc mostra i suoi disegni della Sicilia alla regina perché scegliesse quelli che preferiva, Maria Amalia trovandoli tutti incantevoli e preziosi non vuole privare l'artista degli originali e gli chiede di ricopiarne ventuno (figg. 12-15). I nuovi acquerelli verranno consegnati l'anno successivo, raccolti in un album con le cifre della regina e una carta geografica nella quale sono indicate le tappe del *tour* di Sicilia<sup>19</sup>. Ma il sostegno reale offerto per la visita della Sicilia si riscontra anche nell'accoglienza straordinaria che i due giovani viaggiatori riceveranno in quella lontana regione. In una lettera indirizzata al padre, Eugène manifesta stupore e compiacimento per l'ospitalità tributata a lui e al suo compagno Gaucherel dalle più importanti personalità di Palermo:

«L'11 luglio è il primo giorno della festa di Santa Rosalia; ci hanno dato dei biglietti per andare a vedere la festa a casa del luogotenente generale, dell'arcivescovo e nel Palazzo Senatorio, in maniera che nei cinque giorni di festa noi siamo stati dei veri gran signori, tanto più che sui nostri biglietti eravamo indicati come *Excellences*. Noi navighiamo nella *gandeur*»<sup>20</sup>.

Che la visita di Viollet-le-Duc fosse stata preceduta da lettere di presentazione da parte dei reali di Francia è percepibile da tante sfumature del resoconto giornaliero del diario di viaggio e può ritenersi naturale considerata la loro parentela coi sovrani siciliani. Per questo non deve stupire che il duca Domenico Lo Faso Pietrasanta di Serradifalco (1783-1863), noto antiquario siciliano, ben volentieri impegni il suo tempo accompagnando con la propria carrozza due sconosciuti "ragazzotti" stranieri in giro per Palermo e dintorni.

### *Individuazione delle origini dell'architettura gotica in Sicilia*

Contrariamente alle generali aspettative, il nostro viaggiatore trova in Sicilia, ancor più che l'interesse per l'archeologia classica, l'entusiasmo per lo studio dell'architettura del Medioevo e particolarmente per quella edificata al tempo della dominazione degli Arabi e della dinastia degli Altavilla. Entusiasmo in parte trasmesso dai reali di Francia e corroborato dagli enfatici racconti dello stesso duca di Serradifalco, forte delle sue conoscenze in merito. È certo però, che Viollet-le-

18. MIDANT 2001, p. 7.

19. VIOLLET-LE-DUC 1980, p. 20. L'autrice riferisce che l'album era presente nella mostra tenuta nell'Hotel de Cluny, poi sede del Museo nazionale del Medioevo, nel 1880 quando si celebrava la grandezza dell'architetto appena scomparso, ma che in seguito se ne sono perse le tracce. Sul viaggio in Sicilia di Viollet-le-Duc, tra gli altri, si veda OTERI 2010, pp. 128-145.

20. *Le voyage d'Italie* 1980, p. 81.

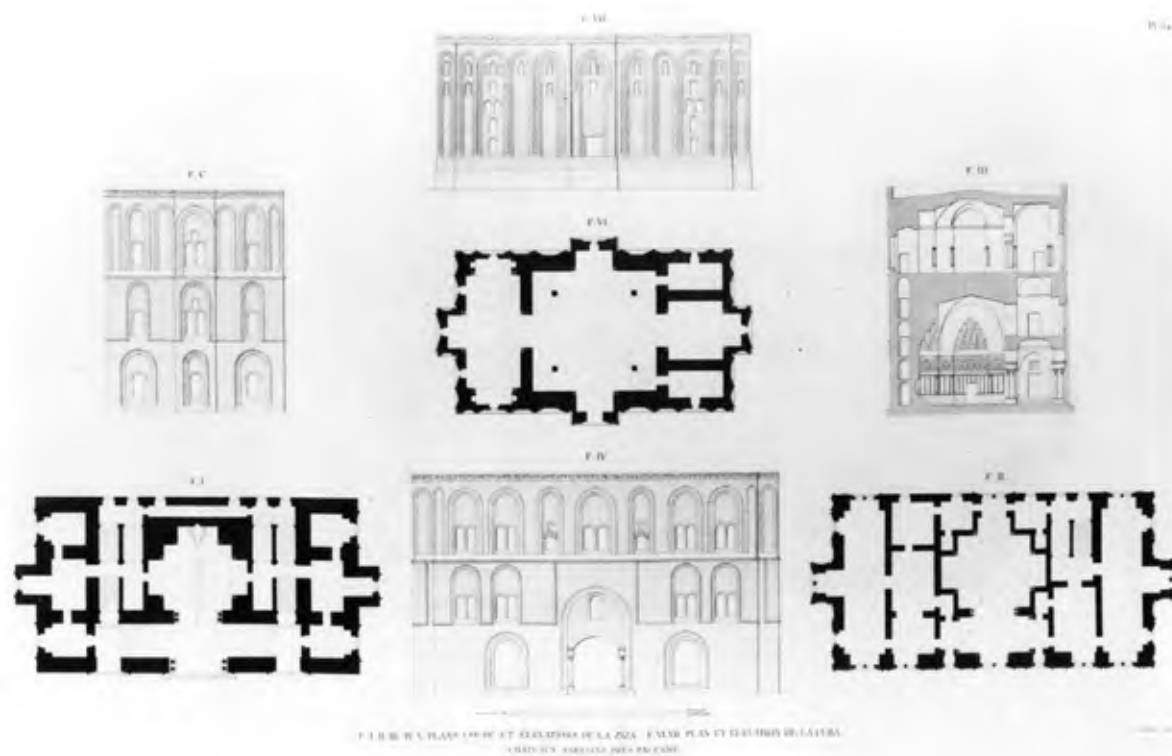


Figura 18. J. I. Hittorff e L. von Zanth, rilievi dei palazzi della Cuba e dalla Zisa (da HITTORFF, ZANTH 1835).

Duc conoscesse molto bene la letteratura sull'argomento pubblicata in Francia, compresa l'opera recentissima, del 1835, di Jacques Ignace Hittorff.

I formatori di Viollet-le-Duc, come il suo mentore lo zio Delecluze, gli architetti Huvé e Leclère, manifestavano inclinazioni spiccatamente neoclassiche e nutrivano solo timidi interessi per l'architettura gotica.

Nella lettera del 29 maggio 1836 (quando Viollet-le-Duc è in Sicilia) il padre, che ha ricevuto parecchi disegni di architetture medievali, scrive al figlio: «Ho incontrato il signor Achille Leclère, che mi domanda spesso tue notizie. Non mi sembra un grande ammiratore dell'architettura saracena o bizantina, tuttavia desidera molto vedere i tuoi disegni e anche Fontaine mi ha detto che li attende con impazienza»<sup>21</sup>.

Una sicura influenza verso la curiosità per l'architettura gotica devono avergliela trasmessa alcuni amici di famiglia come Ludovic Vitet (ispettore generale dei monumenti francesi dal 1830 al 1834), Prosper Mérimée (ispettore dal 1834 al 1839), ma senza dubbio anche Victor Hugo e Charles Forbes de Motalembert (1810-1870). Curiosità accresciuta nel corso dei suoi viaggi per le regioni della Francia e per l'elaborazione dei disegni prodotti per il barone Taylor.

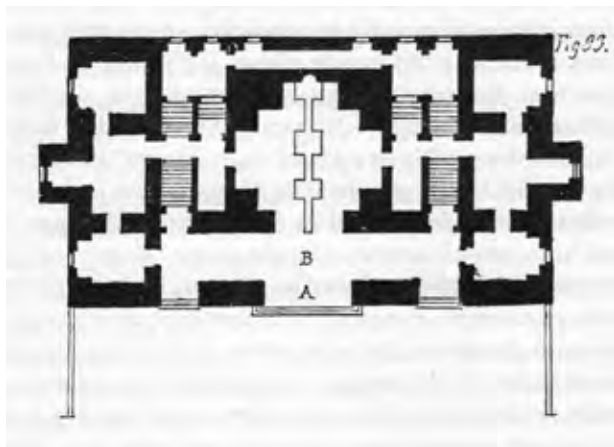
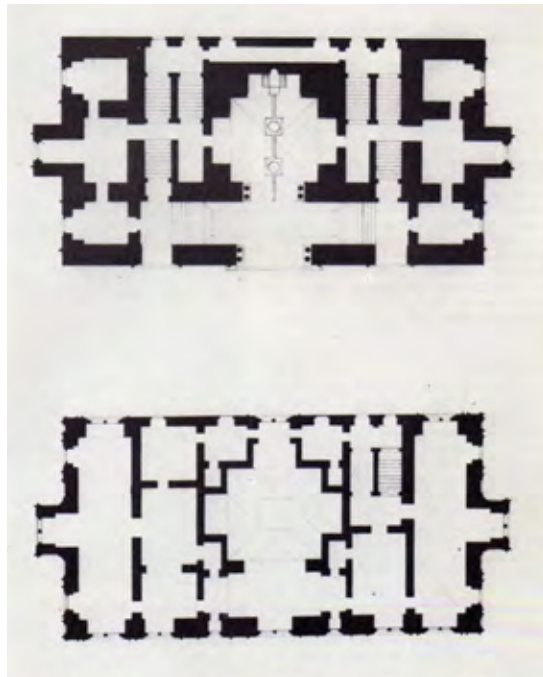
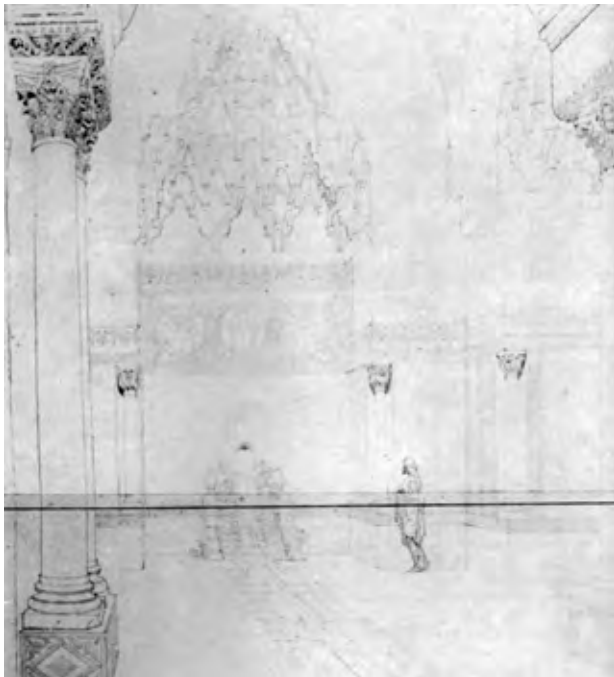
L'incontro con l'architettura medievale siciliana non rappresenta soltanto una semplice curiosità. Gli consente di partecipare, con pochi altri iniziati, sulla scorta di testimonianze tangibili, all'affascinante ricerca delle origini dell'architettura gotica. Sulla genesi di questo stile sorto quasi dal nulla si erano fatte solo ipotesi. I primi studiosi che indicano gli archi aguzzi della Sicilia come origine dello stile gotico, sono quasi tutti francesi: Léon Dufourny (1754-1818), Jean Baptiste Séroux d'Agincourt (1730-1814), Ignace Hittorff e Ludwig von Zanth (1796-1857), insieme allo stesso Viollet-le-Duc, che non mostra alcun dubbio sull'inconfondibile derivazione araba dell'architettura gotica. Ovviamente tra questi studiosi un posto d'onore è occupato dal duca di Serradifalco, autore di uno studio sugli edifici religiosi, in cui illustra ipotesi originali<sup>22</sup>.

Dopo qualche interesse manifestato da Dominique Vivant Denon (1747-1825)<sup>23</sup>, il primo ad eseguire disegni di edifici cosiddetti arabo-normanni è Léon Dufourny (fig. 16), residente a

21. *Ivi*, p. 101. Pierre-François Fontaine (1762-1853) era architetto della casa reale.

22. LO FASO PIETRASANTA 1838. Si consulti anche il saggio con la traduzione di un manoscritto inedito in CIANCIOLO COSENTINO 2006.

23. Denon era a capo di una "spedizione editoriale" finanziata dall'abate di Saint-Non che ne pubblicherà gli esiti; si veda SAINT-NON 1781-1786. La versione integrale del diario di Denon è riportata in appendice alla traduzione in francese, a cura di J.B. de La Borde, del viaggio di Henry Swinburne (SWINBURNE 1783-1785).



Dall'alto, in senso orario, figura 19. E.E. Viollet-le-Duc, disegno a matita dell'interno della sala della fontana del palazzo della Zisa, 1836 ( da *Le voyage d'Italie* 1980, p. 100); figura 20. E.E. Viollet-le-Duc, pianta del piano rialzato e del primo piano del palazzo Zisa, 1836 (da *Le voyage d'Italie* 1980, p. 99); figura 21. E.E. Viollet-le-Duc, pianta del piano rialzato del palazzo Zisa, 1875 (da VIOLLET-LE-DUC 1875, p. 316, fig. 93). Si noti che il vestibolo "B", al contrario di ciò che ha restituito il restauro forse erroneamente, non è aperto verso l'esterno alle due estremità ma vi «sono disposti due ambienti, uno per il servitore che deve essere costantemente a disposizione di quanti entrano o escono, l'altro che serve da anticamera o ambiente nel quale il padrone riceve gli estranei» (VIOLLET-LE-DUC 1875, p. 315).

Palermo tra il 1788 e il 1793, chiamato all'insegnamento dell'architettura da Giuseppe Venanzio Marvuglia (1729-1814). Nel 1789 due suoi disegni, raffiguranti il castello di Maredolce e il palazzo della Cuba in pianta e prospettiva, sono stampati nel volume dell'abate Giuseppe Vella, il famoso *Codice diplomatico di Sicilia sotto il governo degli Arabi*<sup>24</sup>. Alcune sue considerazioni sulle origini dell'architettura del periodo del regno degli Altavilla trovano posto in un'opera, molto importante per la storia dell'architettura, di cui alcune parti, che raccolgono le ricerche di Séroux d'Agincourt, vengono pubblicate tra il 1808 ed il 1811. Dopo la morte dell'autore, supervisore e finanziatore dell'iniziativa editoriale, pubblicata nel 1823 col titolo *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IV siècle jusqu'à son renouvellement au XVI*<sup>25</sup>, è lo stesso Dufourny. La mancata conoscenza diretta della Sicilia da parte di d'Agincourt induce a ritenere che la trattazione degli edifici siciliani sia stata suggerita e documentata con il contributo personale proprio di Dufourny, con lo scopo di fare scoprire in alcuni esempi dell'architettura siciliana, origini, derivazioni e similitudini riscontrabili nell'architettura gotica europea. Del duomo di Monreale, il cui repertorio iconografico è tratto dall'opera di don Michele Del Giudice<sup>26</sup>, nell'opera di d'Agincourt si riporta che sia «uno dei primi edifici, nei quali lo stile pesante della prima età dell'architettura detta gotica dette luogo allo stile leggero, che ne caratterizza la seconda età»<sup>27</sup>. Della Zisa invece, di cui non esisteva alcun rilievo architettonico pubblicato, per intercessione dello stesso Dufourny, si utilizzano «i disegni inediti [...] forniti dal signor Alessandro Emanuele Marvuglia, giovane architetto molto istruito, e figlio del signor Giuseppe Venanzio Marvuglia, architetto del governo a Palermo» (fig. 17)<sup>28</sup>. Proprio nel presentare i caratteri di questa architettura siciliana per la prima volta mostrata alla critica internazionale, si pone un interrogativo che diventerà fondamentale per la continuazione degli studi sull'origine dell'arco acuto e dell'architettura gotica in generale:

«Gli archi tanto interni che esteriori di quest'edificio [la Zisa] sono leggermente acuti, e poco s'allontanano dal semitondo [...]. Sarebbe per avventura ciò accaduto perché dall'XI al XII secolo questa specie d'arco nasceva in qualche maniera tra le mani degli Arabi, o perché in quest'epoca di già praticato nelle parti settentrionali dell'Europa erasi tra gli Arabi introdotto a motivo della loro vicinanza coi Normanni, i quali non li scacciarono dalla Sicilia che in sul declinare dell'XI secolo? Ed è forse eziandio più probabile, che ne' posteriori restauri, l'arco acuto o diagonale, di cui la stessa chiesa di

24. VELLA 1789-1792.

25. L'opera fu tradotta in italiano da Stefano Ticozzi (TICOZZI 1826-29).

26. DEL GIUDICE 1702.

27. SÉROUX D'AGINCOURT 1823, trad. it. TICOZZI 1826-29, v. 5, 1928, p. 128.

28. *Ivi*, p. 129.

Monreale ci somministrò un esempio nel XII secolo [...] sia stato praticato tanto al di dentro che al di fuori del palazzo della Zisa da coloro che l'occuparono dopo gli Arabi»<sup>29</sup>.

L'opera di d'Agincourt ottiene un successo considerevole in tutta l'Europa, con varie edizioni e traduzioni. Per quanto riguarda la Sicilia incide fortemente sul giudizio che gli studiosi elaboreranno nei confronti dei monumenti del Medioevo. Ad esempio la Zisa non sarà più considerata semplicemente come un edificio da osservare solamente per la sua singolarità e stravaganza, come era avvenuto in passato. Al contrario le ipotesi di Duforny e d'Agincourt intorno alle prime utilizzazioni dell'arco acuto porteranno a esaminare la Zisa come l'archetipo stilistico che aveva originato una delle più grandi rivoluzioni architettoniche, quella del Gotico appunto, e stimoleranno un nuovo interesse nell'intraprendere studi sull'architettura medievale siciliana.

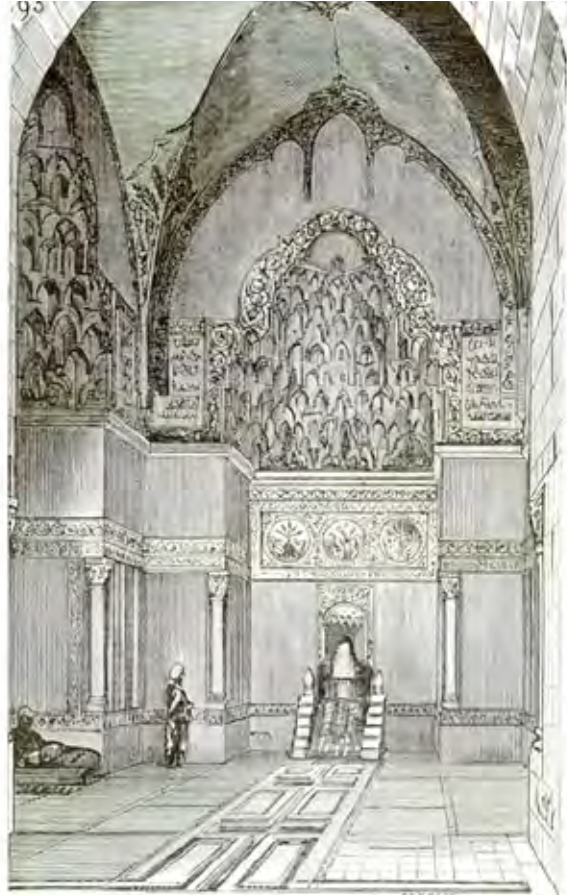
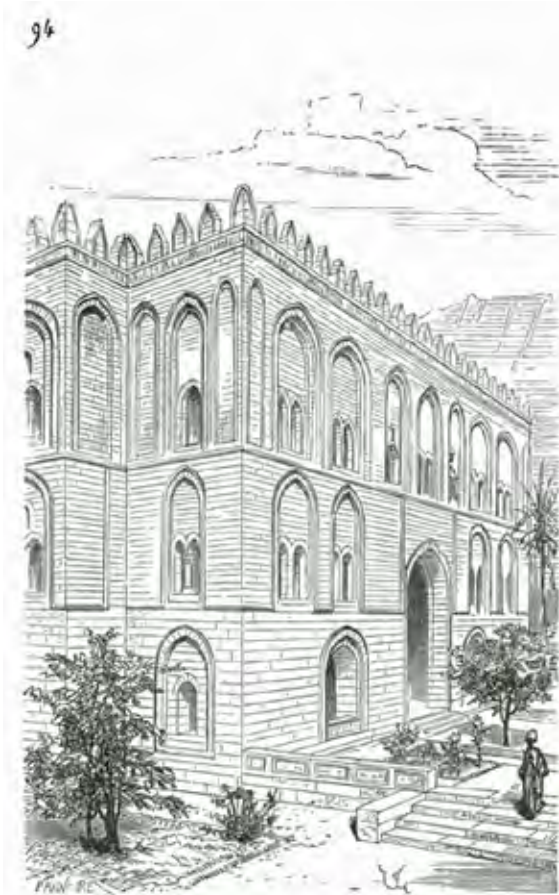
La teoria che l'impiego sistematico dell'arco acuto, posto all'origine dell'architettura gotica, fosse avvenuto prima che in altri luoghi in Sicilia e principalmente nei palazzi della Zisa e della Cuba, ritenuti di sicura datazione riferibile al periodo della dominazione araba, viene elaborata da Jacques Ignaz Hittorff che, con Ludwig von Zanth, studiò l'architettura siciliana per un lungo periodo tra il 1822 ed il 1824. I loro interessi spaziano dall'architettura classica a quella moderna, che illustrano in tre opere che ebbero grande risalto in tutta Europa. Quella che riguarda il nostro argomento è *Architecture moderne de la Sicile ou recueil des plus beaux monuments religieux et des édifices publics et particuliers les plus remarquables de la Sicile*, stampata a Parigi nel 1835<sup>30</sup>. Nella sua introduzione al volume Hittorff, dopo aver premesso che l'inizio dell'architettura moderna della Sicilia si deve fare risalire alla fine del V secolo, argomenta che i Normanni nella costruzione delle loro cattedrali non fecero altro che imitare lo stile architettonico che trovarono in Sicilia, adottando l'arco acuto che non avevano mai visto nel loro paese d'origine, favorendone la diffusione nel resto dell'Europa:

«poiché il sistema dell'arco acuto è stato adottato dagli arabi dopo la metà del X secolo o anche anteriormente, i Normanni che non arrivarono in Sicilia che alla fine dell'XI secolo, non poterono importarvi quel genere di architettura [...]. Ma se lontano da là, i monumenti della metà del XII secolo innalzati in Francia, in Germania e in Inghilterra non presentano l'applicazione dell'arco acuto, impiegato come sistema generale, tanto che la maggior parte degli edifici di questa epoca e un grande numero di edifici costruiti nel XIII secolo, in Italia o nei paesi del nord, mostrano ancora la preminenza dell'arco a tutto sesto, è più che probabile che l'impiego dell'arco acuto, che si trova in tutte le costruzioni importanti innalzate in Sicilia dai Normanni dal 1071 al 1185, non può che essere il risultato di una imitazione naturale dell'architettura ogivale degli arabi» (fig. 18)<sup>31</sup>.

29. *Ivi*, v. 2, 1926, pp. 163-264.

30. HITTORFF, ZANTH 1835.

31. *Ivi*, p. 7.



Da sinistra, figura 22. E.E. Viollet-le-Duc, vista prospettica del palazzo della Zisa, 1875 (da VIOLLET-LE-DUC 1875, p. 318);  
figura 23. E.E. Viollet-le-Duc, interno della sala della fontana del palazzo della Zisa, 1875 (da VIOLLET-LE-DUC 1875, p. 321).



Figura 24. Eugène Viollet-le-Duc, disegno delle teste delle fondamentali razze umane: «la nera, la gialla e quella bianca o ariana», 1875 (da VIOUET-LE-DUC 1875, composizione F. Tomaselli).



Figura 25. E.E. Viollet-le-Duc, disegno delle teste delle principali popolazioni, 1875 (da VIOUET-LE-DUC 1875, composizione F. Tomaselli).

L'ipotesi che l'architettura gotica abbia avuto in Sicilia i suoi primi esempi è condivisa e rilanciata da Eugène Viollet-le-Duc. Determinanti devono essere state l'opera e le opinioni di Hittorff che aveva avuto, come si è detto, modo di frequentare in molte occasioni, e di cui certamente, prima di intraprendere il viaggio in Italia, aveva studiato l'opera del 1835 sull'architettura della Sicilia. Con Hittorff infatti condivide l'ipotesi sulla derivazione dell'architettura gotica da quella realizzata in Sicilia dal X al XII secolo, di cui ne rileva la matrice. La conferma di questa ipotesi viene a Viollet-le-Duc studiando il «castello arabo della Zisa» di cui produce accurati rilievi planimetrici, prospettive della sala della fontana e vari dettagli delle decorazioni a mosaico e di quelle delle nicchie alveolate. In una sua lettera al padre nella quale descrive il palazzo, scrive:

«anche un bel fregio di carattere arabo; nel fondo e sui due lati si trovano tre nicchie con una folla di archetti in aggregazione a sbalzo [muqarnas], che sono la cosa più diabolica da disegnare che si possa trovare, ma che fa sempre un grande effetto; si trova qui certamente l'origine di tutte le combinazioni così varie che i gotici hanno dato alle loro volte con costoloni, l'origine di questa scienza così profonda delle intersezioni delle superfici curve. È qui che la transizione dall'architettura araba a quella gotica è così evidente, è facile comprendere come questa scienza così straordinaria nelle combinazioni delle maniere di costruire è stata trasmessa ai gotici, che certo non potevano trovarla senza avere dei predecessori molto profondamente versati in questa scienza. In quello che abbiamo già visto dell'architettura araba, quello che sorprende è la raffinatezza della costruzione, questa consapevolezza degli effetti che vogliono ottenere, questa scienza che ha diretto i loro lavori non è né l'ispirazione né l'effetto del genio, è il calcolo dell'uomo civilizzato che sa prima di produrre, e che arriva a produrre quello che aveva previsto» (figg. 19-20)<sup>32</sup>.

A proposito dell'architettura locale prodotta dopo l'arrivo dei Normanni, ed in particolare della cappella del Palazzo Reale, egli ritiene che la stessa sia il prodotto della sintesi tra l'architettura degli Arabi e quella occidentale con un risultato di altissimo valore artistico: «L'architettura normanna è venuta a mescolarsi alla prima, il cristianesimo l'ha modificata e se ne è servito, l'ha divinizzata e ha prodotto queste belle basiliche che noi ammiriamo e che riempiono tutta l'Italia»<sup>33</sup>. Una riflessione simile è riservata anche all'architettura del chiostro di San Giovanni degli Eremiti, un altro esempio, a giudizio di Viollet-le-Duc, di felice mescolanza fra le due culture: «un piccolo monumento molto grazioso... esso è quasi moresco, l'influenza araba è là»<sup>34</sup>.

32. *Le voyage d'Italie* 1980, p. 100.

33. *Ivi*, lettera al padre da Palermo del 6 maggio 1836, p. 95.

34. *Ivi*, lettera al padre da Palermo del 9 maggio 1836, p. 96.

*L'origine saracena del palazzo della Zisa e la declinazione del razzismo in ambito architettonico*

Nel 1875 Viollet-le-Duc dà alle stampe il volume *Histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours* che spazia dalla preistoria al XVI secolo, opera in cui riprende il tema dell'origine dell'arco acuto e del suo impiego sistematico nell'architettura siciliana dopo l'827, quando cominciava la conquista dell'Isola.

«L'arte greca e l'arte romana erano regredite sotto gli ultimi imperatori d'Oriente all'ultimo stadio della decadenza. I Saraceni fecero rinascere quelle arti, ma secondo una nuova direzione, e senza imitare i resti dei monumenti antichi che esistono ancora su quel territorio. Essi portarono con se dei metodi di costruire impiegati in quel tempo in Egitto e sulle coste dell'Africa che erano di loro conoscenza da oltre tre secoli»<sup>35</sup>.

Nel saggio, che illustra i sistemi abitativi di tutti i popoli del mondo, Viollet-le-Duc utilizza l'artificio di essere guidato nelle descrizioni da due personaggi di sua invenzione, "viaggiatori del tempo", di nome Épergos e Doxi. Grazie alle spiegazioni di questi, coglie l'occasione per illustrare le sue teorie sull'evoluzione della maniera di costruire gli edifici per usi abitativi. Senza mai nominarlo direttamente ma pubblicando disegni inequivocabili, l'architetto francese utilizza i suoi ricordi del 1836 per descrivere il palazzo della Zisa, un edificio costruito dai saraceni nel X secolo, quando la Sicilia era sotto il dominio arabo. Nel XXV capitolo del suo saggio Viollet-le-Duc ambienta la descrizione intorno al 1050 e racconta del soggiorno di Épergos e Doxi, ospiti per un breve periodo di Moafa, proprietario dello splendido palazzo (figg. 21-23).

«Épergos, che non aveva mai cessato di mantenere relazioni con i musulmani, aveva delle lettere per uno dei più ricchi abitanti di Palermo chiamato Moafa. [...] Egli abitava un palazzo non lontano dalle mura della città, in un luogo incantevole. Questa dimora si componeva di un grosso edificio a più piani, solidamente costruito con pietre da taglio e circondato da giardini. Secondo l'uso, alcune costruzioni più piccole, realizzate a poca distanza dal palazzo, ospitavano la servitù, le cucine, i bagni, le stalle e dei locali per gli ospiti. La figura 93 presenta il piano rialzato di questo palazzo. Una grande apertura A da accesso al lungo vestibolo B, alle estremità del quale sono disposti due ambienti, uno per il servitore che deve essere costantemente a disposizione di quanti entrano o escono, l'altro che serve da anticamera o ambiente nel quale il padrone riceve gli estranei. Simmetricamente, due stanze sono destinate all'alloggio dei familiari. Al centro si trova una grande sala, aperta verso l'esterno, con volta e con quattro nicchie. In quella centrale è disposta una fontana di marmo, che lascia colare un velo d'acqua che si versa in un canale centrale interrotto da piccoli bacini quadrati»<sup>36</sup>.

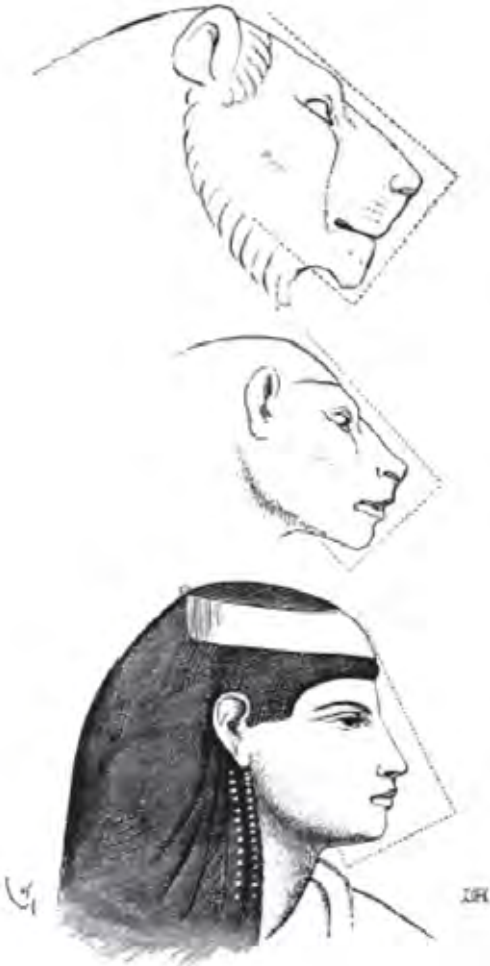
La descrizione del palazzo è fedele con quanto si poteva riscontrare nel 1836, fatta eccezione per «due belle scale»<sup>37</sup> che consentivano di raggiungere il primo piano «occupato dalle donne»

35. VIOLLET-LE-DUC 1875, p. 311.

36. *Ivi*, pp. 315-317.

37. *Ivi*, p. 117.

A sinistra, figura 26. E.E. Viollet-le-Duc, disegno che dimostra, a suo parere, attraverso le misure dell'angolo facciale, l'evoluzione dal leone africano alla gente del Nilo in cui si riscontra il tipico prognatismo, 1879 (da VIOLLET-LE-DUC 1879, p. 209).



In basso, figura 27. E.E. Viollet-le-Duc, raffronto tra lo scheletro dell'uomo e quello dello scimpanzé, 1879 (da VIOLLET-LE-DUC 1879, p. 124).



e il secondo dove «dimora il signore»<sup>38</sup>. In verità di scala ne esisteva una sola ma per simmetria Viollet-le-Duc nel suo rilievo ne disegna due, come avevano fatto prima di lui Hittorf e Zanth. Con un pizzico di fantasia non manca di illustrare la straordinaria vista di Palermo che avrebbe potuto godersi dalla terrazza: «con i suoi monumenti merlati, con i minareti e le moschee ricoperte di mosaici a fondo d'oro, si confonde con l'azzurro del cielo»<sup>39</sup>.

Quando i due stranieri vengono ricevuti dal signore della Zisa, riprende la descrizione dell'interno della grande sala centrale:

«al di sopra della fontana, su un fondo d'oro, un mosaico delicato decora la grande nicchia. Questa come le altre due, termina con degli sbalzi di piccoli archi che ricordano le stalattiti di certe grotte o l'aggregazione dei semi del granato. L'oro, l'azzurro, il verde, il bianco e il nero, sono distribuiti nella maniera più armoniosa in questa miriade di alveoli»<sup>40</sup>.

Per lo studio dell'architettura, Viollet-le-Duc mette in pratica e adatta le teorie evoluzioniste che si erano elaborate in quel periodo – che vedono tra i maggiori rappresentanti Charles Darwin (1809-1882) – che anche in Francia avevano avuto un notevole seguito dopo le esperienze intorno al “trasformismo biologico” di Georges-Louis Leclerc, conte di Buffon (1707-1788), Jean-Baptiste Lamarck (1744-1829) e Georges Cuvier (1769-1832).

È probabile che proprio questa chiave interpretativa delle teorie evoluzioniste del costruire e l'assegnare ad ogni razza umana una precisa capacità di progettare l'architettura gli abbia fruttato l'apprezzamento e il riconoscimento della Società Antropologica di Parigi di cui è nominato membro effettivo nel 1876 (figg. 24-25). Le sue idee in merito erano comunque di molto precedenti e possono considerarsi eredità del vecchio mito della “catena degli esseri”. Il tema della serie animale si mostra particolarmente fecondo in seno agli eredi del trasformismo biologico ed è – come si è visto – ben presente in Viollet-le-Duc, il quale nella stessa prefazione al *Dictionnaire* afferma che l'arte medievale costituisce attraverso i secoli «una catena ininterrotta in cui tutti gli anelli sono trattiene per continuare, dalle leggi imperiose della logica»<sup>41</sup>. Le convinzioni evoluzioniste sono riscontrabili anche nell'opera *Histoire d'un dessinateur* pubblicata nel 1879 (figg. 26-27)<sup>42</sup>.

38. *Ibidem*.

39. *Ibidem*.

40. *Ivi*, pp. 318-319.

41. VIOLLET-LE-DUC 1854, p. VIII.

42. VIOLLET-LE-DUC 1879; in quest'opera Viollet-le-Duc attraverso un disegno cerca di mettere in risalto le affinità tra la

L'atteggiamento razzista è ben presente in molte sue manifestazioni e in una conferenza tenuta alla Sorbona il 4 febbraio del 1867 Viollet-le-Duc, dichiara che l'umanità debba suddividersi in tre razze: la nera o "melanica", inferiore rispetto alle altre, la gialla più progredita e la bianca o ariana, superiore rispetto alle precedenti.

Le razze hanno, secondo Viollet-le-Duc, un diverso modo di costruire che solo in parte dipende dal contesto ambientale d'origine e che è riconducibile alla propria e immutabile origine razziale.

«La razza ariana essendo nata tra le foreste costruisce in legno. Quando le migrazioni la portano a vivere in regioni dove i materiali disponibili sono altri, muta le tecnologie ma conserva le forme proprie dell'architettura costruita con le tecniche della carpenteria. Lo stesso fa quando si trova a dominare popoli abituati ad altre tecniche: assegnando loro il lavoro manuale, infatti, non può pretendere di imporre tecniche estranee, ma impone comunque un retaggio formale derivante dalle proprie origini»<sup>43</sup>.

### *La traduzione dell'epigrafe del palazzo della Cuba sovverte la datazione dell'architettura ogivale della Sicilia*

Sul ritrovamento in Sicilia dei caratteri ispiratori dell'architettura gotica europea, Viollet-le-Duc non avrà mai ripensamenti e quella convinzione giovanile lo accompagnerà per tutta la vita. Nessuna influenza avrà sulla sua opinione un avvenimento clamoroso sul quale si trovano a discutere molti intellettuali di quel tempo in tutta Europa. Nel 1850 Michele Amari (1806-1889) pubblica a Parigi un saggio con la traduzione dell'iscrizione epigrafica del palazzo della Cuba sotto forma di lettera indirizzata ad Adrien Prévost de Longpérier (1816-1882), a quel tempo conservatore delle collezioni archeologiche del Louvre, che con Amari condivideva l'interpretazione dell'epigrafe palermitana<sup>44</sup>.

Questo avvenimento modifica le precedenti teorie sull'origine del palazzo determinando nuovi orientamenti della ricerca anche in Italia dove viene pubblicata l'anno successivo<sup>45</sup>. Amari riscontra in quell'iscrizione il nome di Guglielmo II e la data 1180, quindi la fondazione della Cuba, della Zisa e degli altri edifici, secondo lo studioso, sono da ricondurre al periodo del regno degli Altavilla e non già a quello degli Arabi, circostanza che colloca temporalmente l'architettura siciliana allo stesso periodo in cui sorgeva quella europea. Secondo l'arabista siciliano «Ormai gli uomini adatti potranno studiare i

scimmia e l'uomo, tra l'altro derivanti dal pollice opponente.

43. CASONATO 2008, p. 52. Si veda anche BARIDON 1996 ai capitoli *Anatomie, Anthropologie, Evolutionnisme*.

44. AMARI 1850.

45. AMARI 1851, pp. 249-265.

monumenti civili dei Normanni di Sicilia colla data certa, ch'essi hanno domandato invano alla storia»<sup>46</sup>. In proposito Amari ritiene che la traduzione dell'epigrafe della Cuba, mai riuscita fino a quel tempo, ormai possibile grazie ai calchi che erano stati eseguiti per suo conto, potrà dare avvio ad una serie di nuovi studi sull'architettura della Sicilia: «Io son sicuro che degli artisti e degli eruditi, come i signori Hittorff, Gally Knight, il duca di Serradifalco, ed il signor Girault de Prangey, che hanno successivamente trattato questo soggetto, non lasceranno infruttuosa l'interpretazione della leggenda araba della Cuba»<sup>47</sup>.

Nell'interpretazione delle epigrafi della Cuba e della Zisa si erano cimentati, ma senza concreti risultati, diversi studiosi come Olaus G. Tychsen (1734-1815), Joseph Hammer (1774-1856) e Isac de Sacy (1758-1838), il fondatore della scuola di epigrafia di Parigi e segretario perpetuo dell'Accademia delle iscrizioni. Nell'impresa della traduzione dell'iscrizione, offuscata dalla presenza di colonizzazioni di licheni, posta ad oltre quindici metri di altezza, Amari ha avuto il vantaggio della collaborazione di Francesco Saverio Cavallari e Giuseppe Patricolo che realizzano, imbracati con corde e sospesi nel vuoto, alcuni rilievi a contatto con ottima precisione. Secondo Amari nel reperto epigrafico superstite delle facciate di nord ed est si può leggere:

«[Nel nome di Dio cle] mente, misericordioso. Bada [qui] fermati e mira! Vedrai egregia stanza dell'egregio tra i re della Terra, Guglielmo secondo//  
Non v'ha castello che sia degno di lui; né bastano [le sue] sale... [In vero?] ha riflettuto il Mosta' /zz sul biasimo, Che gli tornerebbe, s'ei non... [ne' quali] notansi I momen- ti più avventurati ed i tempi più prosperi //  
E di nostro Signore il Messia, mille e cento, aggiuntovi ottanta che son corsi tanto lieti//  
Così Iddio, al quale sia lode perenne, lo mantenga,  
ricolmo Di tutti que' numerosi benefizii ch'ei gli ha largiti//  
Oh gran Dio! Che la lunga vita, la possanza e la...»<sup>48</sup>.

Recenti studi però adombrano qualche dubbio sulla traduzione di Amari, mettendo in risalto che la data 1180 si potrebbe riferire non già al tempo della costruzione della Cuba, che potrebbe essere nuovamente retrodatata al periodo della presenza degli Arabi in Sicilia, ma a quello in cui, sotto i Normanni, si svolgevano consistenti lavori di ristrutturazione sul preesistente edificio. A questo si aggiunga che un attento esame dello stile della scrittura, consente di mettere in evidenza che il nome di Guglielmo II insieme alla data, potrebbe essere stato inserito, successivamente, in una iscrizione concepita precedentemente.

46. *Ibidem*.

47. *Ivi*, p. 265.

48. *Ibidem*.

Secondo la recente rilettura l'epigrafe conterrebbe le seguenti espressioni:

«[Nel nome di Dio de] mente e misericordioso, fa' attenzione, fermati e guarda! Vedrai la più prestigiosa sala del trono del più prestigioso dei monarchi della terra, Guglielmo II, rispetto alla quale ogni reggia perse in regalità e le sue aule d'udienza [oppure: le sue bellezze] divennero meno regali ... e stimò al-Musta'izz che i suoi disegni spettasse a lui di...

...e sperimentò [?] / più prosperi periodi ed i più felici momenti e secondo il calendario cristiano mille e cento ottanta [anni] // hanno seguiti per sanar[ne] la beltà infatti a Dio (solo spettano) bellezza duratura e ininterrotta qualunque miglioramento abbia potuto arrecarle e la prosperità duratura e la potenza e il...»<sup>49</sup>.

Tutti gli studiosi dell'architettura del periodo dei Normanni in Sicilia, dopo la pubblicazione delle opere di Michele Amari si sono uniformati alle datazioni proposte dall'arabista palermitano<sup>50</sup>. Per ironia della sorte però, le intuizioni di Eugène Viollet-le-Duc, che mai ha cambiato idea sull'origine dell'arco ogivale e sulla datazione dei palazzi di Palermo, potrebbero essere giustificate nell'indicare in Sicilia le radici dell'architettura gotica. E questo, non solo per la nuova e differente interpretazione dell'iscrizione della Cuba, ma anche per un'ulteriore ricognizione che recentemente ho compiuto sulle fonti storiche, che rappresentano una testimonianza inoppugnabile. Si tratta del manoscritto conosciuto come *Chronicon* di Romualdo Guarna l'arcivescovo di Salerno vissuto nel XII secolo e testimone dei fatti della corte reale palermitana, pubblicato per la prima volta nel 1935 ad opera di Carlo Alberto Garufi. Al contrario di altre ricoperture successive (se ne contano una decina), in questo primo esemplare custodito nella Biblioteca Vaticana, a proposito dell'opera svolta da Guglielmo I poco tempo prima della sua morte avvenuta nel 1166 non si riscontra l'espressione «*aedificari fecit*»<sup>51</sup> che, riportata in altre copie, per tanto tempo ha fuorviato tutti gli autori, ma bensì «*beneficari fecit*», azione che più si adatta alla bonifica di una fabbrica preesistente, ovvero solo all'opera di risanamento o ristrutturazione: «*Eo tempore rex Wilhelmus palatium quoddam altum satis et miro artificio prope Panormum beneficari fecit, quod Sisam appellavit, et ipsum pulchris pomiferis et amenis viridariis*

49. DE LUCA 2000, pp. 69-70; TOMASELLI 2005, p. 55. Dell'interpretazione dell'epigrafe nel 1997, durante lo svolgimento di opere di manutenzione per l'apertura al pubblico del monumento che dirigevo a quel tempo, è stata incaricata Maria Amalia De Luca, nota arabista e docente dell'Università di Palermo.

50. AMARI 1872; AMARI 1875.

51. CARUSO 1723; MURATORI 1819; DEL RE 1845. Lo studio di Muratori si è svolto sull'esemplare del *Crhonicon* ricopiato nel XVII secolo e custodito nella Biblioteca Ambrosiana di Milano. Caruso e Del Re invece hanno adoperato la copia in possesso della cattedrale di Salerno trascritta da Giacomo Grimaldi nel 1605.

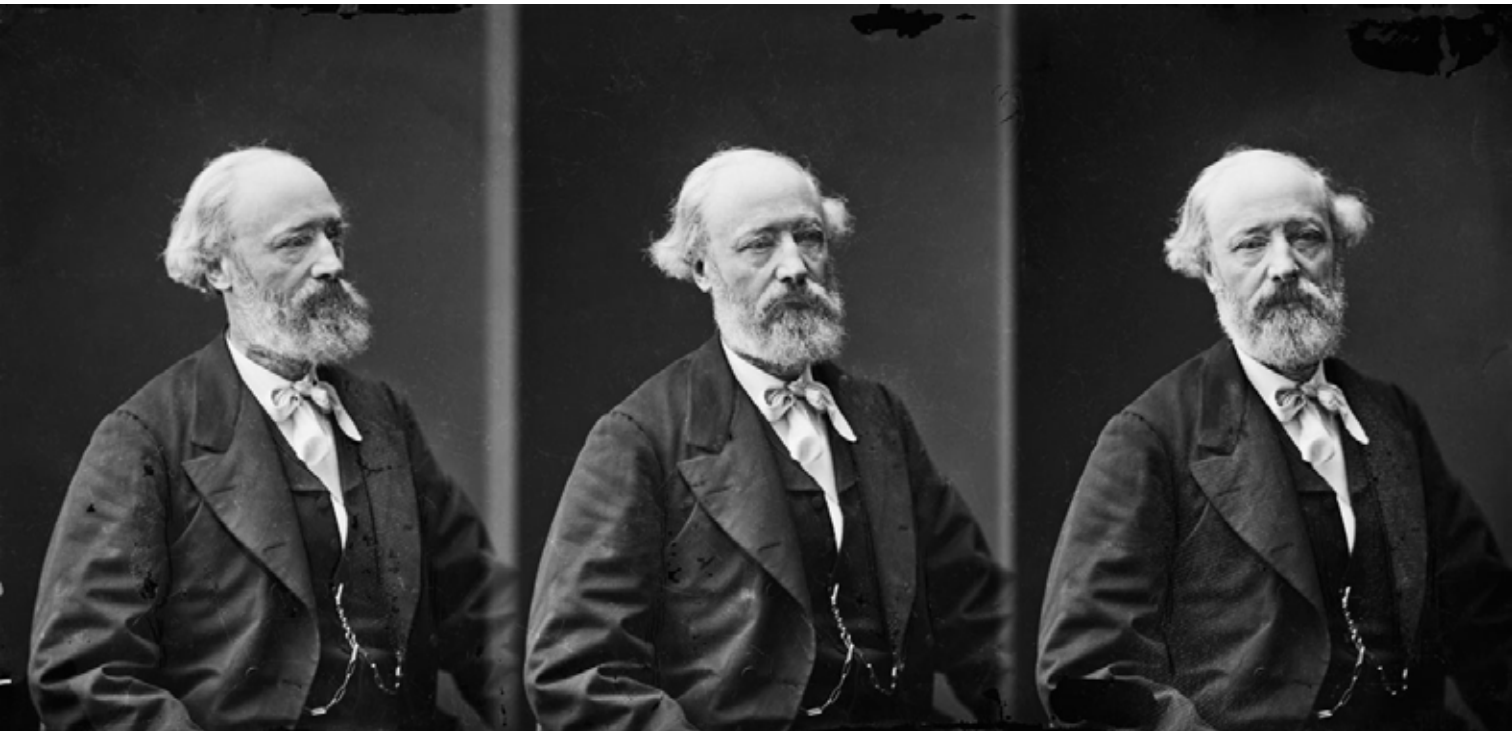


Figura 28. Gaspard-Félix Tournachon detto Nadar, pose per il ritratto fotografico di Eugène Viollet-le-Duc, 30 gennaio 1878 (da DE FINANCE, LENIAUD 2014, p, 1).

*circumdedit, et diversis aquarum conductibus et piscariis satis delectabile reddidit*»<sup>52</sup>. Questa testimonianza sincrona avallerebbe la convinzione di Viollet-le-Duc in merito alla fondazione del palazzo della Zisa all'epoca della dominazione araba, giustificando, di conseguenza, le sue teorie sull'archetipo e sulla provenienza de *l'architecture ogivale*.

A proposito delle sue convinzioni razziste, per esecuzione testamentaria, stabilì che il suo corpo fosse messo a disposizione della Società Antropologica di Parigi perché se ne eseguisse l'autopsia e si studiassero il suo cranio e il suo cervello (fig. 28)<sup>53</sup>.

52. GARUFI 1925-28, pp. 252-253.

53. DE FINANCE, LENIAUD 2014, p. 183. Gli autori citano il testamento di Viollet-le-Duc datato 1 marzo 1877, redatto presso il notaio A. Cocteau e conservato negli Archivi nazionali di Parigi.

## Bibliografia

AMARI 1850 - M. AMARI, *Lettera sulla origine del palazzo della Cuba presso Palermo, diretta da un Siciliano al sig. A. di Longperrier*, in «Revue Archéologique», Paris 1850, pp. 669-691.

AMARI 1851 - M. AMARI, *Lettera sulla origine del palazzo della Cuba presso Palermo, diretta da un Siciliano al sig. A. di Longperrier e pubblicata in Parigi nel 1850*, in *Nuova raccolta di scritture e documenti intorno alla dominazione degli arabi in Sicilia*, Palermo 1851, pp. 249-265.

AMARI 1872 - M. AMARI, *Storia dei Musulmani di Sicilia*, v. 3, Le Monnier, Firenze 1872.

AMARI 1875 - M. AMARI, *Le epigrafi arabiche di Sicilia trascritte, tradotte e illustrate*, Luigi Pedone Lauriel, Palermo 1875.

BARIDON 1996 - L. BARIDON, *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc*, L'Harmattan, Paris 1996.

BERCÈ 2013 - F. BERCÈ, *Viollet-le-Duc*, Édition du patrimoine, Centre des monuments nationaux, Paris 2013.

BOSCARINO, CANGELOSI 1985 - S. BOSCARINO, A. CANGELOSI, *Il restauro in Sicilia in età borbonica 1734-1860*, in «Restauro», XIV (1985), 79, pp. 5-71.

BURGARELLA 1971 - P. BURGARELLA, *Documenti per la storia della ricerca archeologica in Sicilia esistenti nell'Archivio di Stato di Palermo*, in «Archivio storico per la Sicilia Orientale», LXVII (1971), pp. 55-79.

CARUSO 1723 - G.B. CARUSO, *Biblioteca historica regni Siciliae*, Typis F. Cichè, Palermo 1723.

CASONATO 2008 - C. CASONATO, *Per una storia naturale dell'architettura: antropologia, paleontologia e trasformismo biologico negli scritti e disegni di Viollet-le-Duc*, in *Ibridazioni. Idee per la rappresentazione*, Seminario di studi, Luav, Venezia 19 ottobre 2008, [http://ideeperlarappresentazione.it/2008\\_indice/Camilla\\_Casonato\\_per\\_una\\_storia\\_naturale\\_dell\\_architettura.pdf](http://ideeperlarappresentazione.it/2008_indice/Camilla_Casonato_per_una_storia_naturale_dell_architettura.pdf) (ultimo accesso 31 luglio 2016).

CIANCIOLO COSENTINO 2006 - G. CIANCIOLO COSENTINO, *Un manoscritto sull'architettura gotica del duca di Serradifalco*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia», 2006, 2, pp. 80-87.

CROUZET 1990 - M. CROUZET, *Stendhal. Il signor Me stesso*, Editori riuniti, Roma 1990.

DEL GIUDICE 1702 - M. DEL GIUDICE, *Descrizione del Real tempio e monastero di S. Maria la Nuova in Monreale*, Palermo 1702.

DE FINANCE, LENIAUD 2014 - L. DE FINANCE, J.-M. LENIAUD (a cura di), *Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte*, Catalogue de l'exposition (Paris, 20 novembre 2014 - 3 mars 2015), Édition Norma, Paris 2014.

DEL RE 1845 - G. DEL RE, *Cronisti e scrittori sincroni della dominazione normanna nel regno do Puglia e Sicilia*, v. 1, Napoli 1845.

DE LUCA 2000 - M.A. DE LUCA, *Una proposta di rilettura dell'iscrizione araba della Cuba*, in «Rassegna Siciliana di Storia e cultura», IV (2000), 9, pp. 59-74.

FORGERET 2014 - J.C. FORGERET, *Une formation par les voyage*, in DE FINANCE, LENIAUD 2014, pp. 35-39.

GARUFI 1925-28 - C.A. GARUFI (a cura di), *Romualdo Salernitano, Chronicon*, in L.A. MURATORI, *Rerum Italicarum Scriptores*, t. V, p. I, Scipione Lapi, Città di Castello 1925-28.

GIUFFRIDA 1983 - R. GIUFFRIDA, *Fonti inedite per la storia della tutela dei beni archeologici in Sicilia: il «Plano» del Torremuzza sullo stato dei «Monumenti di antichità» del Val di Mazara*, in «Beni Culturali e Ambientali Sicilia», IV (1983), 1-4, pp. 187-201.

GOUT 1914 - P. GOUT, *Viollet-le-Duc, sa vie, son œuvre, sa doctrine*, E. Champion, Paris 1914.

GUIZOT 1859-1867 - M. GUIZOT, *Mémoires pour servir à l'histoire de mon temps*, 8 vv., Michel-Lévy frères, Paris 1858-1867.

HITTORFF, ZANTH 1835 - J.I. HITTORFF, L. ZANTH, *Architecture moderne de la Sicile ou recueil des plus beaux monuments religieux et des édifices publics et particuliers les plus remarquables de la Sicile*, Paul Renouard, Paris 1835.

*Le voyage d'Italie* 1980 - *Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-Le-Duc 1836-1837*, Catalogue de l'exposition (Paris, Janvier-Mars 1980; Florence Avril-Juin 1980), Centro Di, Florence 1980.

LO FASO PIETRASANTA 1938 - D. LO FASO PIETRASANTA, *Del duomo di Monreale e di altre chiese siculo normanne*, Tipografia Roberti, Palermo 1838.

MIDANT 2001 - J.P. MIDANT, *Au Moyen Age avec Viollet-le-Duc*, Parangon, Paris 2001.

MURATORI 1819 - L.A. MURATORI, *Annali d'Italia dal principio dell'era volgare sino all'anno MDCCXLIX*, Milano 1819.

OTERI 2010 - A.M. OTERI, *Il giro della Sicilia. Note su un proficuo scambio culturale negli anni di formazione del giovane Viollet-le-Duc*, in *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc*, Internationale Kolloquium Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, (Einsiedeln 24-26 August 2001), gta Verlag, ETH Zürich, 2010, pp. 128-145.

SAINT-NON 1781-1786 - J.-C.R. DE SAINT-NON, *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile*, 4 vv., Clousier, Paris 1781-1786.

SÉROUX D'AGINCOURT 1823 - J.B. SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par le monuments depuis sa décadence au IV siècle jusqu'à son renouvellement au XVI*, Treuttel et Wurtz, 6 vv., Paris 1823.

SWINBURNE 1783-1785 - H. SWINBURNE, *Travels in the two Sicilies in the Year 1777-1778-1789-1780*, 2 vv., P. Elmsly in the Strand, London 1783-1785.

TICOZZI 1826-29 - S. TICOZZI, *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI secolo di G.B.L.G Seroux D'Agincourt tradotta e illustrata da Stefano Ticozzi*, 6 vv., Fratelli Giachetti, Prato 1826-29.

TOMASELLI 1985 - F. TOMASELLI, *L'istituzione del servizio di tutela monumentale in Sicilia e i restauri del tempio di Segesta dal 1778 al 1865*, in «Storia Architettura», VIII (1985), 1-2, pp. 149-170.

TOMASELLI 1986 - F. TOMASELLI, *Il viaggio di Goethe tra idillio, classicità e mostruosità nella Sicilia della fine del Settecento*, in «Storia Architettura», IX (1986), 1-2, pp. 143-160.

TOMASELLI 1994 - F. TOMASELLI, *Il ritorno dei Normanni*, Officina edizioni, Roma 1994.

TOMASELLI 2005 - F. TOMASELLI, *Scoperta, ricerca, restauro e fortuna iconografica dei monumenti medievali e moderni nella Sicilia dell'Ottocento*, in G. COSTANTINO (a cura di), *Il monumento nel paesaggio siciliano dell'Ottocento*, Catalogo della mostra (Agrigento, 3 dicembre 2005 - 6 gennaio 2005), Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali, ambientali e della pubblica istruzione, Palermo 2005, pp. 35-59.

TOMASELLI 2011 - F. TOMASELLI, *Note sull'istituzione e sullo sviluppo del sistema di tutela dei monumenti*, in N. LA ROSA, *Francesco Bongioannini e la tutela monumentale nell'Italia di fine Ottocento*, ESI, Napoli 2011, pp. 7-18.

TOMASELLI 2013 - F. TOMASELLI, *Restauro anno zero. Il varo della prima Carta italiana del restauro nel 1882 a seguito delle proteste internazionali contro la falsificazione della Basilica di San Marco a Venezia*, Aracne, Roma 2013.

VELLA 1789-1792 - G. VELLA, *Codice diplomatico di Sicilia sotto il governo degli Arabi*, Reale stamperia, 3 tt., Palermo 1789-1792.

VIOLLET-LE-DUC 1854 - E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*, v. 1, B. Bance, Paris 1854.

VIOLLET-LE-DUC 1854 - E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours*, J. Hetzel et C.<sup>ie</sup>, Paris 1875.

VIOLLET-LE-DUC 1854 - E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Histoire d'un dessinateur. Comment on apprendre a dessiner*, Hetzel, Paris 1879.

VIOLLET-LE-DUC 1980 - E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Viollet-le-Duc, apprenti sans maître*, in *Le voyage d'Italie* 1980, pp. 11-20.

VIOLLET-LE-DUC 2000 - G. VIOLLET-LE-DUC, *Les Viollet-le-Duc documents et correspondances. Histoire d'une famille*, Edition Slatkine, Genève 2000.



**Domenico Lo Faso Pietrasanta, Duke of Serradifalco and Eugène Viollet-le-Duc: medieval apprenticeship and initiation to the “arte regia”**

Ettore Sessa  
ettore.sessa@unipa.it

*Viollet-le-Duc's journey in Italy is marked not only by the maturation of his critical principles – that lead him to abandon his studies on ancient times and the Renaissance in favour of a problematic reflection on the Middle Ages – but also by the encounter with important interlocutors, who were crucial for his education. Among these, Domenico Lo Faso Pietrasanta, Duke of Serradifalco, whom he met in Sicily, probably represents the intellectual voice closest to Viollet's revision process of architecture. The duke was transforming the approach to the study of local culture, definitively overcoming the tendency to encyclopaedism, adopting philological criteria and methodologies of research which were very close to the positivist historiography approach. When Viollet arrived in Palermo, Serradifalco was developing a process of revision of medieval Sicilian architecture, with the purpose of finding a “new architecture” for the future. Viollet-le-Duc became involved in this process. The essay underlines the similarities between the experience of Serradifalco and the contemporary activity of Viollet-le-Duc after his stay in Sicily. Apart from differences due to their cultural and political background, they both identified the basis to create a new architectural language in medieval architecture.*

**VIOLLET-LE-DUC AND THE NINETEENTH-CENTURY**  
Contributions on the fringe of a celebration (1814-2014)

[www.archistor.unirc.it](http://www.archistor.unirc.it)

ArchistoR EXTRA 1 (2017)

ISSN 2384-8898

DOI: 10.14633/AHR048

ISBN 978-88-85479-00-5



# Domenico Lo Faso Pietrasanta duca di Serradifalco ed Eugène Viollet-le-Duc: apprendistato medievalista e iniziazione all'arte regia

Ettore Sessa

Sono passati appena quattro giorni dal suo sbarco a Palermo quando Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (Parigi 1814 - Losanna 1879) sente il bisogno di scrivere a suo padre in relazione all'avvenuta conoscenza di Domenico Lo Faso Pietrasanta, duca di Serradifalco (Palermo 1783 - Firenze 1863). È il 22 aprile del 1836 e il giovane viaggiatore scrive :

«Ce duc, homme fort aimable, s'occupe exclusivement d'antiquités, d'architecture, il a fait plusieurs ouvrages sur les antiquités de la Sicile, et pratique l'architecture car son palais est de lui [...]; il est cause que l'on restaure la cathédrale de Monreale comme elle était, et a empêché ici beaucoup de destructions et de vols de messieurs les Anglais, qui voudraient s'emparer de tout ce qu'il y a de curieux et de beau ici comme ils ont fait à Athènes»<sup>1</sup>.

Viollet-le-Duc è quasi all'inizio del suo lungo viaggio in Italia; vi arriva il 21 marzo del 1836 facendo scalo a Genova per proseguire, sempre via mare, per Livorno (vi giunge appena due giorni dopo) e ancora per il porto di Civitavecchia (24 marzo) e dopo altri due giorni di navigazione sbarca a Napoli, prima vera meta di un viaggio della conoscenza che, contrariamente ad una prassi consolidata, ha inizio dal sud dell'Italia (dopo la permanenza di quasi venti giorni a Napoli soggiorna infatti in Sicilia per quasi tre mesi, passando nuovamente in Campania per una decina di giorni), prosegue verso il Lazio e la Toscana (con una sortita ad Assisi e con due dei tre soggiorni più lunghi della

1. Si veda *Le voyage d'Italie* 1980, p. 98.

parte continentale del viaggio a Roma e dintorni, dove rimane poco più di sette mesi, e a Firenze, in cui dimora ventidue giorni) e continua verso nord toccando varie località dell'Emilia Romagna, del Veneto (con un soggiorno a Venezia di ben ventisette giorni) e della Lombardia per terminare con la breve sosta sul lago Maggiore il 22 agosto del 1837 (dopo una visita a Milano di quattro giorni) con il successivo rientro in Francia (torna a Parigi l'uno settembre) passando per Ginevra (il 24 agosto)<sup>2</sup>.

Stupisce di questo viaggio tanto il maturare della svolta critica, che senza porre in secondo piano l'interesse per l'antichità e per il Rinascimento (veri obiettivi conoscitivi della sua missione di apprendistato) esalta l'interesse nei confronti dell'arte e dell'architettura del Medioevo (ancor più singolare in considerazione del suo ambiente di formazione fortemente permeato di cultura classicista), quanto la determinazione nel rintracciare, verosimilmente con accorta pianificazione a distanza (e non certo per pura casualità o innato fiuto relazionale), interlocutori significativi per il suo processo di apprendimento.

Fra questi contatti quello con Domenico Lo Faso Pietrasanta, oltre ad essere il primo di una lunga serie, è forse il più indiziario di una lucida sindrome di revisione critica della cultura architettonica alla quale si è formato; una volontà che, forse, sta alla base dell'intera organizzazione del viaggio di Viollet-le-Duc. È inoltre improbabile che egli non conoscesse per fama il duca di Serradifalco; già noto presso le corti europee per le cariche politiche ricoperte in precedenza, Domenico Lo Faso Pietrasanta nel precedente decennio si era guadagnato una fama internazionale indiscussa per i suoi studi e per le sue scoperte sulle antichità siciliane, alcune delle quali avevano rivoluzionato non poco le conoscenze dell'epoca sulla civiltà siceliota (o dei greci di Sicilia) anche per talune conclusioni, poi rivelatesi attendibili, allora considerate alquanto eterodosse anche se apprezzabili<sup>3</sup>.

Questa attività di studioso gli era valsa l'associazione ad alcune fra le più prestigiose accademie del Regno di Francia, del Regno Unito e del Regno di Baviera; del resto non doveva essersi ancora spenta in Francia l'eco della polemica, di un anno prima, fra lui e Jacques-Ignace Hittorff. L'architetto francese aveva sollevato obiezioni su diverse conclusioni e persino sui rilievi riprodotti dal duca di

2. Sul viaggio in Italia e in Sicilia di Viollet-le-Duc si vedano: AUZAS 1979, pp. 27-32; *Le voyage d'Italie* 1980.

3. Il problema della ricerca delle origini, riflesso storiografico della volontà di rintracciare i caratteri distintivi di una cultura artistica nazionale siciliana, aveva indotto Serradifalco a considerare le "favole mitiche" scolpite nelle metope dei templi sicelioti, o dipinte nei vasi, una mediazione fra deità della Grecia, culti ctonii e antico sacerdozio egizio. Allo stesso modo, le sue ricerche sull'uso dello stucco e dei rivestimenti policromi dei templi, già intraprese da Léon Dufourny, lo avrebbero portato a ipotizzare etimi della cultura egizia. Lo studio delle architetture siceliote, con l'attenzione rivolta alle componenti rivelatrici di un "Ordine Universale", sembra in realtà implicitamente indotto dalla volontà di stabilire una discendenza mitica dell'istituzione dell'Arte Reale.



Figura 1. Ritratto di Domenico Lo Faso Pietrasanta duca di Serradifalco, 1843 (Palermo, Galleria regionale della Sicilia, palazzo Abatellis).

Serradifalco nel secondo volume delle *Antichità della Sicilia*<sup>4</sup> (quello su Selinunte, che per motivi tecnici era stato stampato per primo). Hittorff, che aveva definito “prima dispensa” questo volume, è puntualmente contrattaccato da Serradifalco nella inappellabile *Lettera indirizzata ai Signori Redattori del “Journal des Savants”*, scritta in francese e poi stampata a Palermo nel 1836<sup>5</sup>; il prestigioso periodico aveva pubblicato, nel numero di maggio del 1835, l’articolo con il quale Hittorff si era scagliato contro il parere favorevole di Raoul Rochette nei confronti dell’opera di Serradifalco<sup>6</sup>. Questi, nella *Lettera*, dimostra l’approssimazione e l’opinabilità delle critiche e delle conclusioni di Hittorff, ventilando senza tanti complimenti una “rivalità artistica” alla base di tanta ostilità. A Viollet-le-Duc, o quantomeno al suo colto zio e mentore Étienne Jean Delécluze, non doveva essere sfuggita la polemica non priva di una certa animosità alquanto insolita per il carattere disincantato e gioviale del duca di Serradifalco, già impenitente uomo di mondo e poi felicemente sposatosi nel 1819 con la colta Enrichetta Ventimiglia, dei principi di Grammonte, morta l’anno dopo l’incontro del marito con Viollet-le-Duc a causa di una terribile epidemia di colera.

Nato a Palermo il 21 ottobre 1783 dal nobile e collezionista palermitano Francesco Leonardo Lo Faso, duca di Serradifalco, e dalla nobildonna milanese Margherita Pietrasanta, Domenico (fig. 1) muore il 16 febbraio 1863 a Firenze, città nella quale si reca da esule politico nel 1849 in seguito alla sua partecipazione, anche in qualità di Presidente della Camera dei Pari, al Governo provvisorio, antiborbonico e indipendentista, dell’ammiraglio Ruggero Settimo<sup>7</sup>.

Durante la Rivoluzione parlamentare del 1812 aveva ricoperto le cariche di ministro degli Affari Esteri, di deputato dell’Ospedale Grande e di deputato delle Strade. Tanto l’oculata gestione delle infrastrutture e dei servizi ospedalieri, quanto l’attivazione del piano dei lavori stradali e di garantistica razionalizzazione del sistema doganale e viario dell’isola, anche in funzione della promozione economica di aree potenzialmente produttive<sup>8</sup>, attestano l’influenza di quella “filosofia

4. LO FASO PIETRASANTA 1834-1842, in particolare il volume II, *Antichità di Selinunte*, 1834.

5. *Lettre adressée à Messieurs les Rédacteurs des Savants par M. le Duc de Serradifalco (Lettre 1836)*.

6. *Lettre de M. Hittorff aux auteurs du Journal des Savants (Lettre 1835)*.

7. Le notizie sul duca di Serradifalco sono tratte principalmente da GALLO 1863, e dal fondo della famiglia Serradifalco conservato presso l’Archivio di Stato di Palermo. Altri documenti sulla sua attività e sui suoi contatti culturali sono reperibili presso l’Archivio di Stato di Firenze e presso l’Archivio di Stato di Milano. Si vedano anche: SESSA 1995; CIANCIOLO COSENTINO 2004.

8. Oltre al saggio *Intorno alla organizzazione delle barriere delle strade*, va ricordato l’interesse di Domenico Lo Faso per l’organico studio analitico della configurazione geografica siciliana; valga per tutti il suo studio, *Quadro delle città, fiumi, monti, laghi, promontori, siti antichi e moderni ed antiche strade della Sicilia antica*, Biblioteca Comunale di Palermo (BCP) ms., sec. XIX, Qq H 148 n. 2.

del programma” di ordinamenti civili e di organizzazione amministrativa che il regime napoleonico eredita dal “Consolato” e i cui risvolti pratici Domenico Lo Faso ha modo di valutare durante la sua permanenza a Milano nel secondo lustro del XIX secolo.

Sempre a Milano, dove si era recato per questioni relative all’eredità da parte di madre, frequenta l’Ateneo ed entra in contatto con gli esponenti più progressisti del locale mondo culturale. Fra questi, il conte Luigi Cagnola lo inizia alle discipline architettoniche indirizzandolo, non senza qualche remora revivalistica, verso quella tendenza imitativa dei neostili che coniuga le ricerche di una “nuova architettura” agli studi scientifico-classificatori delle fabbriche dell’antichità, nell’ottica di riacquisizione e di declinazione di un sapere e di espressioni artistiche compiute in funzione della ragione e del sentire della propria epoca.

Continuatore della tradizione di ricerche e di conservazione del patrimonio storico architettonico siciliano dei Regi Custodi di Antichità attivi nella seconda metà del XVIII secolo e nei primi anni del XIX secolo (Gabriele Lancillotto Castelli principe di Torremuzza, Ignazio Paterno Castello principe di Biscari, monsignor Alfonso Ajroldi e Saverio Landolina)<sup>9</sup>, il duca di Serradifalco imprime una svolta agli studi locali in questo settore; superando definitivamente la tendenza all’enciclopedismo, si indirizza verso criteri di filologia fattuale e di ricerca sistematica di tutte le possibili componenti delle singole espressioni architettoniche relazionate ad un quadro generale, secondo modalità analitiche già prossime alla metodologia scientifico-documentaria della storiografia artistica di orientamento positivista (ancora di là da venire).

Una tendenza, questa, riscontrabile tanto nei suoi studi sui singoli reperti dell’industria artistica siceliota (si veda, ad esempio, il saggio *Illustrazione di un antico vaso greco-siculo*, Palermo 1847<sup>10</sup>) quanto nelle sue fondamentali opere *Antichità della Sicilia esposte e illustrate*, pubblicate a Palermo in cinque volumi fra il 1834 e il 1842<sup>11</sup>, e soprattutto nel suo volume *Del Duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normanne*<sup>12</sup>, che pubblicato a Palermo nel 1838 rappresenta una svolta negli studi sull’architettura medievale siciliana, individuandone ascendenze e peculiarità, sia dei caratteri distributivi che di quelli stilistici e costruttivi<sup>13</sup>.

9. Si veda Sessa 1989.

10. LO FASO PIETRASANTA 1847.

11. LO FASO PIETRASANTA 1834-1842.

12. LO FASO PIETRASANTA 1838.

13. Si veda DI STEFANO 1947, p. 4. Fra le tante altre pubblicazioni del duca di Serradifalco ricordiamo anche: LO FASO PIETRASANTA 1814; LO FASO PIETRASANTA 1814a; LO FASO PIETRASANTA 1830; LO FASO PIETRASANTA 1831; LO FASO PIETRASANTA



Figura 2. Palermo, palazzo Serradifalco (a sinistra) in piazza Pretoria; in primo piano la fontana Pretoria. A destra si vedono il cantonale del palazzo Pretorio (in primo piano) e la chiesa con il convento di Santa Caterina; a sinistra il palazzo Bordonaro (in primo piano) (da *Le cento città d'Italia: Palermo*, XXII, 1887, disp. 10).

Insieme a Giuseppe Lanza principe di Trabia, all'architetto Rosario Torregrossa, allo scultore Valerio Villareale e al pittore Giuseppe Patania, fa parte della Commissione centrale creata nel 1828 in sostituzione delle singole Deputazioni preposte alla tutela; ruolo che gli consente di dare carattere sistematico alle campagne di scavi e ai restauri effettuati a Selinunte, Segesta, Solunto, Siracusa, Taormina e Agrigento. Particolarmente attento alla scientificità dei rilievi, affida le operazioni di misurazione e la stesura dei disegni per le sue pubblicazioni a Domenico e a Francesco Saverio Cavallari (quest'ultimo suo continuatore nell'attività di tutela del patrimonio storico architettonico)<sup>14</sup>, entrambi impegnati anche nella redazione finale dei progetti "inventati" dalla stesso duca di Serradifalco per un volume sull'architettura (dal taglio trattatistico) intitolato *Introduzione ad alcuni disegni architettonici immaginati ed eseguiti dal Duca di Serradifalco* rimasto inedito e incompleto<sup>15</sup>. Tali progetti (conservati presso la

1834; LO FASO PIETRASANTA 1843; LO FASO PIETRASANTA 1843; *Metope di Selinunte* 1831. Alla sua morte parte della sua biblioteca e dei suoi manoscritti furono donati alla Biblioteca Comunale di Palermo (2400 volumi circa; si veda MIRA 1875, p. 343).

14. Probabilmente è Cavallari l'allievo più diretto del duca di Serradifalco, anche se nelle sue argomentazioni e, ancor più, nella sua produzione progettuale affiorano derive prossime ad un sincretismo eclettico alquanto distante dagli orientamenti del maestro. Si veda CAVALLARI 1854. Sulla cultura del restauro in Sicilia fra periodo romantico ed età positivista si veda TOMASELLI 1994.

15. Il manoscritto è conservato presso BCP, Qq H 148 n. 13.

Galleria regionale della Sicilia a Palazzo Abatellis, Palermo) verificano, attraverso un ventaglio di tipologie peculiare della prima trasformazione borghese della città di antico regime (dalle residenze suburbane alle architetture celebrative, alle fabbriche destinate alla collettività o alle istituzioni pubbliche), il suo ideale di “architettura imitativa” peraltro riscontrabile, sia pure con qualche cedimento sul piano della congruità di taluni elementi architettonici, nelle poche opere realizzate a Palermo su suo progetto. Fra queste, oltre alla ristrutturazione del suo palazzo in piazza Pretoria a Palermo (fig. 2), assumono particolare rilevanza architetture effimere quali il ponte trionfale eretto in prossimità del fiume Oreto nel 1831 per l’ingresso a Palermo del conte di Siracusa, Leopoldo di Borbone, nuovo Luogotenente di Sicilia (fig. 16).

Alle indicazioni progettuali di Domenico Lo Faso, con la collaborazione dell’architetto Carlo Giachery<sup>16</sup>, si deve la riedificazione in forme neoclassiche del Teatro della Musica al Foro borbonico di Palermo. Oltre a rientrare nel quadro delle iniziative da lui promosse in qualità di Soprintendente dei Teatri e Pubblici spettacoli (fra queste ricordiamo anche i bozzetti delle scenografie, affidati all’esecuzione di La Josa, Tasca e Politi o, ancora, la realizzazione della volta per il Real Teatro Carolino), questo palco templare (dalla malcelata configurazione ieratica) rappresenta l’opera manifesto delle sue teorie architettoniche; queste, nonostante la limitata diffusione diretta (di taglio piuttosto iniziatico), ebbero in realtà una formidabile ricaduta sulla formazione di quegli architetti siciliani attivi nella seconda metà del XIX secolo che si rivelarono fra i più originali protagonisti dell’architettura italiana di età positivista, quali Giovan Battista Filippo Basile e Francesco Saverio Cavallari<sup>17</sup>. Secondo i suoi principi, nei quali si ravvisano punti di contatto con Leo von Klenze e con Karl Friedrich Schinkel verosimilmente stimolati dalla frequentazione delle corti tedesche, la ricerca di una “nuova architettura” ha per obiettivo il conseguimento di un sistema logico di ordinamento, abile a declinare al sentimento “moderno” gli strumenti tipologico-formali desunti da una cultura architettonica storica pervenuta a maturità espressiva. Proprio alla luce di questi principi Domenico Lo Faso opera una rivalutazione storico-critica di parte dell’architettura medievale (meno convinta per quanto riguarda il periodo gotico) iniziandone alla comprensione il giovane Viollet-le-Duc.

Già autore nel 1807 dell’opera inedita *Memorie degli architetti antichi e moderni compendiate dalle Memorie di Francesco Milizia*<sup>18</sup>, Domenico Lo Faso formula per la prima volta organicamente le sue

16. Sulla vita e sulle opere di Carlo Giachery (oltre che sui suoi rapporti con il duca di Serradifalco) si vedano: PIRRONE 1966; MAURO 1995; DI BENEDETTO 2011.

17. Sulla cultura architettonica siciliana del XIX secolo si vedano: FATTA, RUGGERI TRICOLI 1983; LEONE, SESSA 2000; MAURO 2008.

18. Il manoscritto è conservato presso BCP, Qq H 148 n. 1.

idee sulla “nuova architettura” con il saggio *Introduzione ad alcuni disegni architettonici...*<sup>19</sup> e con le invenzioni progettuali ad esso allegate, prevalentemente messe in pulito dai suoi collaboratori e allievi.

L’elaborazione del dizionario biografico, emulo dell’opera di Milizia, ricade proprio nel periodo in cui Serradifalco, soggiornando nella Milano bonapartista da poco eletta a sede del Grande Oriente d’Italia, instaura il rapporto di apprendistato con Luigi Cagnola, futuro direttore dei Reali Teatri di Milano (la stessa carica, a Palermo, sarebbe stata ricoperta da Serradifalco), del quale condivide la ripresa della regolistica maniera imitativa di J. David Leroy filtrata attraverso il gusto per le geometrie formali del razionalismo normativo. Ancor più della villa di Cagnola a Inverigo, il ponte trionfale progettato da Serradifalco nel 1831 per l’ingresso di Leopoldo di Borbone (figg. 16-17), nonostante il carattere effimero, in alzato riverbera in maniera aulica la ricostruzione grafica dei Propilei di Atene contenuta nell’opera di Leroy, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*. Ma il suo progetto di un tempio circolare (fig. 15), pur nell’abusato riferimento al Pantheon (rivisitato nello stesso periodo, e sempre con un certo retrogusto iniziatico, da Cagnola con la Rotonda a Ghisalba, da Giannantonio Selva con il Tempio di Canova a Possagno e da Thomas Jefferson con la Biblioteca dell’Università della Virginia), svela la natura scientifica dell’eclettismo di Serradifalco, nonché le sue propensioni per l’architettura “cosmica”, del resto affioranti in quasi tutte le sue invenzioni architettoniche.

Invero la ricerca di una perfezione armonica, determinata dalla giustezza dei rapporti, caratterizza in algida chiave accademica, tuttavia non dimentica della misura umana, le invenzioni progettuali di Serradifalco; il suo progetto per la villa del principe di Paternò riflette, infatti, l’aspirazione ad un linguaggio architettonico universale e al tempo stesso non scevro di valenze domestiche. La severa stesura neopalladiana di piante e prospetti obbedisce, fin dagli schizzi della prima versione, a relazioni proporzionali semplici che, pertanto, strutturano l’insieme in una modulata articolazione volumetrica garante di una distinta aura di quotidianità.

Coerentemente con le sue teorie, il duca di Serradifalco, oltre ai modi architettonici classicisti adottati in occasione della riforma del suo palazzo di città a piazza Pretoria e della riconfigurazione stilistica della sua villa nella piana di Bagheria<sup>20</sup> (fig. 3), per la sua residenza della contrada dell’Olivuzza

19. *Introduzione ad alcuni disegni architettonici immaginati ed eseguiti dal Duca di Serradifalco*, ms., sec. XIX, BCP, Qq H 148 n. 13.

20. Prossima alle più famose ville De Spucches, Spedalotto, Trabia, Butera e Valguarnera a monte dell’abitato di Bagheria, la villa Serradifalco, oggi in condizioni mediocri e gravemente compromessa nei suoi dintorni e nei suoi rapporti ambientali, è una delle testimonianze minori del grande ciclo delle residenze villerecce della piana di Bagheria. In posizione panoramica fra Capo Zafferano e Monte Grifone, la tenuta (aperta da un lato sul golfo di Palermo e dall’altro sulla costa tirrenica contrassegnata dalle architetture munite di Solanto, San Nicola e Trabia, fino Termini Imerese) oltre all’uso di



Figura 3. Bagheria, villa Serradifalco, terzo decennio del XIX secolo su preesistente impianto del XVII secolo. Sulla parete dello scalone si vedono due figure reggimedaglione con l'effigie di Domenico Lo Faso, attribuibili a V. Villareale (da LANZA TOMASI 1965).



Figura 4. Villa Serradifalco all'Olivuzza, Palermo, veduta del prospetto dal parco; stampa della litografia Minneci e Filippone di Palermo per la carta intestata personale di Domenico Lo Faso (Collezione privata, Palermo).

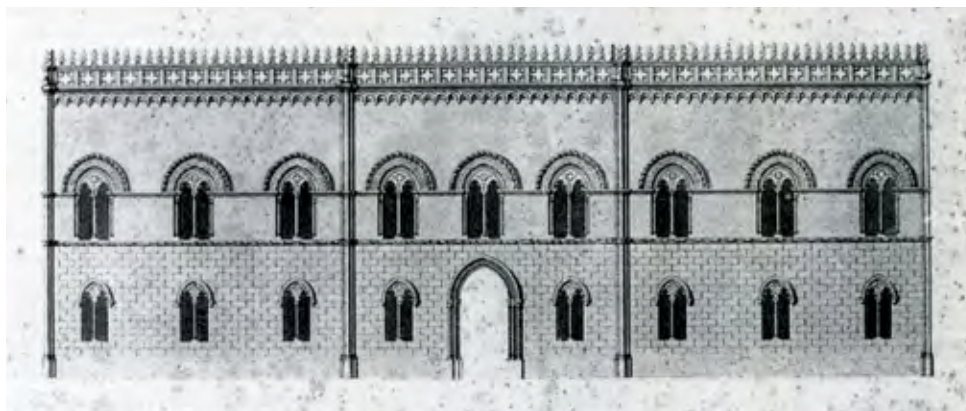


Figura 5. Domenico Lo Faso duca di Serradifalco, prospetto neogotico della residenza all'Olivuzza, Palermo, incisione (Palermo, Galleria regionale della Sicilia, palazzo Abatellis).

(figg. 4-10), originariamente un complesso di palazzine attestate ad una tenuta suburbana, aveva fatto costruire una fabbrica neopalladiana e un'altra, contigua, in stile normanno-chiaramontano, sistemando il parco retrostante con un impianto informale a compartimenti romantici (sepolcreto, lago dei cigni, romitaggio, tempietto circolare) con sculture di Valerio Villareale (fig. 6) e con ambientazioni roviniste; fra gli altri reperti vi aveva anche rimontato i ruderi della chiesa medievale di San Nicolò alla Kalsa, danneggiata dal terremoto del 1823<sup>21</sup> (fig. 7). Un complesso, quello della residenza di Serradifalco dell'Olivuzza, che Viollet-le-Duc deve avere apprezzato, come del resto i lavori del rifacimento in stile neogotico siciliano del campanile della cattedrale (con calibrate commistioni siculo-normanne, aragonesi e chiaramontane) ai quali attendeva proprio in quegli anni (portando a compimento nel periodo fra il 1833 e il 1835 un suo progetto del 1826) Emanuele Palazzotto. Quest'ultimo era fra i più versatili e precoci protagonisti (come precedentemente Alessandro Emanuele Marvuglia) nella schiera dei progettisti che, pur senza le implicazioni culturali e le dissimulate valenze ermetizzanti ed ideologiche di Serradifalco, operavano con sufficienti gradi di possibilismo stilistico nei confronti della ripresa di codici figurati medievalisti; appena un anno prima dell'arrivo a Palermo di Viollet-le-Duc sempre Palazzotto aveva portato a termine la calligrafica riforma in stile gotico quattrocentesco del palazzo del principe di Campofranco in piazza dei Vespri.

podere utilitarista aveva un giardino ornamentale minimo con ambientazioni rocciose. Risultato di successive opere di trasformazione che nel XVIII secolo avevano assegnato dignità al complesso adibito a elegante (pur nel suo assetto spartano) dimora di villeggiatura estiva dell'antica famiglia Lo Faso, dei duchi di Serradifalco, questa villa era originariamente un baglio fortificato del XVII secolo. Ereditata da Domenico Lo Faso, la fabbrica viene da questi parzialmente riformata nel terzo decennio del XIX secolo modificando, tra l'altro, il prospetto principale secondo quella linea neoclassica di lievi aggetti e impaginati cadenzati, con la quale era intervenuto nel rifacimento del prospetto su piazza Pretoria della propria casa palermitana (oggi palazzo Bonocore). Su un'alta fascia basamentale con paramento imitativo di bugne rase e con fornice di accesso (a mostra semplice modanata) su uno scalone speculare a doppia rampa con acroteri sormontati da busti e con composizione scultorea a bassorilievo, nello stile di Valerio Villareale, l'impaginato del prospetto, in corrispondenza del piano nobile, conserva la partitura di inizio Settecento: a cinque campi ritagliati da un telaio semplice di membrature lisce modificato, nell'andamento verticale, a guisa di paraste di bugne rase. Le aperture dei balconi (i cui parapetti in ferro battuto rimangono quelli originari a petto d'oca) vengono trasformate in chiave neoclassica con l'introduzione di frontoni e di fregi a encarpi al di sopra delle cornici delle mostre. Il semplice impianto distributivo allinea ambienti a pianta quadrangolare con volte reali nella prima elevazione. Fra gli ambienti di rappresentanza la villa vantava, oltre ad un salone-biblioteca con camino monumentale, una quadreria con ritratti di famiglia. Il retrospetto (la cui quota di campagna era leggermente superiore a quella del prospetto principale) guardava verso un risalto roccioso, detto "La Montagnola", sormontato da un obelisco e modellato con sentieri "romanzeschi" sul tipo della vicina collina-belvedere della grande villa Valguarnera. Si vedano: DI VERDURA 1994, p. 61; LANZA TOMASI 1965, p. 274; MAURO 1992, p. 27.

21. A. GALLO, *Notizie intorno agli architetti siciliani*, ms. XIX sec., Biblioteca centrale della Regione Siciliana di Palermo (BCRSP), XIV M. 40, ff. 4, 6.



Da sinistra, figura 6. V. Villareale, monumento commemorativo per Enrichetta Ventimiglia con la figlia Giulietta Lo Faso, parco Serradifalco all'Olivuzza, Palermo (da MAZZOLA 1993); figura 7. Palermo, parco Serradifalco all'Olivuzza, ambientazione dei ruderi della chiesa di San Nicolò alla Kalsa dopo il terremoto del 1823 (BCP, Coll. Di Benedetto).



Figura 8. Palermo, villa Serradifalco all'Olivuzza, cortina edilizia sulla piazza Principe di Camporeale con i due prospetti neogotico e neoclassico (da G. DI MARTINO, *Incografia di Palermo con alcune vedute della stessa città*, Palermo 1859).

Sarà soprattutto nel 1847 che il duca di Serradifalco, sempre più animato da istanze di rivendicazione di un'identità culturale siciliana, formulerà con deciso piglio sperimentale, tuttavia non esente da diletterantismo, un impalcato progettuale medievalista davvero strutturato. L'occasione è offerta dalla consulenza richiestagli dal principe Massimiliano di Baviera per il concorso da indire nel 1850 attraverso l'Accademia reale delle Arti Figurative di Monaco per un Ateneo e un Istituto di Cultura e Istruzione<sup>22</sup>, al quale è riferibile il suo progetto di un *Palazzo per il Perfezionamento dei Giovani nelle Scienze inviato al principe Massimiliano...* esemplato sugli elementi architettonici delle fabbriche regie medievali siciliane (fig. 21). Contenute nel saggio *Pensieri sull'architettura dettati dal Duca di Serradifalco sulle domande del Principe Ereditario Massimiliano indi Re di Baviera*<sup>23</sup>, anche queste sue idee palesano paradossalmente prodromi positivisti pur con un orientamento sostanzialmente antieclettico nel rispetto dell'idea di "unità di stile" e non ultimo della «conformità regionale [...] chiarezza di distinzione fra stile logico, e cioè classico, e stile capriccioso, libertà, eventualmente, nell'inventare nuovi ornamenti, [...] proprio della natura, ma rigore sempre nel rispettare il senso statico della parte strutturale»<sup>24</sup>.

Pressoché nello stesso periodo anche Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, ma solo dopo l'esperienza consumata a partire dal 1840 nel restauro di importanti fabbriche religiose, fra le quali la basilica di Sainte Marie Madeleine a Vézelay, e in attesa delle sue inventive reintegrazioni di fabbriche munite dell'epopea feudale francese, maturava un personale e rifondativo recupero storico-critico dell'esperienza dell'architettura medievale (con particolare sbilanciamento nei confronti di quella gotica, ma solo in una fase più avanzata) e non solamente in un'ottica squisitamente conservativa.

Viollet-le-Duc ha ormai trent'anni quando, superata la lunga fase di incubazione estetico-ideologica nella formulazione di un impalcato storico-critico volto alla rivalutazione e quindi all'attualizzazione dei caratteri e dei sistemi costruttivi dell'architettura medievale, sostiene «con crescente veemenza il punto di vista "gotico" in alcuni contributi apparsi sulle "Annales Archéologiques"»<sup>25</sup>. È il 1844 e sono passati ben otto anni dalla formidabile avventura conoscitiva consumata con il viaggio in Italia in compagnia della giovane consorte Elisabeth Tempier (sposata due anni prima), del fratello Adolphe e dell'amico d'infanzia Lèon Gaucherel (più giovane di due anni e già stimato pittore e incisore).

Quello in Italia non era stato il primo itinerario formativo effettuato da Eugène Viollet-le-Duc; nell'estate del 1831, a poco meno di un anno dal definitivo tracollo della gracile impennata reazionaria

22. HAHN 1953, p. 25 e sgg.

23. Il manoscritto è conservato presso BCP, Qq H 148 n. 12.

24. *Ibidem*.

25. KRUF 1987, p. 17.



Figura 9. Palermo, piazza Principe di Camporeale. Sullo sfondo il prospetto neogotico della cortina edilizia di villa Serradifalco all'Olivuzza; a destra il fronte continuo delle case Florio (Palermo, collezione privata).

di re Carlo X (foriera dell'ingloriosa dissoluzione dei quindici anni di restaurazione dei Borbone di Francia pur con tanta abilità supportata fin dal Congresso di Vienna dall'inossidabile Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord, e verosimilmente avviata alla rimozione anche con il contributo di quest'ultimo in favore di Luigi Filippo di Borbone-Orléans), il giovane Viollet-le-Duc in compagnia dello zio Étienne Jean Delécluze aveva compiuto un viaggio attraverso la Francia centro-meridionale visitando gran parte dell'Alvernia (con soste a Clermont, a Issoire e a Le Puy), oltre che Lyon, Orange, Carpentras, Avignon, Nîmes e la Provenza spingendosi fino a Marseille e a Toulon.

Ancora sull'onda dell'entusiastica partecipazione da neofita liberale ai cosiddetti "Tre Giorni Gloriosi" parigini della Rivoluzione di Luglio, Viollet-le-Duc condivide con lo zio, letterato di profonda sensibilità umanistica, nonostante la formazione di carattere discontinuo sia in campo letterario che pittorico (già allievo di Jacques-Louis David, e suo valido emulo nella pur breve attività di pittore, sarebbe stato sempre un grande ammiratore di Jean-Auguste Dominique Ingres), una sorta di prima marcia di avvicinamento a quel "meridione" sentito come irresistibile polo di attrazione culturale. Delécluze a quella data non ha ancora dato alle stampe le sue più importanti opere incentrate sulla cultura umanistica italiana (addirittura del 1837, cioè quando il nipote effettua il viaggio in Italia, è il suo scritto *Florence et ses vicissitudes*<sup>26</sup> seguito da *Saint François d'Assises*, *Saint Thomas d'Aquin*<sup>27</sup> e dall'impegnativo studio critico *Dante et la poésie amoureuse*<sup>28</sup>, oltre che dalle traduzioni in francese della *Vita Nova* di Dante Alighieri e della *Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti*, cioè la prima opera su Giulietta e Romeo, di Luigi da Porto).

Quello in Italia e in Sicilia, dunque, è il sesto viaggio di conoscenza di Viollet-le-Duc, ma è il primo all'estero e di gran lunga il più impegnativo e sicuramente formativo.

Viollet-le-Duc è appena ventiduenne e compie questa impresa grazie anche all'indiretto appoggio finanziario di re Luigi Filippo I di Borbone-Orléans; si tratta di una provvidenza regia di cinquemila franchi, poi sensibilmente decurtata, dissimulata da un'impegnativa e ufficiale commessa artistica piuttosto autoreferenziale, sia pure da un'angolazione di rappresentatività mondana, protocollare e gaudente al tempo stesso (un grande acquarello oggi noto con il titolo *Le Banquet des dames aux Tuileries*) come di gradimento all'allora eterodosso, liberista e amante del lusso "Re delle barricate" oppure, secondo un soprannome di maggiore successo popolare, "Re cittadino"<sup>29</sup>.

26. DELÉCLUZE 1837.

27. DELÉCLUZE 1844.

28. DELÉCLUZE 1854.

29. AUZAS 1979, p. 26.



Figura 10. Palermo, villa Serradifalco all'Olivuzza, prospetto neogotico (Palermo, Archivio fotografico Cappellani).



Figura 11. Palermo, Museo Nazionale, sala Serradifalco con le opere donate da Giulietta Lo Faso, poi destinate ad altre istituzioni della città al momento della specializzazione settoriale del museo (Palermo, Museo archeologico regionale "Antonio Salinas", archivio fotografico).

Viollet-le-Duc è di casa al Palais des Tuileries. Il padre vi si era trasferito nel 1831 (in qualità di sovrintendente di palazzo) al seguito del nuovo sovrano la cui incoronazione aveva finalmente esaudito le aspettative di un vero e proprio partito monarchico costituzionalista. Si trattava di una quarta ipotesi istituzionale (a dire il vero inizialmente minoritaria, ma con un seguito non indifferente presso la classe egemone di estrazione alto borghese) nella Francia della Restaurazione, che si andava ad aggiungere ai legittimisti dei Borbone, alla montante ripresa degli ideali repubblicani e ai nostalgici di Napoleone e che proprio dal padre del “Re Cittadino” aveva definitivamente preso il nome di partito orleanista (destinato a sopravvivere alla stessa soppressione nel 1848 dell’istituto monarchico in Francia). Re Luigi Filippo si era posto nel solco della stimata tradizione paterna, cioè di quel Philippe Égalité, al secolo Luigi Filippo II d’Orléans, che nonostante il legame di parentela con il re Luigi XVI, suo cugino, si era distinto nella fase finale dell’ancien régime per le sue idee progressiste, anche in quanto affiliato del Grande Oriente di Francia. Una condizione, quest’ultima, riflessa nella sua azione sociale di chiara impronta illuminista e libertaria non sufficiente però a salvarlo dalla ghigliottina, alla quale fu condotto il 3 ottobre del 1793 (proprio all’inizio del cosiddetto “regime del terrore”) nonostante il suo originario profilo monarchico costituzionalista e la sua indubbia fedeltà al sopravvenuto ordinamento della Prima Repubblica. In giovinezza il figlio Luigi Filippo d’Orléans, duca di Valois e poi di Chartres (Parigi 1773-Claremont House 1850), negli anni dell’esilio dalla Francia sconvolta dal “regime del terrore”, dopo lungo peregrinare, ripara a Palermo dove si è rifugiata la corte dei Borbone di Napoli le cui truppe erano state incalzate, per la seconda volta, dalle armate francesi (ormai napoleoniche). È a Palermo che si sposa nel 1809 con Maria Amalia di Borbone (Caserta 1782-Esher 1866); la futura regina della Francia orleanista è la figlia di re Ferdinando III (Napoli 1751 -Napoli 1825) e di Maria Carolina Asburgo-Lorena (Vienna 1752-1814), quest’ultima invero all’inizio appena tollerante nei confronti di Luigi Filippo, visti i precedenti libertari del padre e le sue passate frequentazioni, sia con esponenti di vertice della rivoluzione francese sia con affiliati alla massoneria ormai non più gradita alla regina di Napoli (ma che invece, un paio di decenni dopo, avrebbe costituito un valido supporto strategico all’ascesa al trono di Francia dello stesso Luigi Filippo, tranne poi a deluderne le aspettative di progresso sociale e a vanificarne l’operato con tanto di isolamento del suo più autorevole rappresentante, il mitico e oramai anziano generale La Fayette peraltro suo influente sostenitore). La giovane coppia dimorò per un certo tempo a Palermo e vi impiantò (grazie al sostegno della corona e proprio di fronte al Palazzo reale, ma fuori dalla cinta urbana) una tenuta utilitaristica, con fattorie modello, con campi per la sperimentazione agraria, con selva per la caccia e con tanto di parco ornamentale informale e di elegante residenza principesca neoclassica (anche se rimasta al rustico per quanto riguarda la definizione del rivestimento

dei prospetti) progettata da Giuseppe Venanzio Marvuglia. Era una proprietà grandiosa (purtroppo trasfigurata a partire dal periodo della ricostruzione dagli invasivi, progressivi e discontinui programmi edilizi per la realizzazione della Città universitaria) rimasta agli Orléans e ai loro discendenti per quasi un secolo e mezzo, e quindi ancora del “Re cittadino” quando Viollet-le-Duc giunse a Palermo. Non solamente il re Luigi Filippo a quella data poteva ancora contare su chi curasse il rendimento della sua tenuta palermitana ma, verosimilmente, era rimasto in contatto lungamente con i superstiti esponenti di quel Partito costituzionalista del Parlamento aristocratico siciliano (di istituzione normanna) al quale nel 1812 aveva dato il suo cauto ma non dissimulato appoggio, essendo questi esponenti (autorevoli rappresentanti di quella che si potrebbe definire l’alta aristocrazia liberista capeggiata da Giuseppe Ventimiglia, principe di Belmonte, e da Carlo Cottone, principe di Castelnuovo, in opposizione alla nobiltà agraria di lignaggio meno prestigioso) quasi tutti affiliati alla massoneria.

Fra le più significative figure, ancora attive nel 1836, di questi illuminati aristocratici liberisti con i quali Luigi Filippo era entrato in contatto, sicuramente per vie massoniche, durante il suo soggiorno-esilio palermitano oltre a Ruggero Settimo, principe di Fitalia (fra il 1812 e il 1815 ministro della Marina e poi ministro della Guerra del Regno di Sicilia e nel 1848 a capo del governo provvisorio palermitano), la personalità più autorevole nell’ambito degli interessi culturali di Viollet-le-Duc è certamente Domenico Lo Faso Pietrasanta. Era stato lui, ai tempi della lunga stagione palermitana di Luigi Filippo d’Orléans, a ricoprire la carica di ministro degli Affari esteri e, quindi, a instaurare quei contatti internazionali che, anche negli anni a venire e soprattutto durante la repressiva azione di governo del Luogotenente Pietro Ugo marchese delle Favare (1824-1830), ne distingueranno sempre l’operato in un ambiente cittadino soffocato dal regime poliziesco borbonico. Fra le poche ma agguerrite logge massoniche superstiti a Palermo, in barba alla Restaurazione, oltre a quelle che facevano capo proprio allo scultore Valerio Villareale (amico e stretto collaboratore del duca di Serradifalco) e ad Alonzo Monroy principe di Pandolfina (proprietario di una villa neoclassica marvugliana con giardino ornamentale corredato da tempietto neogotico), la più longeva e cospicua di questo periodo ha per nome “L’Architettura fiorita”, alla quale erano affiliati non pochi esponenti di alto rango nei confronti dei quali il Luogotenente Leopoldo di Borbone aveva mostrato una certa accondiscendenza (alquanto invisibile alla corte di Napoli); per tale motivo questi, quasi a ridosso dell’arrivo a Palermo di Viollet-le-Duc, era stato sostituito, inizialmente in gran segreto, da Antonio Lucchese Palli principe di Campofranco, già in carica come Luogotenente fino al 1824 e ora richiamato per stroncare l’ondata indipendentista ormai dilagante a Palermo e nel resto dell’isola anche sulla scorta dell’attivismo delle società segrete.

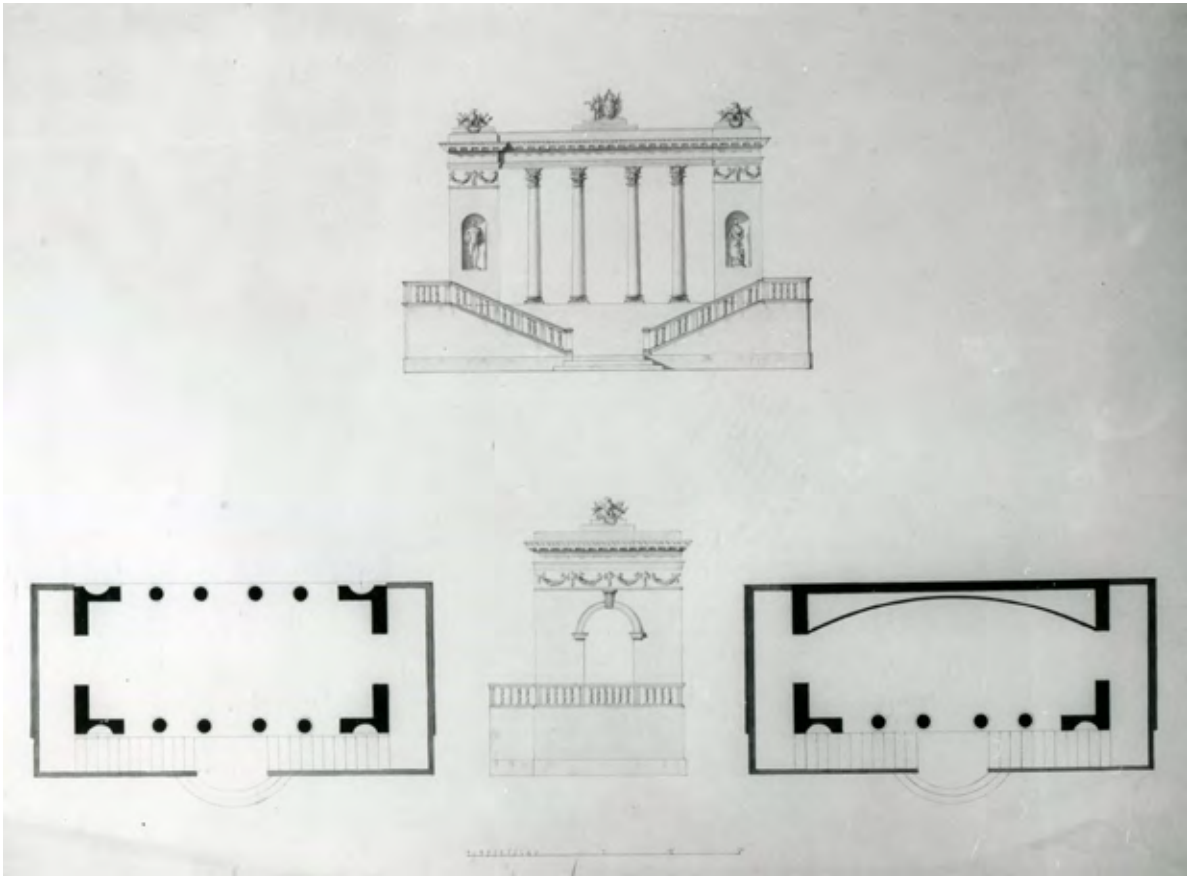
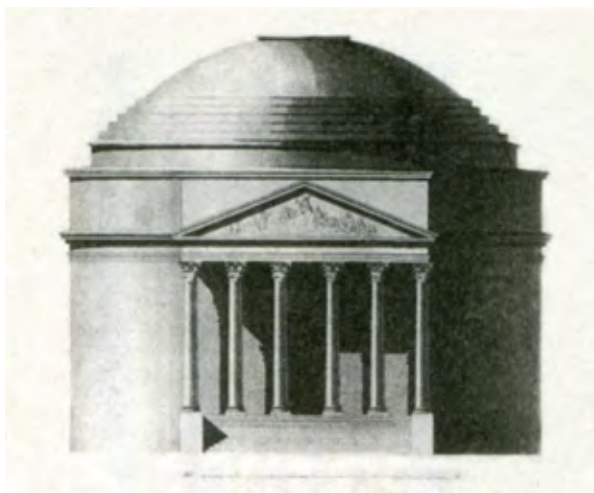
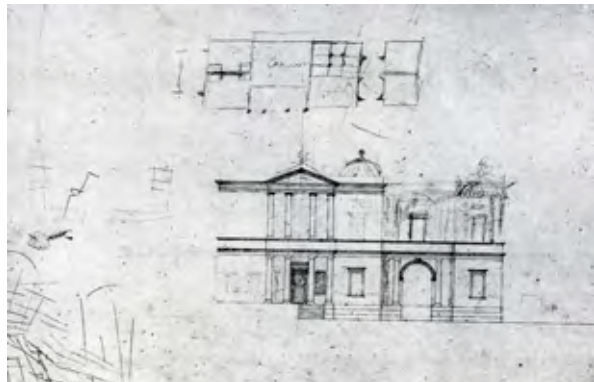
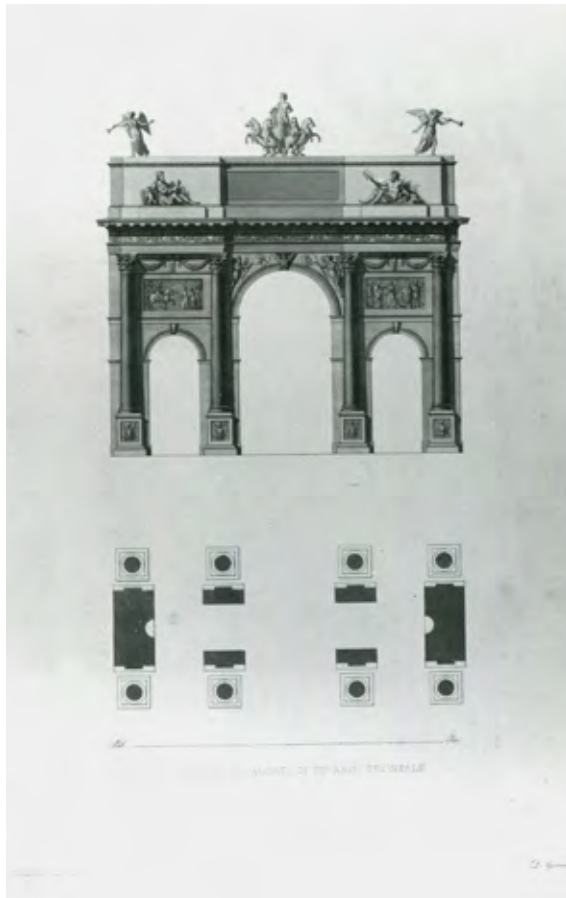


Figura 12. Domenico Lo Faso duca di Serradifalco, *progetto per il Teatrino della Musica nel Foro borbonico di Palermo*, piante e alzati, inc. Di Giovanni (Palermo, Galleria regionale della Sicilia, palazzo Abatellis).



Da sinistra, in senso orario, figura 13. Domenico Lo Faso duca di Serradifalco, progetto per arco trionfale, pianta e alzato, inc. Di Giovanni (Palermo, Galleria regionale della Sicilia, palazzo Abatellis); figura 14. Domenico Lo Faso duca di Serradifalco, studio per la prima versione del palazzo Paternò al Foro borbonico di Palermo, pianta e alzato (Palermo, Galleria regionale della Sicilia, palazzo Abatellis); figura 15. Domenico Lo Faso duca di Serradifalco, progetto per un tempio circolare, alzato, inc. Di Giovanni (Palermo, Galleria regionale della Sicilia, palazzo Abatellis).

Partito da Parigi il 12 marzo del 1836, Viollet-le-Duc arriva a Marsiglia una settimana dopo, non senza però la consueta e indiziaria tappa a Lyon, città già allora animata da una vivace compagine di intellettuali, e non solo di provenienza altolocata. Una sorta di vertice virtuoso, dunque, con alcuni dei cui esponenti Viollet-le-Duc nel corso della sua vita si manterrà in contatto. Si trattava degli esponenti di una tradizione di dirigenza cittadina, o meglio di una fazione di questa, sensibile alle istanze di progresso sociale; e non poteva essere altrimenti nel primo centro urbano sede del movimento fondato nel tardo XII secolo da Vaudès, o Valdès, e originariamente detto, appunto, dei “Poveri di Lione” o anche dei “Pauperes spiritu” (eretici affini a quei coevi Albigesi alcuni profughi dei quali, in piena persecuzione papale, furono protetti presso la corte palermitana di Federico II, contribuendo alla nascita della lingua italiana). Era inoltre, questa cerchia tradizionalmente progressista di Lyon, un’élite animata da molteplici interessi culturali, non ultime le speculazioni di pensiero sul misticismo (e quindi con una precoce rivalutazione di non pochi aspetti del maturo Medioevo locale) e sulle scienze ermetiche. Lyon del resto, oltre ad essere stata l’ultima significativa residenza dei Templari fino alla loro cruenta definitiva scomparsa fra il 1312 e il 1314, è la città che nel 1778 ospitò il primo grande convegno internazionale di tutte le logge e i riti massonici di Francia, Svizzera e di molti stati italiani (con in testa gli Stati del Re di Sardegna e i regni di Napoli e di Sicilia). L’incontro era stato indetto da quel Jean-Baptiste Willermoz, principale esponente lionese del Martinismo, che sull’onda dell’istituzione, appena nel 1756, del Rito di Stretta Osservanza Templare (ad opera del barone Karl Gotthelf von Hund) nel 1765 vi aveva fondato il Rito Scozzese Rettificato, anch’esso di ispirazione cavalleresca e improntato al misticismo iniziatico (e che nel 1786 aveva richiamato l’interesse, invero subito da lui non a torto temuto, del palermitano esoterista e alchimista di gran fama, oltre che carismatico e discusso avventuriero, sedicente Conte Cagliostro, al secolo Giuseppe Balsamo, a sua volta fondatore, proprio a Lyon, della prima loggia massonica del suo Rito Egizio, detta “La Saggezza Trionfante”, che prevedeva affiliazioni maschili e femminili).

Il 18 aprile Viollet-le-Duc arriva a Palermo dopo tre giorni di navigazione da Napoli. La capitale dell’isola è in realtà la prima meta nell’ambito della svolta, verosimilmente non prevista, di questo percorso conoscitivo nell’Italia continentale e nella stessa isola; un itinerario impostato, inizialmente, secondo la piena tradizione del “viaggio in Italia” di quei viaggiatori illustri animati da interessi letterari o artistico-architettonici che, soprattutto dalla metà del XVIII secolo (con una formidabile impennata nel periodo preromantico), intendevano il *tour* in Italia come una sorta di itinerario interdisciplinare verso la cultura classica, sia di quella dell’originaria civiltà antica (tanto greco-italica e siceliota quanto romana) sia di quella intesa come “riconquista del bene perduto” della prima età

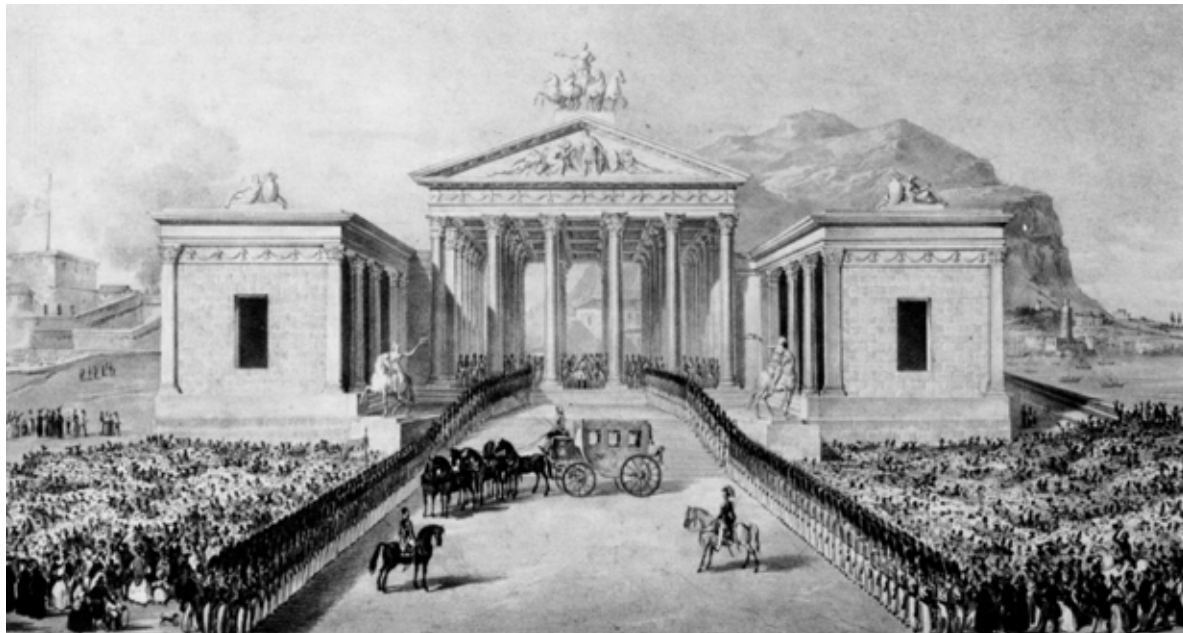


Figura 16. Domenico Lo Faso duca di Serradifalco, progetto di ponte trionfale con propilei per l'ingresso del Luogotenente Generale di Sicilia, Leopoldo di Borbone conte di Siracusa, prospettiva (Palermo, Galleria regionale della Sicilia, palazzo Abatellis).

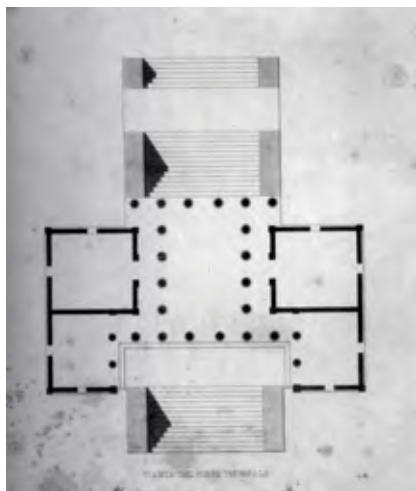


Figura 17. Domenico Lo Faso duca di Serradifalco, progetto di ponte trionfale con propilei per l'ingresso del Luogotenente Generale di Sicilia, Leopoldo di Borbone conte di Siracusa, pianta (Palermo, Galleria regionale della Sicilia, palazzo Abatellis, Palermo).

moderna (tanto delle inimitabili corti rinascimentali quanto della Roma dei papi). Ed in effetti anche Viollet-le-Duc e l'amico Gaucherel rispettano questo clichè, pur se con sensibili gradi di libertà (anche se alcuni, in fin dei conti, di routine come l'attenzione per le manifestazioni legate alle tradizioni popolari, o per le sontuose celebrazioni rituali in occasione di particolari feste religiose e, infine, per gli eventi della mondanità aristocratica).

All'epoca, Palermo è di nuovo pervasa da fermenti rivoluzionari di matrice liberale e indipendentista e, allo stesso tempo, caratterizzata da una classe egemone, in particolare quella più rilevante sul piano economico e su quello istituzionale, abbarbicata ad un fasto nobiliare sdegnosamente indifferente alla riduttiva qualifica di capitale luogotenenziale dei cosiddetti "Domini al di là del Faro" (definizione che sta anche ad indicare il declassamento istituzionale successivo al Congresso di Vienna) e non più "Sede della corona" (cioè capitale vicereale in assenza della corte regia) e del Parlamento aristocratico dell'autonomo Regno di Sicilia (antico di settecento anni). I due giovani francesi non sembrano percepire l'atmosfera inquieta che, proprio nel periodo della loro lunga presenza in Sicilia, agita differenti ambienti sociali della capitale dell'isola. Eppure i ripetuti contatti con Domenico Lo Faso Pietrasanta avrebbero dovuto lasciare qualche ulteriore traccia indiziaria nella documentazione di viaggio del giovane Viollet-le-Duc che, invece, nonostante i suoi trascorsi repubblicani (forse opportunamente accantonati visti i rapporti familiari con Luigi Filippo) sembra del tutto impermeabile all'inquieta congiuntura sociale palermitana.

Il considerevole novero di disegni (molti dei quali acquerellati) relativi ai monumenti o a scene e ambientazioni della capitale dell'isola, realizzati in relazione ai due periodi di permanenza palermitana, rappresenta uno dei nuclei più consistenti del corpus di elaborati grafici del viaggio in Italia e in Sicilia che Viollet-le-Duc redige fra il 1836 e il 1837 (e che oggi si trovano variamente distribuiti in diverse collezioni pubbliche e private di Francia)<sup>30</sup>. Questa preziosa e pregevole documentazione artistica e scientifica per quanto riguarda Palermo (a parte alcune vedute generali di grande respiro e gustosi soggetti di genere) è relativa prevalentemente ad opere come la chiesa di Santo Spirito, la Cattedrale (con vedute generali e particolari di interni ed esterni, compresi capitelli, mosaici, paliotti, stalli e altro), la Cappella Palatina (con suggestiva rappresentazione prospettica della navata centrale), l'esterno della chiesa di Sant'Agostino, il chiostro di San Giovanni degli Eremiti (con particolare attenzione all'ubertosa contaminazione floristica), il complesso della Cattedrale e del chiostro di Monreale (anche con accurati rilievi dei vari elementi architettonici), la Zisa e la Cuba (con puntuali rilievi planimetrici, studi prospettici e rilievi di particolari decorativi e con suggestive vedute) e altre opere dei periodi

30. Si veda *Le voyage d'Italie* 1980, pp. 75-81 e pp. 89-123.



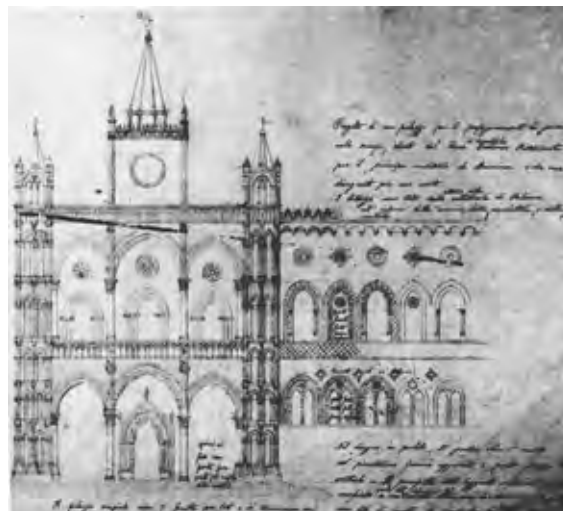
Figura 18. Palermo, Domenico Lo Faso duca di Serradifalco, teatrino della musica al Foro Italico (già Foro borbonico) (Palermo, Archivio fotografico Cappellani).

siculo-normanno e chiaramontano. Anche se compaiono rappresentazioni di palazzi aristocratici e di fabbriche religiose dei secoli XVII e XVIII o, persino, di strumentazioni formali e apparati decorativi rinascimentali, a differenza di quanto avverrà nelle altre principali città di questo *tour*, il patrimonio architettonico palermitano oggetto dell'interesse di Viollet-le-Duc è in assoluta prevalenza del periodo medievale.

In realtà i due lunghi soggiorni palermitani, il primo di ben venticinque giorni (dal 18 aprile al 12 maggio) e il secondo di diciotto giorni (dal 30 giugno al 17 luglio), sono seguiti dallo svolgimento di itinerari, isolani<sup>31</sup> e continentali, sostanzialmente tematici consumati attraverso mete significative dell'identità classica della cultura italiana, tanto amata e studiata dallo zio Delécluze. Un'identità culturale, questa, che proprio in quegli anni gli studi condotti in Italia in materia di storia dell'arte e dell'architettura, soprattutto sulla scorta delle profonde ricerche e delle illuminanti argomentazioni dello sfortunato Francesco Leopoldo Cicognara (Ferrara 1767-Venezia 1834), tendevano ad individuare quasi esclusivamente con il cosiddetto "filone classico", non senza strumentali visioni di un'idea unitaria dell'arte e della cultura italiana cui attestarsi per sostenere ed estendere la nascente ideologia politica di unità nazionale, allora ancora di forte impronta romantica. Secondo questa visione, l'asse portante della cultura artistica italiana non poteva che coincidere con la cultura classica e classicista e, quindi, massimamente con gli sviluppi dell'arte e dell'architettura a Roma, a Firenze e in ambito veneto; bisognerà aspettare gli apporti di Giovanni Battista Calvacaselle (Legnago 1819-Roma 1897) e, in misura più circoscritta e in ambito locale, di Gioacchino Di Marzo (Palermo 1839-1916), perché la "coscienza storica dell'arte" in Italia assuma una più ampia prospettiva, comprensiva di tendenze, di scuole e di cicli di opere non necessariamente attestati sul "filone unitario".

Ma, nel frattempo, proprio nel periodo in cui Viollet-le-Duc è in Italia, Domenico Lo Faso Pietrasanta andava formulando, sensibilmente "fuori dal coro" classicista dell'indirizzo storiografico italiano derivato da Cicognara (ma non necessariamente all'altezza del suo fondatore, che peraltro aveva tardivamente, ma con grande respiro scientifico, rivalutato l'arte e l'architettura nel Medioevo), una reinterpretazione storico-critica dell'architettura siciliana del periodo della dinastia normanna,

31. In realtà, anche il rimanente viaggio in Sicilia è caratterizzato dalla ricerca dei luoghi e delle testimonianze architettoniche della classicità. Dopo Palermo, infatti, Viollet-le-Duc e Gaucherel viaggiano per la Sicilia in senso antiorario con soste a Partinico, Alcamo, Calatafimi, Segesta, Trapani, Erice, Marsala, Mazara, Campobello, Selinunte, Sciacca, Montallegro, Agrigento, Favara, Canicattì, Caltanissetta, Piazza Armerina, Pietraperzia, Caltagirone, Palagonia, Catania, Siracusa, Nicolosi, l'Etna, Giarre, Taormina, Messina, Milazzo, Patti, Sant'Agata, Santo Stefano, Cefalù, Termini Imerese e di nuovo a Palermo, dove restano fino al 12 luglio, giorno in cui si imbarcano alla volta di Napoli per continuare il *tour* in Italia. *Ivi*, pp. 66-67.



Da sinistra, in senso orario, figura 19. Frontespizio del volume di Domenico Lo Faso duca di Serradifalco, *Del Duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normanne*, Palermo 1838; figura 20. Prospetto principale e prospetto absidale del duomo di Monreale disegnati da Domenico Lo Faso duca di Serradifalco per il volume *Del Duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normanne*, Palermo 1838; figura 21. Domenico Lo Faso duca di Serradifalco, *progetto di un palazzo per il perfezionamento dei giovani nelle scienze* per il principe ereditario di Baviera, alzato parziale con indicazione di varianti annotate dall'autore del disegno attribuibile a F.S. Cavallari (Palermo, Galleria regionale della Sicilia, palazzo Abatellis).

soprattutto di quella del XII secolo a partire dall'istituzione del Regno di Sicilia ad opera di Ruggero II Hauteville, che avrebbe avuto un ruolo determinante nella maturazione di una consapevolezza identitaria della cultura artistica storica siciliana.

Tale processo di revisione medievalista del duca di Serradifalco è pienamente in atto proprio nel momento in cui il giovane architetto parigino e il maturo statista e insigne archeologo (ma architetto dilettante) palermitano si incontrano; il duca di Serradifalco, in effetti, a quell'epoca era impegnato nella stesura dei testi del suo volume sulle chiese siculo-normanne (figg. 19-20). Ad esso avrebbe dovuto fare seguito un volume altrettanto ponderoso sulle architetture civili regie, sempre del XII secolo; quelle architetture che accendono l'interesse di Viollet-le-Duc, anche se il suo entusiasmo per la commistione metabolizzata di elementi normanni, gotici, islamici e bizantini nella Zisa, nella Cuba e nelle altre fabbriche regie osservate a Palermo non riscuote l'approvazione dei suoi interlocutori epistolari d'oltralpe, preoccupati per la sospetta deriva "mediterranea" dell'attività del giudizio del giovane architetto<sup>32</sup>.

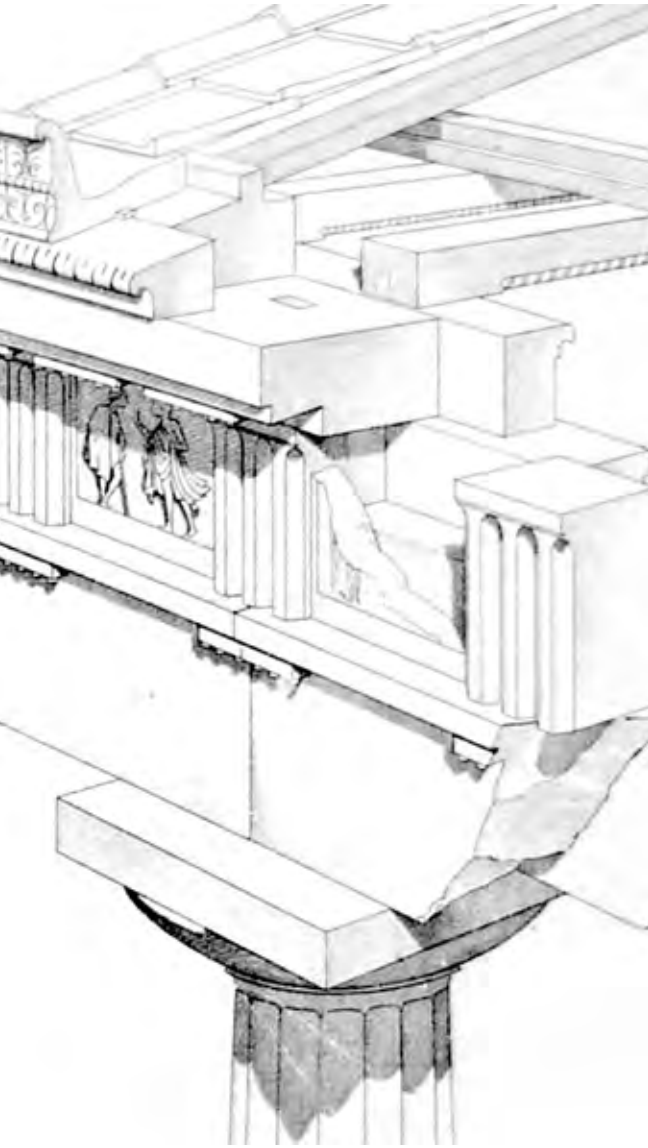
Ormai l'apprendistato era stato consumato; Palermo (seconda solo a Roma per durata del soggiorno) in realtà rappresenta l'eccezione nel contesto del viaggio in Italia di Viollet-le-Duc, e questo anche se altrove continuerà la sua ricerca di una ragione altra dell'architettura del passato, con una diversa angolazione critica (anche se cautamente professata) nei confronti delle produzioni medievali. Un orientamento evidentemente già in incubazione fin dai suoi precedenti viaggi, ma che ora si manifesta senza infingimenti in attesa di maturare e di trasformarsi, poi, in un sistema attivo di identificazione relazionale con una cultura storica e con i documenti architettonici da essa trasmessi. Documenti-monumenti che egli considera tanto più vitali quanto più improntati a logici principi costruttivi e a geometrie compositive da questi derivabili, secondo quel principio di sapienza dell'edificare, anche in una più estesa accezione progettuale, che è l'ultimo stadio dell'esoterico "Trinomio dell'Arte Reale" (cui vanno associati forza e bellezza), quello cioè del completamento della costruzione (simbolicamente della cattedrale) e che Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc individua come vera ragione del processo edificatorio, come appunto nell'architettura medievale e nei relativi "segni forza" secondo la sua riformata concezione estetica.

32. Si veda la lettera al padre del 9 maggio 1836, *ivi*, p. 100.

## Bibliografia

- AUZAS 1979 - P.M. AUZAS, *Eugène Viollet-le-Duc 1814-1879*, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, Paris 1979.
- CAVALLARI 1854 - F.S. CAVALLARI, *Lezioni sull'Architettura*, Tipografia Valentini e C., Milano 1854.
- CIANCIOLO COSENTINO 2004 - G. CIANCIOLO COSENTINO, *Serradifalco e la Germania. La Stildiscussion tra la Sicilia e la Baviera (1823-1850)*, Hevelius Edizioni, Benevento 2004.
- DELÉCLUZE 1837 - E.J. DELÉCLUZE, *Florence et ses vicissitudes 1215-1790*, Librairie de Charles Gosselin et C., Paris 1837.
- DELÉCLUZE 1844 - E.J. DELÉCLUZE, *Saint François d'Assises et Saint Thomas d'Aquin*, 2 vv., Jules Labitte, Paris 1844.
- DELÉCLUZE 1854 - E.J. DELÉCLUZE, *Dante Alighieri ou la poésie amoureuse*, Adolphe Delahays Libraire, Paris 1854.
- DI BENEDETTO 2011 - G. DI BENEDETTO, *Carlo Giachery*, Flaccovio, Palermo 2011.
- DI STEFANO 1947 - G. DI STEFANO, *Un secolo di studi sull'architettura medioevale della Sicilia*, in «Archivio Storico Siciliano», 1947, ser. III, vol. II, pp. 213-222.
- DI VERDURA 1994 - F. DI VERDURA, *Estati felici*, Novecento, Palermo 1994.
- FATTA, RUGGERI TRICOLI 1983 - G. FATTA, M.C. RUGGERI TRICOLI, *Palermo nell'età del ferro. Architettura, tecnica, rinnovamento*, Giada, Palermo 1983.
- GALLO 1863 - A. GALLO, *Biografia di Domenico Lo Faso da Palermo, Duca di Serradifalco, celebre archeologo ed architetto*, Tip. Di Barcellona, Palermo 1863.
- HAHN 1953 - A. HAHN, *Der Maximilianstil*, in H. GOLLWITZER (a cura di), *100 Jahre Maximilianeum*, Munchen 1953, pp. 77-167.
- KRUFF 1987 - H.W. KRUFF, *Storia delle teorie architettoniche. Dall'Ottocento a oggi*, Editori Laterza, Roma-Bari 1987.
- LANZA TOMASI 1965 - G. LANZA TOMASI, *Le ville di Palermo*, Il Punto, Palermo 1965.
- LEONE, SESSA 2000 - N.G. LEONE, E. SESSA, *Architettura e urbanistica tra Ottocento e Novecento*, in *Storia della Sicilia*, 11 vv., Editalia, Roma 1998-2001, v. 10, *Arti Figurative e architettura in Sicilia 2*, 2000, pp. 400-475.
- Lettre 1835 - Lettre de M. Hittorff aux auteurs du Journal des Savants, relative à l'article sur les antiquités de la Sicile, de M. le Duc de Serradifalco, par M. Raoul-Rochette, suivie d'une réponse par M. Raoul-Rochette*, in «Journal des Savants», mai 1835, p. 296.
- Lettre 1836 - Lettre adressée à Messieurs les Rédacteurs du Journal des Savants par M. Le Duc de Serradifalco*, in «Journal des Savants», septembre 1836, pp. 1-16.
- Le voyage d'Italie 1980 - Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-Le-Duc 1836-1837*, Catalogue de l'exposition (Paris, Janvier-Mars 1980; Florence Avril-Juin 1980), Centro Di, Florence 1980.
- LO FASO PIETRASANTA 1814 - D. LO FASO PIETRASANTA DUCA DI SERRADIFALCO, *Memoria sulle opere di pubblica beneficenza, particolarmente degli spedali*, Stamperia Reale, Palermo 1814.
- LO FASO PIETRASANTA 1814a - D. LO FASO PIETRASANTA DUCA DI SERRADIFALCO, *Intorno alla organizzazione delle barriere*, Palermo 1814.
- LO FASO PIETRASANTA 1830 - D. LO FASO PIETRASANTA DUCA DI SERRADIFALCO, *Illustrazioni di un antico vaso fittile per Dom. Lo Faso Pietrasanta duca di Serradifalco*, Tipografia Filippo Solli, Palermo 1830.
- LO FASO PIETRASANTA 1831 - D. LO FASO PIETRASANTA DUCA DI SERRADIFALCO, *Cenni sugli avanzi dell'antica Solunto*, Tipografia Solli, Palermo 1831.

- LO FASO PIETRASANTA 1834 - D. LO FASO PIETRASANTA DUCA DI SERRADIFALCO, *Intorno ad alcuni sepolcri di recente scoperti in Palermo*, in «Effemeridi scientifiche e letterarie per la Sicilia», III (1834), XI, pp. 80-89.
- LO FASO PIETRASANTA 1834-1842 - D. LO FASO PIETRASANTA DUCA DI SERRADIFALCO, *Le antichità della Sicilia esposte e illustrate per Domenico Lo Faso Pietrasanta duca di Serradifalco*, 5 vv., Andrea Altieri, Palermo 1834-1842.
- LO FASO PIETRASANTA 1838 - D. LO FASO PIETRASANTA DUCA DI SERRADIFALCO, *Del Duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normanne. Ragionamenti tre per Domenico Lo Faso Pietrasanta duca di Serradifalco*, Tipografia Roberti, Palermo 1838.
- LO FASO PIETRASANTA 1843 - D. LO FASO PIETRASANTA DUCA DI SERRADIFALCO, *Memoria sul cuore di San Luigi Re di Francia conservato nel Duomo di Monreale*, Stab. Tip. Empedocle, Palermo 1843.
- LO FASO PIETRASANTA 1843 - D. LO FASO PIETRASANTA DUCA DI SERRADIFALCO, *Vedute pittoriche degli antichi monumenti della Sicilia su disegni del duca di Serradifalco*, B. Virzi, Palermo 1843.
- MAURO 1992 - E. MAURO, *Le ville a Palermo*, Ugo La Rosa ed., Palermo 1992.
- MAURO 1995 - E. MAURO, *L'insegnamento di Carlo Giachery nell'ecllettismo sperimentale di G.B.F. Basile*, in M. GIUFFRÈ, G. GUERRERA (a cura di), *G.B.F. Basile. Lezioni di Architettura*, L'Epos, Palermo 1995, pp. 339-341.
- MAURO 2008 - E. MAURO, *Autonomia ed eteronomia nella cultura architettonica siciliana dalla Restaurazione all'età umbertina*, in C. QUARTARONE, E. SESSA, E. MAURO (a cura di), *Arte e Architettura liberty in Sicilia*, Grafill Edizioni, Palermo 2008, pp. 103-130.
- MAZZOLA 1993 - M.G. MAZZOLA (a cura di), *La Collezione della Marchesa di Torrearsa*, Assessorato regionale dei Beni culturali e della pubblica Istruzione, Palermo 1993.
- Metope di Selinunte 1831 - Metope di Selinunte. Lettera di S.E. il duca di Serra di Falco al prof. Gerhard*, in «Bullettino dell'Istituto di corrispondenza archeologica», 1831, 11, pp. 177-181.
- MIRA 1875 - G.M. MIRA, *Bibliografia Siciliana ovvero Gran Dizionario bibliografico*, 2 vv., G.B. Gaudiano, Palermo 1875-1881, v. 1, 1875.
- PIRRONE 1966 - G. PIRRONI, *Un architetto siciliano dell'Ottocento: Carlo Giachery*, in *Scritti in onore di Salvatore Caronia Roberti*, La Cartografia, Palermo 1966, pp. 235-248.
- SESSA 1989 - E. SESSA, *Ricerca delle origini e nuova architettura: archeologi massoni nella cultura siciliana fra Settecento e Ottocento*, in C. CRESTI (a cura di), *Massoneria e Architettura*, Edizioni Bastogi, Foggia 1989, pp. 119-126.
- SESSA 1995 - E. SESSA, *Domenico Lo Faso Pietrasanta, Duca di Serradifalco: ricerca del nuovo sistema di architettura e insegnamento privato*, in M. GIUFFRÈ, G. GUERRERA (a cura di), *G.B.F. Basile. Lezioni di Architettura*, L'Epos, Palermo 1995, pp. 279-277.
- TOMASELLI 1994 - F. TOMASELLI, *Il ritorno dei Normanni. Protagonisti ed interpreti del restauro dei monumenti a Palermo nella seconda metà dell'Ottocento*, Officina Edizioni, Roma 1994.



## **Proportion, order and construction. Viollet-le-Duc and the temples in Paestum**

Stefania Pollone  
stefania.pollone2@unina.it

*The archaeological area of Paestum is one of the most complex testimonies of Magna Graecia. Since its “rediscovery” in the mid-18th century, it has represented a paradigm for the knowledge on ancient architecture. The Doric temples of the site – recognized as archetypal constructive models – have been the object of numerous studies, surveys, iconographic representations and scientific publications. Many architects, painters, engravers, archaeologists and scholars have investigated the structures of the ancient city. Viollet-le-Duc was among those who visited Paestum in 1836. Here, the French architect observed the architecture of the site, recognizing its inestimable value and, through the representation of the Temple of Neptune, was able to identify some issues on which he was to later reflect.*

*Taking into account these premises, the paper intends to present a brief report on the experiences of other French architects who studied the temples before Viollet-le-Duc, and of the artists who portrayed them, as well as the interventions of restoration conducted on the ancient structures up to 1836, in order to define a clear reference frame.*

*The essay also focuses on Viollet-le-Duc’s visit to the archaeological area and the influence this had on his intellectual growth, especially with respect to the comprehension of constructive principles of ancient architecture, which is a fundamental element for the interpretation of the medieval art of building.*

**VIOLLET-LE-DUC AND THE NINETEENTH-CENTURY**  
Contributions on the fringe of a celebration (1814-2014)

[www.archistor.unirc.it](http://www.archistor.unirc.it)

# Tra proporzione, ordine e costruzione. Viollet-le-Duc e i templi di Paestum

---

Stefania Pollone

## *Paestum e la riscoperta del dorico*

L'area archeologica di Paestum, pur nella coesistenza di fasi costruttive e stratificazioni risalenti a epoche differenti, rappresenta una delle maggiori e più complesse testimonianze dell'architettura della Magna Grecia (fig. 1), vero e proprio «paradigma nella conoscenza della cultura ellenica»<sup>1</sup>. Riscoperta, intorno alla metà del XVIII secolo, soltanto “idealmente” – e non “materialmente” come nel caso delle città vesuviane –, l'antico insediamento e, in primo luogo, i suoi maestosi templi sono stati elevati a modello dell'architettura antica dalla cultura illuminista che, proprio in quello stesso momento, era alla ricerca di «una nuova origine soprannazionale»<sup>2</sup> e, al contempo, di una nuova impostazione razionale dei principi universali ed archetipici del costruire. L'interesse nei confronti dell'architettura greca generato da tali presupposti culturali e, in particolare, l'attenzione rivolta allo studio del tempio dorico, con il suo austero sistema trilitico nel quale emerge «la differenza tra elementi strutturalmente necessari e aggiuntivi»<sup>3</sup>, testimoniano dell'acquisita consapevolezza riguardo

1. TOCCO SCIARELLI 1997, p. 14.

2. ARGAN 1986, p. 9.

3. MERTENS 1986, p. 166.



Figura 1. Paestum, vista aerea dell'area archeologica (elaborazione grafica S. Pollone).

l'importanza di tale riferimento costruttivo, riconosciuto come la più compiuta estrinsecazione del modello archetipico della capanna primitiva definito da Laugier.

Si potrebbe dire, allora, che si è “inventato il mito” di Paestum quale simbolo della grecità nel momento in cui la cultura illuminista vide «‘come nuovo l’antico’, ritrovando nel passato l’emblema di ogni novità e libertà: teorica, progettuale, politica»<sup>4</sup>. Fu così che, a partire dagli anni Cinquanta del Settecento, il rinnovato interesse nei confronti del sito di Paestum portò la città a diventare meta privilegiata del *Grand Tour* e generò una vera e propria “gara” tra architetti, pittori, eruditi e archeologi per rilevare, comprendere, studiare e cercare di diffondere le conoscenze acquisite riguardo tale patrimonio attraverso pubblicazioni “scientifiche”<sup>5</sup>.

Viollet-le-Duc fu tra coloro che visitarono il sito archeologico, raggiungendolo nel luglio del 1836, di ritorno dalla Sicilia. Paestum divenne per questi una delle tappe fondamentali di quel viaggio che avrebbe rappresentato la sostanziale premessa per un successivo momento di chiarimento concettuale intorno ai principi dell’architettura antica e moderna. Rispetto alla comprensione delle ragioni che spinsero l’architetto a visitare la città e alle riflessioni riguardanti l’influenza che l’esperienza italiana e, nello specifico, il confronto con le architetture greche del sito pestano ebbero sulla formazione e sulla maturazione teoretica di questi, occorre soffermare l’attenzione su alcune questioni.

Innanzitutto, considerando che la presenza di Viollet-le-Duc a Paestum rientra in una tradizione “francese” di frequentazione del sito archeologico, sembra interessante far riferimento, seppur brevemente, alle esperienze di quegli architetti che, avendo studiato quelle stesse strutture templari, abbiano potuto in qualche modo influenzare le successive considerazioni del Nostro.

In secondo luogo, partendo dal fatto che la testimonianza grafica della presenza di Viollet-le-Duc a Paestum è, com’è noto, una rappresentazione dell’interno del tempio di Nettuno, sarebbe interessante comprendere gli intenti di coloro che, prima di questi, scelsero di analizzare lo stesso oggetto, soffermandosi nella descrizione dello spazio interno.

In ultima analisi, sembra utile riportare un sintetico regesto delle proposte e degli interventi elaborati per la conservazione delle architetture del sito nel periodo compreso tra la fine del XVIII secolo e il 1836, in modo da offrire una panoramica delle condizioni in cui il francese poté trovare l’area archeologica.

4. RASPI SERRA 1990a, p. 9.

5. Per un approfondimento circa il rapporto tra iconografia-fotografia-restauro nel caso pestano vedi POLLONE 2014. Si rimanda al suddetto scritto anche per la bibliografia di riferimento.

### *Architetti francesi a Paestum*

Con riferimento alla prima delle tre questioni, appare significativo che la presenza di Viollet-le-Duc a Paestum si sia inserita in una lunga tradizione francese di frequentazione dell'area, generata da quella particolare attitudine, maturata nella Francia del tardo Settecento, ad indagare scrupolosamente le testimonianze della Grecia antica perché considerate fonti per la comprensione dei principi generatori dell'architettura. A partire dalla metà del XVIII secolo furono numerosi, infatti, gli architetti francesi che si avvicinarono allo studio della città antica e dei suoi monumenti, portando avanti riflessioni approfondite e di grande interesse e sviluppando modalità differenti per la conoscenza e la diffusione dei risultati ottenuti. Un sodalizio, quello tra la città antica e i tecnici provenienti dalla Francia, che trovò forte riscontro anche nelle esperienze dei giovani *pensionnaires* dell'Accademia di Francia a Roma, per i quali il viaggio al "Sud" e a Paestum era già diventato una consuetudine ancora prima della sua istituzionalizzazione<sup>6</sup>.

Uno tra i primi ad interessarsi al sito fu Jacques-Germain Soufflot, il quale aveva studiato in Italia tra il 1731 e il 1738 ed era entrato nell'Accademia di Francia nel 1734. Durante il suo soggiorno napoletano svoltosi nel 1750, l'architetto, in compagnia, tra i tanti, anche di Gabriel-Pierre-Martin Dumont<sup>7</sup>, prese parte ad una "spedizione" organizzata da Felice Gazzola per l'elaborazione di una serie di campagne conoscitive dei templi pestani, riconosciuti quali straordinari esempi di «monumenti dell'antichità»<sup>8</sup>.

L'accurato rilievo delle strutture, affidato ad una vera e propria équipe di disegnatori e architetti, rappresenta il primo vero tentativo di fornire una documentazione esaustiva di tali architetture, acquisita mediante un approccio "scientifico". Nonostante la mancata pubblicazione, questo lavoro diventò la principale fonte di conoscenza del sito e di divulgazione scientifica, tanto che numerose tavole di rilievo ad esso appartenenti furono utilizzate in pubblicazioni successive<sup>9</sup>. Fu lo stesso

6. Vedi PINON, AMPRIMOZ 1988, p. 123.

7. Dumont riporta la notizia della campagna di rilievo nella prefazione del volume *Les Ruines de Paestum autrement Posidonia* edito nel 1769. Pur ammettendo la priorità dei disegnatori incaricati da Gazzola, Dumont contesta loro l'eccessivo interesse nella rappresentazione delle vedute, attribuendo, invece, a Soufflot il merito di aver rilevato per primo piante e semplici elevati geometrici delle architetture antiche. Vedi anche LENZA 2010, pp. 196-197.

8. Tale definizione è da attribuirsi a Mario Gioffredo, che aveva visitato il sito già nel 1746 e che probabilmente fu l'ispiratore del progetto del Gazzola. Per approfondimenti a riguardo vedi CHIOSI, MASCOLI, VALLET 1986, p. 28; GRAVAGNUOLO 2002; Russo 2009, p. 1753.

9. Si pensi al volume pubblicato da Paulantonio Paoli nel 1784 (*Rovine della città di Pesto detta ancora Posidonia*), ritenuto l'edizione autorizzata dei risultati del progetto del Gazzola. Vedi MERTENS 1986, p. 173; MASCILLI MIGLIORINI 1990,

Soufflot a riportare, peraltro, la sua esperienza pestana in un discorso letto il 12 aprile del 1752 all'Académie des Beaux-Arts di Lione. In tale occasione, però, l'architetto dedicò poche parole al sito e la descrizione dei templi risultò piuttosto frettolosa e superficiale<sup>10</sup>. Se Soufflot e Dumont furono tra i primi a farsi interpreti e portavoce dei significati riconosciuti nei templi di Paestum, non vanno sottovalutati i contributi di architetti quali Charles de Wailly e, in modo particolare, Pierre-Adrien Pâris che, segnati dalle esperienze pestane condotte alla fine dei rispettivi *pensionnat*, determinarono una sostanziale trasformazione nell'impostazione del percorso accademico, conferendo maggiore peso allo studio dei monumenti della città antica<sup>11</sup>. Questi ultimi, infatti, nel 1790 furono inseriti nella lista dei temi tra i quali i giovani architetti potevano scegliere per l'elaborazione dell'*envoi* del quarto anno<sup>12</sup>.

Il primo a confrontarsi con la lista fu Claude-Mathieu Delagardette, vincitore del *grand prix* proprio nel 1790, il quale, dopo un inizio turbolento, ebbe modo di dedicarsi allo studio delle architetture pestane. Autore de *Les Ruines de Paestum ou Posidonia, Ancienne Ville de la Grande Grèce à vingt-deux lieues de Naples dans le golfe de Salerne* (1799), Delagardette si inserisce in quel filone che, anche in base agli insegnamenti di Pâris, riconosceva nell'obiettività dello studio e della documentazione dei monumenti antichi la premessa fondamentale per la loro comprensione. Convinto assertore della necessità di intrattenere un rapporto "confidenziale" con i monumenti studiati e di terminare e controllare il lavoro sul posto, egli distinse accuratamente il rilievo dello stato di conservazione dei ruderi dalle ipotesi di ricostruzione (fig. 2).

L'opera dell'architetto si pone quale passo decisivo verso la definizione del rilievo del monumento storico inteso come disciplina scientifica che usa tutti i mezzi offerti dalle scienze naturali moderne affrontando, peraltro, anche problematiche connesse alla conoscenza dei materiali costruttivi. L'analisi delle rovine è condotta da Delagardette con un approccio razionale e una metodologia d'indagine sistematica, in totale assenza di rimandi al "pittresco". Essa risulta dettagliata e presenta continui richiami alle fonti letterarie, così come minuzioso è lo studio di coeve architetture doriche dalle quali poter trarre indirizzi stilistici e compositivi per una ipotetica restituzione "filologica" dello stato originario delle strutture templari<sup>13</sup>.

pp. 106-107. Per i rimandi alle pubblicazioni successive vedi anche CHIOSI, MASCOLI, VALLET 1986; MUSTO 2007.

10. Vedi MASCILLI MIGLIORINI 1990, pp. 25-26.

11. Per gli opportuni approfondimenti sulla figura e sul ruolo di Pâris vedi PINON 2007.

12. Per la lista completa dei temi vedi PINON, AMPRIMOZ 1988 pp. 41-46.

13. Per approfondimenti sulla figura di Delagardette e sulle caratteristiche della sua opera vedi CHIOSI, MASCOLI, VALLET

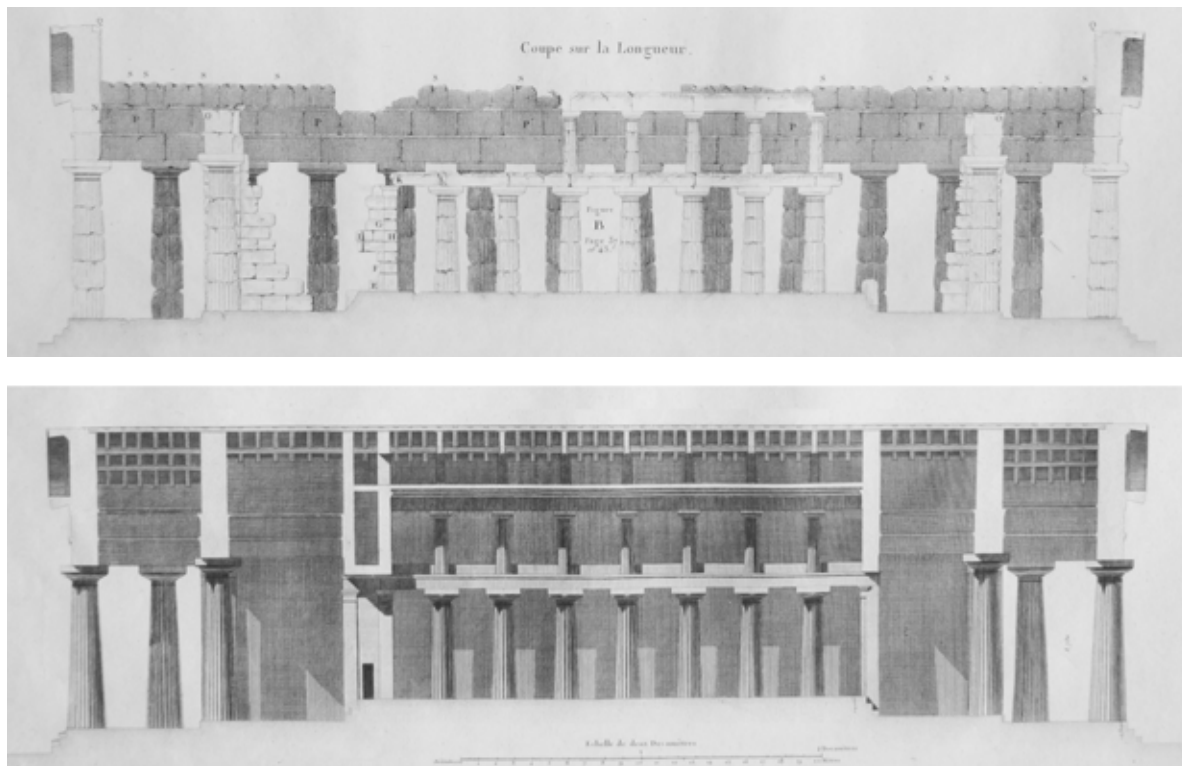


Figura 2. C.M. Delagardette, *État actuel du Grand Temple* (in alto), *Coupes restaurées du Grand Temple* (in basso), 1799, acquaforte (da DELAGARDETTE 1799, Pl. 5, 6).

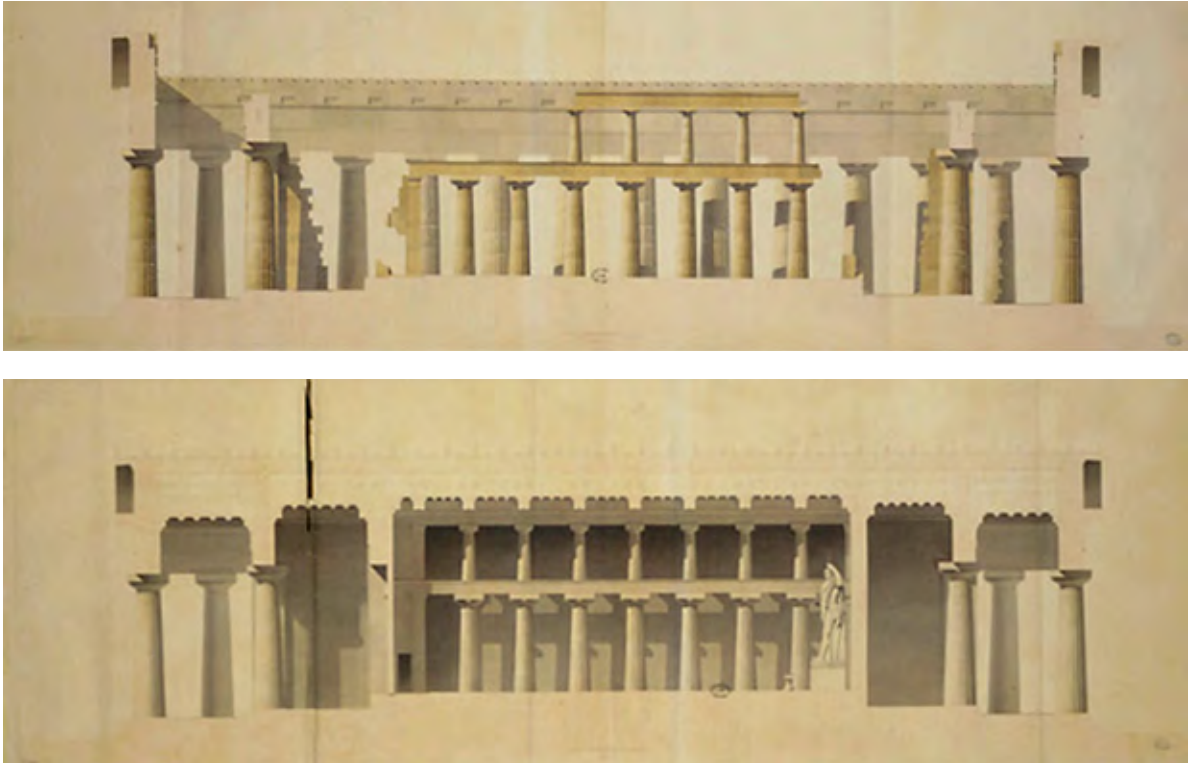


Figura 3. H. Labrouste, *Paestum. Temple de Neptune - Coupes Longitudinale sur EF, état actuel et restauration*, 1877, disegno acquerellato (da LABROUSTE 1877, Pl. VII, VIII).

L'atteggiamento di estremo rigore e di scientificità nell'analisi della preesistenza, nonché l'interesse a fornire un'attenta documentazione storica e un'interpretazione materico-costruttiva dell'architettura definiscono quell'approccio metodologico che avrebbe caratterizzato anche la figura di Viollet-le-Duc. Richiamata l'attenzione di Delagardette nel 1793, le architetture pestane, e in particolare il tempio di Nettuno, sarebbero state approfondite, nei rispettivi *envois*, da Louis Nicolas Marie Destouches nel 1818, Henry Labrouste, dieci anni più tardi, da Simon-Claude Constant-Dufeux e Prosper Morey, rispettivamente nel 1831 e nel 1834, da Félix Thomas nel 1849-50 e, ancora, ormai superate le soglie del Novecento, da Paul Bigot (1903), Charles Nicod (1909) e René Mirland (1915). Contemporaneamente non sarebbero mancate le testimonianze di quei *pensionnaires* che, pur non avendo scelto i monumenti del sito come oggetto dei propri lavori d'anno ma avendoli visitati nell'ambito dell'ormai istituzionalizzato viaggio nella capitale del Regno, ne avrebbero lasciato numerose memorie.

Tra i contributi di scuola francese a cui si è fatto riferimento, particolare attenzione va prestata a quello di Labrouste. Questi, infatti, vinto il *gran prix de Rome* nel 1824, scelse le architetture del sito come tema del suo *envoi* del quarto anno elaborato nel 1828. Tale studio, edito postumo nel 1877 nel volume *Temples de Paestum. Restauration des monuments antiques* e concepito secondo il modello della pubblicazione scientifica settecentesca, testimonia una nuova interpretazione dei templi pestani. In quest'opera, infatti, le architetture greche rivivono nel progetto di restauro, o per meglio dire di "divinazione": i tre templi non sono più, allora, «testimonianze indagate, immagini inquietanti, ruderi disfatti»<sup>14</sup> bensì sono proposti nelle loro forme compiute, ricostituite per analogia con i modelli siciliani di architettura greca indagati a fondo da Labrouste. Il disegno, inoltre, appare per quest'ultimo strumento indispensabile per l'acquisizione di un linguaggio, quello proprio dell'architettura antica e, al contempo, mezzo per la sua successiva libera sperimentazione<sup>15</sup> (fig. 3).

L'architetto, infine, soffermandosi sulla questione del doppio ordine della cella del tempio di Nettuno, affermò che non si trattava di due ordini sovrapposti bensì di un unico ordine dal momento che «Le diamètre inférieur du second ordre est donné par le prolongement de l'ordre inférieur»<sup>16</sup>. Qualche tempo dopo Viollet-le-Duc, ritornando su queste stesse tematiche, avrebbe ripreso e, più volte, confermato le riflessioni di Labrouste.

1986, p. 36; MERTENS 1986, p. 179; PONTRANDOLFO 1986, p. 125; PINON, AMPRIMOZ 1988, pp. 122-124 e pp. 247-249; MASCILLI MIGLIORINI 1990, pp. 141-142.

14. RASPI SERRA 1990a, p. 16.

15. Per approfondimenti sulla figura di Labrouste vedi BERGDOLL, BELIER, LE COEUR 2013.

16. LABROUSTE 1877, p. 6.

### *Il tempio di Nettuno e la sua immagine*

Per quel che concerne, invece, la caratterizzazione dell'oggetto della rappresentazione, appare interessante riflettere sulle figure che prima di Viollet-le-Duc scelsero di ritrarre il tempio di Nettuno, dedicando particolare attenzione alla descrizione del suo interno.

Innanzitutto, bisogna considerare sicuramente le vedute che Antonio Joli realizzò nel 1759: esse costituiscono la prima esatta documentazione visiva, si potrebbe dire a carattere "topografico", dell'area archeologica<sup>17</sup>. Tra queste è *l'Interno del Tempio di Poseidon* che acquisisce un carattere particolare (fig. 4). Considerata una forzatura ai modi vedutistici dell'artista, dovuta probabilmente alla necessità di adeguarsi alle esigenze documentarie della committenza, tale rappresentazione è caratterizzata da una visione più ravvicinata e insolitamente presa da un punto di vista basso, la più adatta a metter in luce la struttura dell'interno, la posizione delle colonne, la forma dei capitelli<sup>18</sup>. In essa è, però, più chiaramente leggibile l'intento di soddisfare la "curiosità archeologica" e il gusto "rovinistico" di una committenza erudita, che non la volontà di fornire una documentazione scientifica e dettagliata della consistenza architettonica del tempio.

Tra le incisioni elaborate da Dumont, invece, pubblicate nel 1764, a quattordici anni di distanza dal viaggio compiuto a Paestum insieme a Soufflot, e considerate tra le prime rappresentazioni dei templi, quella che ne raffigura il maggiore risulta essere abbastanza approssimativa (fig. 5). In essa, infatti, l'architetto sembra aver conferito più peso alla documentazione della vegetazione e delle rovine che ingombravano la struttura, inquadrata in primo piano, che alla descrizione di quest'ultima, da intendere quale strumento di comprensione.

Giovan Battista Piranesi, che visitò Paestum in compagnia del figlio Francesco e dell'architetto Benedetto Mori nel 1777, rappresenta, invece, un *unicum* nella produzione artistica che ha avuto come soggetto il sito. Come ha affermato Roberto Pane: «Le ventuno acqueforti di Paestum [...] offrono spunti per un commento che va oltre il valore formale, peraltro assai notevole, di gran parte della serie stessa, poiché forniscono una possibilità di confronto fra la loro interpretazione settecentesca e la realtà attuale»<sup>19</sup>. Nelle incisioni pestane, infatti, l'artista dimostra un'attenzione particolare alla rappresentazione dei dettagli costruttivi e alla documentazione dello stato di conservazione, in una sorta di fotografia *ante litteram*. Nelle tavole che rappresentano l'interno

17. Vedi MUSTO 2007, p. 338; MANSUETO 2011, p. 417.

18. Vedi BRIGANTI 1986, p. 60.

19. PANE 1980, p. 134.



Figura 4. A. Joli, *Paestum, Interno del Tempio di Nettuno*, 1759, olio su tela (Caserta, Palazzo Reale, Pinacoteca).

Nella pagina seguente, figura 5. G.P.M. Dumont, *Vue perspective d'un Temple hexastyle des Ruines de Paestum*, 1764, acquaforte (da DUMONT 1764, frontespizio).



del tempio di Nettuno<sup>20</sup> Piranesi concentra l'attenzione sulla descrizione della dimensione spaziale di tale architettura. In modo particolare, nella tavola XVI questi predilige una vista prospettica centrale nella quale, però, ritiene opportuno deviare leggermente l'angolo visuale così da evitare la simmetria generata da un punto di fuga perfettamente centrale (fig. 6). Una costruzione geometrica, quest'ultima, che, invece, sarà ricercata da Viollet-le-Duc probabilmente nella volontà di enfatizzare il riferimento a quei principi di euritmia e proporzione, considerati tra i più importanti nell'ambito dell'arte costruttiva antica.

Ancora, l'acquerello con il quale Louis Ducros rappresenta, intorno al 1780, l'interno del tempio di Nettuno appare come una stanca e superficiale ripetizione del modello iconografico impostato da Piranesi privo, peraltro, della forza evocativa propria delle immagini di quest'ultimo (fig. 7). In questo caso, infatti, la rappresentazione delle rovine del tempio, le cui proporzioni risultano completamente distorte, si presenta priva di qualunque slancio descrittivo o documentativo.

Nel *Voyage pittoresque*, edito tra il 1781 e il 1786, Richard de Saint-Non propone un'interpretazione dell'interno del tempio di Nettuno che esula completamente dall'intenzione di offrire un rilievo scientifico (fig. 8). Qui, infatti, l'obiettivo risulta essere piuttosto quello di descrivere, attraverso l'esaltazione pittoresca delle rovine, una imponente e suggestiva scenografia, considerata a sua volta solo come evocativa "cornice" del testo.

Nella produzione vedutistica immediatamente successiva, caratteristica dell'ultimo decennio del XVIII e dei primi anni del XIX secolo, manca quello sguardo ravvicinato tipico delle prime rappresentazioni e, di conseguenza, risulta difficile individuare ancora inquadrature interne del tempio maggiore. In quegli anni alla «freddezza neoclassica del disegno delle architetture»<sup>21</sup> e alla «rappresentazione quasi fotografica e vibrante dei dettagli»<sup>22</sup> propria, ad esempio di Giovan Battista Lusieri (fig. 9), si affiancano le visioni introspettive ed evocative del "sublime naturale" proprie, ad esempio, di William Turner (fig. 10). In ogni caso, tali immagini inquadrano i templi dall'esterno conferendo grande importanza alla descrizione dell'ambiente e dei valori atmosferici del contesto.

Viollet-le-Duc, invece, si sarebbe inserito in questa produzione in modo del tutto personale, così come si vedrà, ovvero utilizzando lo strumento grafico come momento di "impressione delle idee" in funzione di una successiva rielaborazione concettuale.

20. Si faccia riferimento, ad esempio, alle tavole XV, XVI e XVII.

21. BRIGANTI 1986, p. 62.

22. *Ibidem*.



Figura 6. G.B. Piranesi, *Tav. XVI*, 1777, acquaforte (da PANE 1980, fig. 96).



Figura 7. A.L.R. Ducros, *Interno del Tempio di Poseidon*, anni '80 del XVIII secolo, penna e acquerello su carta (da BRIGANTI 1986, p. 72).



Figura 8. J.C. Richard De Saint-Non, *Intérieur du Temple Periptère Hypèthre de Paestum*, aquaforte, 1781-1786 (da RICHARD DE SAINT-NON 1781-1786, vol. III, 1783, vue 86).



Figura 9. G.B. Lusieri,  
*Il Tempio di Nettuno a  
Paestum*, 1793, acquerello  
(da MUSTO 2007, p. 357).



Figura 10. J.M.W. Turner,  
*Il Tempio di Paestum nella  
tempesta*, 1825 circa,  
acquerello e matita (da  
BRIGANTI 1986, p. 80).

*Proposte e interventi per la conservazione della città antica*

In ultima analisi è opportuno riflettere brevemente in merito ai lavori di scavo e di restauro condotti fino all'anno dell'arrivo di Viollet-le-Duc, in modo da delineare un quadro più chiaro di ciò che egli trovò e poté osservare visitando la città antica<sup>23</sup>.

Le proposte e gli interventi che, a partire dalla fine del XVIII secolo, furono elaborati per la conservazione delle architetture di Paestum devono essere inquadrati all'interno di quella temperie culturale, di chiara ispirazione francese, che, proprio in quegli anni, aveva innescato quel processo di maturazione teoretica e disciplinare che avrebbe supportato la nascita del restauro modernamente inteso. Nelle operazioni che interessarono il sito, infatti, è possibile leggere un'applicazione dei principi di minimo intervento, compatibilità delle integrazioni rispetto alla materia antica e di distinguibilità delle aggiunte rispetto alle preesistenze, proprie dell'approccio del "restauro archeologico".

Al 1795 risale una delle prime letture dello stato di conservazione delle architetture pestane, delle problematiche strutturali, nonché degli interventi necessari per scongiurarne la perdita. Tali osservazioni, che appaiono di una straordinaria modernità, si devono a Francesco La Vega, tecnico dalla raffinata sensibilità e una tra le menti più attive e fervide di quegli anni<sup>24</sup>. Esaminati, infatti, i dissesti del tempio di Nettuno, questi propose di intervenire riparando le mancanze in due colonne e nell'architrave della fronte occidentale mediante l'uso di un «buon cemento» nonché di consolidare l'architrave con la posa in opera di «sbarre di ferro»<sup>25</sup>. Per il tempio di Atena, invece, laddove la colonna d'angolo della fronte orientale e il suo architrave minacciavano rovina, propose di chiudere gli intercolunni con «nuova fabbrica»<sup>26</sup>, anticipando, si potrebbe dire, la logica dell'intervento che Raffaele Stern avrebbe condotto, di lì a qualche anno, sul Colosseo. La Vega si espresse, inoltre, sulle difficili condizioni di accessibilità del sito, per il quale prevede la predisposizione di fasce libere intorno ai templi in modo da migliorare la loro fruibilità.

23. Le acquisizioni che seguono sono emerse nell'ambito del lavoro di ricerca per l'elaborazione della tesi di Dottorato dal titolo «*Che forma la meraviglia dell'Intiera Europa*». *Conoscenza, interpretazione e restauro dell'antico a Paestum tra il tardo Settecento e la prima metà dell'Ottocento* (Università degli Studi di Napoli Federico II, Dipartimento di Architettura. Dottorato di Ricerca in Storia e Conservazione dei Beni Architettonici e del Paesaggio, tutor prof. arch. Valentina Russo).

24. Vedi Archivio Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei (ora Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il comune di Napoli), b. XVIII B3, fasc. 1.

25. *Ibidem*.

26. *Ibidem*.



Figura 11. J.P. Pequignot, *Veduta di Pesto presa fuori delle mura presso la Porta Aurea*, 1805, incisione di Luigi Vocaturo (da PAOLINI 1812, tav. II).



Figura 12. Paestum, tempio di Atena. Fronti occidentale e meridionale (foto S. Pollone, 2013).



Figura 13. Paestum, tempio di Atena. Fronte orientale. Dettaglio delle integrazioni nel timpano eseguite dall'architetto Ciro Cuciniello con «fabbrica moderna» di mattoni in laterizio (foto S. Pollone, 2016).

Tali interventi – tuttavia non realizzati – «lontano dal deformare»<sup>27</sup> gli edifici, come fu lo stesso La Vega ad affermare, denotano una spiccata e precoce sensibilità nei confronti delle preesistenze e una ben precisa volontà di conservarne la materia mediante interventi minimi, poco invasivi e distinguibili, migliorandone, al contempo, l'accessibilità.

A partire dall'inizio dell'Ottocento, il sito fu interessato da più sistematiche campagne di scavo e restauro: straordinaria testimonianza della prima fase di questi lavori, coordinati dal Soprintendente Felice Nicolas, è la *Veduta di Pesto presa fuori dalle mura* realizzata da Jean Pierre Pequignot nel 1805 (fig. 11). Questi, come in un'istantanea, descrive la fortuita scoperta di una tomba nell'area della necropoli a nord di Porta Aurea e, contestualmente, dà spazio alla narrazione dello stato dei luoghi, inquadrando sullo sfondo il tempio di Atena.

Nell'ambito di tali lavori, l'architetto Antonio Bonucci intervenne sui templi di Nettuno e di Atena, cercando di porre riparo a quei dissesti già individuati da La Vega dieci anni prima (fig. 12). I lavori, questa volta effettivamente realizzati, consistettero nell'integrazione di lacune localizzate con blocchi di analogo materiale fissati per mezzo grappe in ferro e nell'assicurazione di cantonali e architravi con presidi metallici<sup>28</sup>.

Ancora, negli anni Trenta, l'architetto di Casa Reale Ciro Cuciniello portò avanti una serie di interessanti lavori che riguardarono il tempio di Atena, laddove mancavano «per vetustà»<sup>29</sup> – affermò il tecnico – alcune porzioni laterali dei timpani (fig. 13). I lavori consistettero in una serie di integrazioni tali da «surrrogare con fabbrica di mattoni le porzioni mancanti, ma in modo da non confondere la fabbrica moderna di restaurazione co' venerandi ruderi di quell'antico monumento»<sup>30</sup>. Un approccio, dunque, caratterizzato da un atteggiamento consapevolmente orientato alla conservazione della materia antica e ad assicurare la necessaria distinguibilità tra quest'ultima e l'aggiunta «contemporanea» da realizzare con materiali dichiaratamente differenti.

In quegli stessi anni vennero effettuati, inoltre, sistematici lavori di scavo con i quali si liberarono il cosiddetto tempio della Pace e il vicino *comitium* nell'area del foro. Come già accaduto in precedenza, la documentazione di quanto emerso da tali campagne archeologiche si dovette a Constant-Dufeux e Morey, entrambi a Paestum in quel periodo per la realizzazione dei rispettivi *envois*.

27. *Ibidem*.

28. Vedi BAMONTE 1819, pp. 51-59.

29. Archivio di Stato di Napoli, Ministero degli Affari Interni, Il inventario, b. 2120, fasc. 168.

30. *Ibidem*.

*Viollet-le-Duc e Paestum: riflessioni e teoresi sui principi costruttivi dell'architettura antica*

Entro tale quadro di riferimento si colloca, dunque, la visita di Viollet-le-Duc a Paestum, dove giunse nel 1836 di ritorno dalla Sicilia<sup>31</sup>. Nel suo *Journal*, all'interno del quale l'architetto espresse le impressioni suscitate di volta in volta dai luoghi visitati, il giudizio su Paestum appare sintetico:

«Ce matin à 5 heures nous partons pour Paestum; pays triste, désert, marais, air lourd; à 10 heures nous arrivons à Paestum. Les trois temples de Cérès, Neptune, et la basilique; heureuse proportion du temple de Cérès; celui de Neptune est un peu lourd; colonnes trop recherchées dans la basilique; je dessine le temple de Neptune; air pesant, soleil, je ne suis pas à mon aise. [...] A 2 heures nous allons voir les fouilles qui sont entre le temple de Neptune et celui de Cérès; chapiteaux d'un goût bizarre, jolies métopes. [...] Le temple de Neptune est supérieurement construit, tous trois sont d'une pierre remplie de cavités et fort dure; quelques portions stuquées existent encore»<sup>32</sup>.

Pur avendo avuto modo di osservare gli esiti degli scavi realizzati durante il 1830 nell'area del Foro, nonché i restauri che avevano interessato i templi di Nettuno e di Atena, Viollet-le-Duc non si soffermò sulla descrizione degli interventi, né, tantomeno, sulla loro rappresentazione. Gli obiettivi della visita dovevano essere evidentemente legati a esigenze di carattere differente, riconoscibili nella volontà di analizzare gli elementi di un lessico specifico, da indagare, comprendere e rielaborare. L'attenzione del francese, infatti, fu totalmente catturata dalla qualità costruttiva dell'architettura antica e la capacità di questi di coglierne le caratteristiche e le proporzioni, anche solamente mediante un rapido sguardo, si tradusse nelle tre concise, ma esaustive, descrizioni che lasciò dei templi. Nei giudizi riportati sul suo taccuino di viaggio, questi parlò di «bella proporzione» per il tempio di Atena, di «ordine un po' pesante» per quello di Nettuno e di «colonne troppo elaborate» per la cosiddetta Basilica. Sebbene possano apparire piuttosto sbrigative, tali sintetiche descrizioni testimoniano, invece, della capacità dell'architetto di cogliere in modo tanto conciso quanto oculato ed efficace, le specificità e le differenze dei singoli edifici.

Inoltre, dei tre templi che ebbe modo di osservare, Viollet-le-Duc volle rappresentarne il maggiore, ovvero quello di Nettuno (fig. 14), dimostrando, anche in questo caso, quanto la sua scelta fosse stata mirata. Come si è visto, erano state numerose le rappresentazioni che già nei decenni precedenti si erano soffermate sulla raffigurazione di quel tempio, descrivendone dettagli e caratteristiche sia esterne che interne. La struttura, con la sua maestosità e complessità, con la continuità del giro delle sue colonne, la quasi totale integrità dei timpani e la presenza del doppio ordine, aveva suscitato grande interesse e spesso era stata considerata come una delle testimonianze più complete dell'architettura greca.

31. Vedi *Le voyage d'Italie* 1980. Più in generale, sulla figura dell'architetto si veda anche il recente DE FINANCE, LENIAUD 2014.

32. *Lettres d'Italie* 1971, p. 372.



Figura 14. Paestum, tempio di Nettuno. Fronti orientale e settentrionale (foto S. Pollone, 2013).

Tale suggestione colse sicuramente anche Viollet-le-Duc: la sua interpretazione, però, fu ben più profonda e consapevole rispetto alle precedenti. Questi, infatti, riuscì a cogliere con estrema precisione e con chiarezza comunicativa i criteri fondamentali del sistema costruttivo del tempio, accennando al contempo a tutta una serie di questioni sulle quali avrebbe riflettuto in seguito e che avrebbe approfondito negli scritti degli anni successivi.

In tutti i disegni elaborati durante il suo viaggio in Italia, così come nelle descrizioni riportate nel *Journal* e nelle *Lettres d'Italie*, infatti, è possibile intravedere quanto l'architetto si sia soffermato nel descrivere quegli elementi sui quali avrebbe maturato, in seguito, più approfondite considerazioni. Tra queste, le riflessioni sull'interpretazione delle qualità costruttive dell'architettura greca e, più in particolare, dell'ordine dorico, esaminato successivamente negli *Entretiens*<sup>33</sup> (fig. 15), costituiscono per Viollet-le-Duc, un momento di chiarimento concettuale di estrema importanza e diventano il presupposto per la definizione dei principi ordinatori dell'architettura gotica, tra i quali emerge, senza dubbio, quello che riguarda la "sincerità strutturale".

Quale osservatorio privilegiato per queste riflessioni, il palinsesto di architetture della Magna Grecia permise a Viollet-le-Duc di individuare, volta per volta, una serie di principi "ordinatori", analizzati e

33. Vedi VIOLLET-LE-DUC 1863-1872.

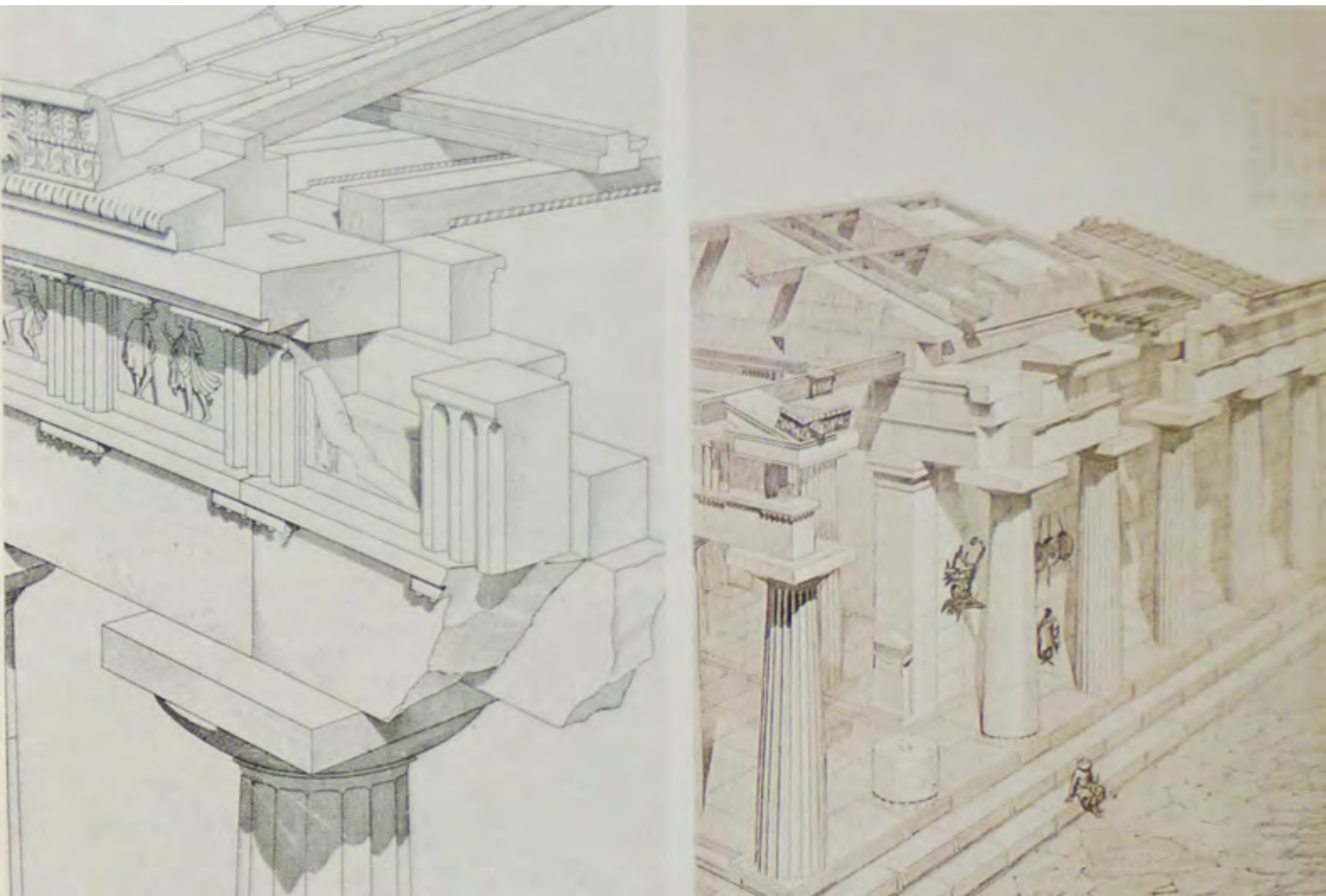


Figura 15. E.E. Viollet-le-Duc, *Analyse de la structure du temple dorien* (da *Compositions et dessins de Viollet-le-Duc* 1884, pl. LXXXVII; *Le voyage d'Italie* 1980, p. 117 ).

compresi profondamente in un conseguente momento di ripensamento e sedimentazione. È proprio nell'ambito di tale "evoluzione concettuale" che si inserisce la rappresentazione dell'*Intérieur du temple d'Héra, dit temple de Neptune*<sup>34</sup>, elaborata, come si è detto, durante la visita al sito archeologico. Questa testimonianza grafica, infatti, se interpretata rispetto a quelle, di poco precedenti, che ritraevano i templi siciliani di Segesta o di Agrigento, sembra costituirsi come una sorta di "momento intermedio" nell'ambito dell'evoluzione dell'approccio di Viollet-le-Duc rispetto alla comprensione dell'architettura greca e della maturazione delle riflessioni inerenti i principi della sua costruzione.

Se, infatti, nel caso dei templi siciliani (figg. 16, 17), l'architetto si era concentrato sulla descrizione delle strutture inquadrando nel contesto naturale e paesaggistico nel quale si trovavano, realizzando delle vedute più "lontane" e generali, a Paestum, invece, scelse di rappresentare un interno con estrema precisione ed attenzione, facendo ricorso ad un punto di vista ravvicinato. Posizionando l'inquadratura tra le due colonne centrali del pronao della cella, che diventano a loro volta una sorta di cornice della scena, Viollet-le-Duc creò una prospettiva centrale (fig. 18).

A questo proposito appare utile sottolineare alcune questioni riguardanti la scelta di tale modalità di rappresentazione operando un parallelo tra gli spunti presenti nel testo figurativo e i riscontri teoretici più approfonditi sviluppati nelle trattazioni successive. In primo luogo, la scelta della rappresentazione dell'interno del tempio e non dell'esterno trova riscontro in alcune riflessioni che l'architetto avrebbe maturato in seguito a proposito del confronto tra le architetture greche, quelle romane e quelle gotiche. Nel suo *Dictionnaire*, infatti, alla voce "proporzione", Viollet-le-Duc, nel descrivere il sistema armonico delle proporzioni, che nell'architettura medievale procede dall'interno all'esterno, avrebbe affermato:

«I Greci non procedevano sempre in questo modo, i Romani sì [...]. Se consideriamo il Partenone [...] od anche i Templi della Magna Grecia all'esterno, ci è impossibile giudicare a priori le proporzioni di questi edifici. Vediamo un ordine esterno concepito secondo un'armonia ammirevole di proporzioni, ma non possiamo dedurne la scala armonica dell'interno. L'ordine esterno e il muro della cella mascherano ai nostri occhi uno o due ordini interni sovrapposti, disposizione di piani che non sono visibili all'esterno [...] se gli ordini posti all'interno sono stabiliti in rapporto armonico di proporzioni con l'ordine esterno, è una questione di pura convenzione, ma che non può essere valutata dall'occhio, poiché gli ordini esterni ed interni non possono essere visti simultaneamente»<sup>35</sup>.

Alla luce di tali considerazioni, sembra evidente quanto l'architetto abbia anticipato, con questo disegno, tali questioni, evidenziando, inoltre, attraverso la scelta di un punto di vista interno al tempio, una visione sinottica degli ordini interni e di quelli esterni della struttura.

34. Vedi *Compositions et dessins de Viollet-le-Duc* 1884, planche LXXXIX.

35. VIOLLET-LE-DUC 1869, p. 372. Per la traduzione italiana vedi CRIPPA 1982, pp. 216-217.



Figura 16. E.E. Viollet-le-Duc, *Ségeste. Le temple*, particolare, 1836, acquerello su disegno a mina di piombo (da *Le voyage d'Italie* 1980, p. 108).



Figura 17. E.E. Viollet-le-Duc, *Agrigente. Le temple de la Concorde*, 1836, acquerello seppia su tratto a mina di piombo (da *Le voyage d'Italie* 1980, p. 110).

In secondo luogo, una volta definita la necessità culturale e metodologica di documentare l'interno, Viollet-le-Duc scelse meticolosamente il tipo di rappresentazione da utilizzare, ovvero una prospettiva centrale, che per la sua caratterizzazione e per il suo particolare taglio assume una connotazione molto prossima a quella di una sezione prospettica. Tale scelta grafica permise all'architetto di delineare, mediante la precisione del tratto, tutta la complessità costruttiva di questa architettura, e di inquadrare tanto l'ordine esterno quanto il doppio ordine interno in modo da fornirne, come si è accennato, una visione complessiva. Proprio facendo riferimento al doppio ordine di colonne della cella (fig. 19), Viollet-le-Duc, nel *Sixième Entretien*, avrebbe affermato che: «Chez les Grecs de l'antiquité, nous avons déjà vu que, quand deux ordres étaient superposés, l'ordre supérieur n'était que la prolongation des colonnes inférieures, comme, par exemple, dans le temple de Neptune à Pestum, dans le temple de Cérès à Eleusis»<sup>36</sup>.

Concordemente con quanto sostenuto da Labrouste, dunque, anche per Viollet-le-Duc tale struttura non doveva essere considerata come la reale sovrapposizione di due ordini, bensì al pari di una sola unità formale e strutturale. Per il tecnico «tuttavia, questo ribadisce come gli antichi architetti greci e quelli romani, pur nella differente soluzione formale, seguissero un medesimo principio strutturale, che negava la sovrapposizione degli ordini in funzione di un unico montante»<sup>37</sup>.

Ancora, sembra interessante ricordare che, mentre Piranesi nella tavola XVI (fig. 6), aveva volutamente deviato il punto di fuga in modo da non costruire una prospettiva centrale, evitando in tal modo, la banale ripetizione simmetrica dei due lati della rappresentazione, Viollet-le-Duc ricorse consapevolmente a questo tipo di costruzione geometrica. Così facendo e lungi dall'intento di porre in evidenza la specularità di tale architettura rispetto a un asse centrale, il tecnico volle bensì sottolineare la sussistenza di quel principio ordinatore, connesso alla giusta proporzione e all'equilibrio tra le parti, individuato dai Greci.

Nel *Dictionnaire*, infatti, alla voce "simmetria", il francese avrebbe affermato:

«Nel linguaggio degli architetti, *simmetria* oggi vuol dire non un equilibrio, un rapporto armonioso delle parti di un tutto, ma una somiglianza di parti opposte, la riproduzione esatta di ciò che è a destra di un asse alla sua sinistra. Bisogna rendere ai Greci, autori della parola *simmetria*, che non le hanno mai annesso un senso così piatto»<sup>38</sup>.

Allo stesso modo, riportando la definizione di Vitruvio della parola greca *simmetria* secondo la quale essa sarebbe stata «un accordo conveniente degli elementi, delle opere tra di loro e delle parti

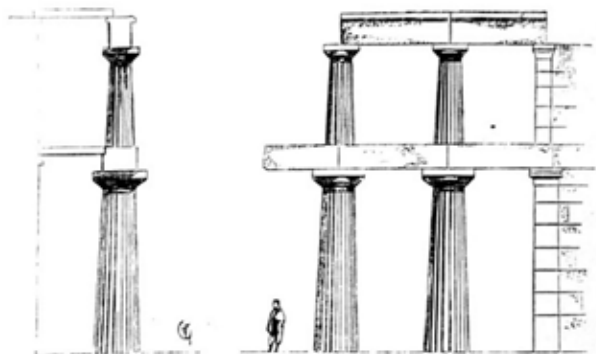
36. VIOLLET-LE-DUC 1863-1872, v. 1, p. 232.

37. MASCILLI MIGLIORINI 1990, p. 208

38. CRIPPA 1982, p. 287.



In alto, figura 18. E.E. Viollet-le-Duc, *Intérieur du temple d'Héra, dit temple de Neptune*, 1836, acquerello marrone su tratto a mina di piombo, penna e inchiostro marrone, gouache bianche (da *Compositions et dessins de Viollet-le-Duc* 1884, pl. LXXXIX); a sinistra, figura 19. E.E. Viollet-le-Duc, Schizzo del doppio ordine del tempio di Nettuno (da VIOLLET-LE-DUC 1863-1872, p. 232).



Nella pagina successiva, figura 20. J. Roed, *Temple of Poseidon at Paestum*, 1838, olio su carta su tela (Copenhagen, Statens Museum for Kunst).





Figura 21. G. Brogi, *Pesto. Tempio di Nettuno*, 1860 circa, fotografia (Edizioni Brogi, n. 5133a).

separate, il rapporto di ciascuna delle parti con l'insieme, come nel corpo umano»<sup>39</sup>, Viollet-le-Duc avrebbe sottolineato «che la simmetria era per i Greci una relazione di misure stabilite secondo un ritmo adottato»<sup>40</sup>. E più avanti avrebbe aggiunto: «le case di Pompei non hanno alcuna pretesa di simmetria come l'intendiamo noi, benché nelle loro diverse parti si ritrovino i rapporti di numeri che componevano l'antica simmetria»<sup>41</sup>. Ancora, considerando l'arte degli architetti del Medioevo, avrebbe affermato: «le piante delle loro chiese, delle loro grandi sale, sono simmetriche secondo il significato moderno del termine, ma le piante dei loro castelli, dei loro palazzi presentano le irregolarità di insieme che si rivelano non meno profonde nelle *villae* e nelle case degli antichi»<sup>42</sup>.

Per quel che concerne, invece, il lessico figurativo utilizzato, è interessante osservare come l'architetto abbia volutamente messo in secondo piano la descrizione di quegli elementi, naturali o umani, che avrebbero potuto interferire con la comprensione della "verità" della struttura. L'attenzione venne tutta indirizzata alla descrizione di ogni membratura, ogni dettaglio, ogni commessura, ogni traccia impressa dal tempo sulla pietra: una lettura, questa, che rivela la volontà di carpire il valore materico della fabbrica e comprenderne il sistema strutturale. Il sapiente gioco di ombre descrive i volumi e lascia intuire le proporzioni di un'architettura i cui principi generatori e la cui armonia sono compresi pienamente

39. *Ibidem*.

40. *Ivi*, p. 288.

41. *Ivi*, p. 290.

42. *Ibidem*.

dall'architetto. Tale testimonianza grafica offre, inoltre, un accurato riscontro dello stato di conservazione delle strutture del pronao della cella del tempio. In particolare, viene inquadrato, sulla sinistra, il vano che originariamente dava accesso a una delle due scale che conducevano alla copertura – scomparso in corrispondenza del lato opposto – e si evidenzia quella condizione d'incompletezza del pilastro più esterno, che nei successivi anni Cinquanta sarebbe stato oggetto di mirate integrazioni.

Operando un parallelo tra la visione di Viollet-le-Duc e quella del pittore danese Jorgen Roed<sup>43</sup> è possibile comprendere con maggiore precisione quanto le scelte grafiche del primo siano risultate efficaci al fine di agevolare la comunicazione di quei principi che l'architetto voleva esprimere. Nel dipinto di Roed (fig. 20), infatti, pur in presenza di un certo realismo, a predominare è nuovamente una componente tendente al pittoresco: l'inquadratura angolata, la presenza della vegetazione, posta in risalto dal primo piano, peraltro rappresentata anche da Viollet-le-Duc, ma lasciata da quest'ultimo in secondo piano, la forza cromatica dei materiali e delle patologie di degrado, nonché la presenza dei volatili, distolgono l'attenzione dall'architettura che da soggetto torna ad essere quinta teatrale.

Significativo è, inoltre, il confronto tra il disegno dell'architetto e lo scatto del fotografo Giacomo Brogi, successivo di qualche decennio (fig. 21). In questo caso a stupire è, invece, la somiglianza tra le due rappresentazioni: nonostante l'altezza dell'obbiettivo sia, nella fotografia, leggermente superiore rispetto al punto di ripresa di Viollet-le-Duc, è interessante notare la concordanza tra le due immagini (figg. 18, 21). Nell'estrema volontà di sintesi di quest'ultimo, si denota anche una impressionante capacità di trasmettere gli elementi più significativi e pregnanti della realtà, indagati con puntuale attenzione e restituiti con altrettanta cura. Dal confronto tra i due documenti visivi appaiono, inoltre, chiaramente leggibili gli esiti dell'intervento di ricomposizione del pilastro del vano alla sinistra del pronao, inquadrato dal fotografo in primo piano.

Alla luce di tali considerazioni, si può asserire che l'interpretazione delle valenze costruttive del tempio di Paestum possa essere letta come l'estrinsecazione di un momento intermedio nell'acquisizione, operata dall'architetto, della conoscenza dei principi ordinatori dell'arte del costruire degli antichi, ovvero un momento di riflessione riguardo la loro entità, presupposto essenziale per una successiva rielaborazione. Si potrebbe affermare, inoltre, che il conseguente passo sia stato compiuto nel momento in cui, Viollet-le-Duc, assimilato il lessico costruttivo dell'architettura antica, abbia cercato di reinterpretare le conoscenze acquisite nel tentativo di arrivare alla definizione della forma compiuta.

43. Sembra interessante operare tale parallelo poiché il pittore danese rappresentò l'interno del tempio nel 1838, quindi a soli due anni di distanza dalla visita di Viollet-le-Duc e, soprattutto, in presenza di condizioni ambientali e di uno stato di conservazione delle architetture antiche pressoché simili a quelle riscontrate dall'architetto francese.

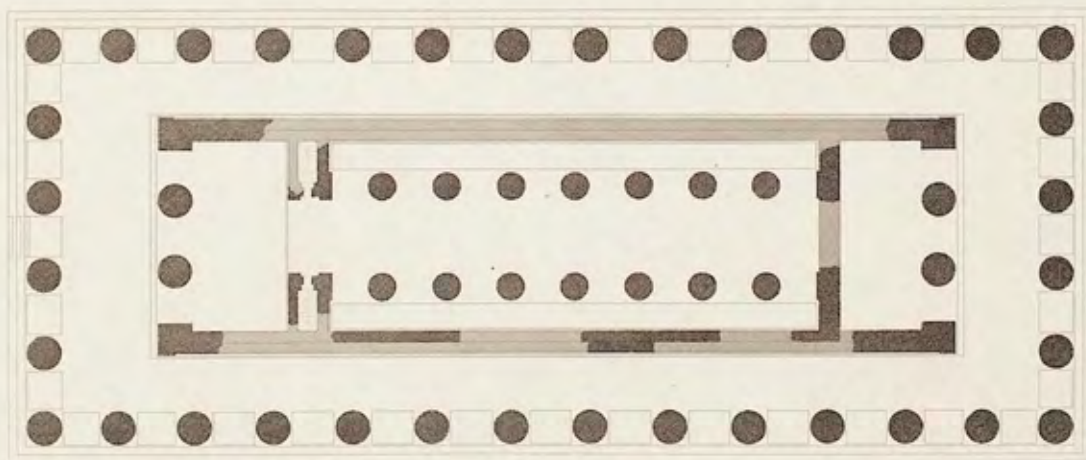


Figura 22. E.E. Viollet-le-Duc, *Temple de Neptune à Paestum. Elevation* (da GAILHABAUD 1840).

Nella pagina seguente, figura 23. E.E. Viollet-le-Duc, *Temple de Neptune à Paestum. Detail, Pl. 1*, particolare (da GAILHABAUD 1840).



*Fig. 2.*



*Fig. 1.*

0 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100  
in metri



Figura 24. E.E. Viollet-le-Duc, Rome. *Les thermes de Caracalla. Ruines du frigidarium*, 1836, acquerello marrone su tratti a mina di piombo e gouache bianche (da *Le voyage d'Italie* 1980, p. 149).



Figura 25. E.E. Viollet-le-Duc, *Vue restaurée du frigidarium des thermes de Caracalla* (da VIOLLET-LE-DUC 1863-1872, pl. VII).

È così che, dalla documentazione dello stato di conservazione del tempio di Nettuno, il francese arrivò, in seguito, anche alla rappresentazione dell'ipotetico stato di completezza di quest'ultimo. Di fianco alla prospettiva dell'interno del tempio, l'architetto difatti, realizzò tre tavole che, attualmente conservate negli archivi del Musée d'Orsay, vennero pubblicate come incisioni a cura di Augustin François Lemaitre nell'opera enciclopedica di Jules Gailhabaud<sup>44</sup>. Se nella pianta e nelle sezioni dell'edificio emerge ancora la scelta di privilegiare la rappresentazione dello stato di conservazione, nel fronte "restaurato" si evidenzia, invece, la volontà di mettere a sistema l'interpretazione di quelle valenze costruttive riconosciute attraverso l'osservazione diretta. Il disegno appare schematico e algido, le linee sono semplici eppure lasciano leggere chiaramente la presenza delle singole componenti del sistema strutturale del tempio (figg. 22-23). Dal confronto di tale proposta con quella di poco precedente realizzata da Labrouste, si denota, allora, immediatamente l'attenzione prestata da Viollet-le-Duc alla qualità costruttiva dell'edificio antico. La restituzione del tempio di Nettuno proposta da quest'ultimo appare, dunque, più equilibrata e calibrata, dimostrando, al contempo, di essere l'esito di un processo di comprensione e di interpretazione che prima di essere materiale è stato di "astrazione" mentale.

Questo processo, che si potrebbe definire, di "costruzione della comprensione" si basa, quindi, sull'acquisizione dei principi dell'arte del costruire e si articola, come anche nel caso dello studio del *Frigidarium delle Terme di Caracalla*<sup>45</sup> (figg. 24, 25), in una sequenza, già condivisa in ambito accademico francese ma alla quale l'architetto era arrivato, perlopiù, autonomamente, che dalla rappresentazione delle forme in rovina conduceva alla restituzione del loro stato di completezza al fine di individuarne con precisione le caratteristiche materico-costruttive, spaziali e armoniche<sup>46</sup>. Un processo di questo tipo trova riscontro nei numerosi schizzi nei quali l'architetto avrebbe cercato di rendere gli edifici antichi nel loro stato di completezza perduta. Tali "ricostruzioni" sarebbero state rappresentate, nella maggior parte dei casi, come delle sezioni assonometriche in modo da consentire una visione sinottica delle strutture tanto nella loro interezza quanto nei loro dettagli costruttivi. Inserirle, inoltre, a corredo dei testi delle pubblicazioni scientifiche, sarebbero state utilizzate dal francese quali modelli di riferimento per l'esplicitazione e la comprensione dei principi dell'arte del costruire presso gli antichi.

Un meccanismo "critico", dunque, che, in ultima analisi, può essere assunto quale presupposto metodologico e strumento cognitivo, e del quale Viollet-le-Duc si sarebbe nuovamente servito nel momento in cui avrebbe affrontato lo studio e la comprensione dell'architettura del Medioevo.

44. Vedi GAILHABAUD 1840.

45. Si veda *Le voyage d'Italie* 1980, p. 149.

46. Alcuni esempi di tale approccio si possono riscontrare in VIOLLET-LE-DUC 1863-1872.

## Bibliografia

- ARGAN 1986 - G.C. ARGAN, *Prefazione*, in RASPI SERRA 1986, pp. 9-11.
- BAMONTE 1819 - G. BAMONTE, *Le antichità pestane*, Stamperia della Biblioteca Analitica, Napoli 1819.
- BERGDOLL, BELIER, LE COEUR 2013 - B. BERGDOLL, C. BELIER, M. LE COEUR (a cura di), *Henri Labrouste. Structure Brought to Light*, Catalogue of the exhibition (MoMA, New York 10 March - 24 June 2013), MoMA publications, New York 2013.
- BRIGANTI 1986 - G. BRIGANTI, *Paestum e il vedutismo settecentesco*, in RASPI SERRA 1986, pp. 59-84.
- CHIOSI, MASCOLI, VALLET 1986 - E. CHIOSI, L. MASCOLI, G. VALLET, *La scoperta di Paestum*, in RASPI SERRA 1986, pp. 18-37.
- Compositions et dessins de Viollet-le-Duc 1884 - Compositions et dessins de Viollet-le-Duc publiés sous le patronage du Comité de l'œuvre du Maître*, Librairie Central d'Architecture, de Fosse & C. éditeur, Paris 1884.
- CRIPPA 1982 - M.A. CRIPPA (a cura di), *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. L'Architettura Ragionata*, Jaca Book, Milano 1982.
- DE FINANCE, LENIAUD 2014 - L. DE FINANCE, J.-M. LENIAUD (a cura di), *Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte*, Catalogue de l'exposition (Paris, 20 novembre 2014 - 3 mars 2015), Édition Norma, Paris 2014
- DELAGARDETTE 1799 - C.M. DELAGARDETTE, *Les Ruines de Paestum ou Posidonia*, H. Barbou, Paris 1799.
- DUMONT 1764 - P.G.M. DUMONT, *Suite de Plans, Coupes, Profils, Élévations géométrales et perspectives de Trois Temples antiques...*, La venue Chereau, Paris 1764.
- GAILHABAUD 1840 - J. GAILHABAUD, *Monuments anciens et modernes, collection formant une histoire de l'architecture des différents peuples à toutes les époques*, Firmin-Didot et C., v. 1, Paris 1840.
- GRAVAGNUOLO 2002 - B. GRAVAGNUOLO, *La sacra origine dell'architettura*, in B. GRAVAGNUOLO (a cura di), *Mario Gioffredo*, Guida, Napoli 2002, pp. 9-29.
- LABROUSTE 1877 - H. LABROUSTE, *Temples de Paestum. Restauration des monuments antiques par les Architectes Pensionnaires de l'Académie de France a Rome*, Typographie et Librairie de Firmin-Didot, Paris 1877.
- Le voyage d'Italie 1980 - Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc 1836-1837*, Catalogue de l'exposition (Paris, Janvier-Mars 1980; Florence Avril-Juin 1980), Centro Di, Florence 1980.
- LENZA 2010 - C. LENZA, "L'utilità dell'esempio, e della buona imitazione". *Lo studio dei monumenti tra erudizione e divulgazione di modelli*, in R. CIOFFI, A. GRIMALDI (a cura di), *L'idea dell'antico nel decennio francese*, Atti del III seminario di studi «Decennio francese 1806-1815» (Napoli - Santa Maria Capua Vetere, 10-12 ottobre 2007), Giannini, Napoli 2010, pp. 191-223.
- Lettres d'Italie 1971 - Lettres d'Italie, 1836-1837* annotées par Geneviève Viollet-Le-Duc, Léonce Laget Libraire-Editeur, Paris 1971.
- MANSUETO 2011 - L. MANSUETO, *La natura e le atmosfere nelle istantanee en plein air di Paestum*, in «Annali Online Lettere», VI (2011), 1-2, pp. 416-431, <http://annali.unife.it/lettere/view/544/484> (ultimo accesso 14 febbraio 2017).
- MASCILLI MIGLIORINI 1990 - P. MASCILLI MIGLIORINI, *Antologia di testi critici e di immagini di Paestum 1750-1836*, in RASPI SERRA 1990, pp. 23-208.
- MERTENS 1986 - D. MERTENS, *I templi di Paestum nella prima storiografia dell'architettura antica*, in RASPI SERRA 1986, pp. 159-198.
- MUSTO 2007 - G. MUSTO, *Un itinerario tra il mito e l'immagine: Paestum nei percorsi del Grand Tour*, in C. DE SETA, A. BUCCARO (a cura di), *Iconografia delle città in Campania. Le province di Avellino, Benevento, Caserta, Salerno*, Electa Napoli, Napoli 2007, pp. 335-360.
- PANE 1980 - R. PANE, *Paestum nelle acqueforti di Piranesi*, Edizioni di Comunità, Milano 1980.

- PAOLINI 1812 - R. PAOLINI, *Memorie su monumenti di antichità e belle arti, ch'esistono in Miseno, in Baoli, in Baja, in Cuma, in Pozzuoli, in Napoli, in Capua antica, in Ercolano, in Pompei ed in Pesto*, dai torchi del Monitore delle Due Sicilie, Napoli 1812.
- PINON, AMPRIMOZ 1988 - P. PINON, F.X. AMPRIMOZ, *Les Envois de Rome (1778-1968). Architecture et archéologie*, École française de Rome, Roma 1988.
- PINON 2007 - P. PINON, *Pierre-Adrien Pâris (1745-1819), Architecte, et les Monuments antiques de Rome et de la Campanie*, École Française de Rome, Roma 2007.
- POLLONE 2014 - S. POLLONE, *Paestum tra iconografia e restauro: interpretazione ed esiti operativi*, in A. BUCCARO, C. DE SETA (a cura di), *Città mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento*, Atti del VI Convegno Internazionale di Studi (Napoli, 13-15 marzo 2014), Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2014, pp. 1071-1083.
- PONTRANDOLFO 1986 - A. PONTRANDOLFO, *La conoscenza di Paestum nella storia dell'archeologia*, in RASPI SERRA 1986, pp. 119-138 .
- RASPI SERRA 1986 - J. RASPI SERRA (a cura di), *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico (1750-1830)*, Centro Di, Firenze 1986.
- RASPI SERRA 1990 - J. RASPI SERRA (a cura di), *Paestum idea e immagine. Antologia di testi critici e di scritti 1750-1836*, Franco Cosimo Panini, Modena 1990.
- RASPI SERRA 1990a - J. RASPI SERRA, *Pensare Paestum*, in RASPI SERRA 1990, pp. 9-21.
- RICHARD DE SAINT-NON 1781-1786 - J.C. RICHARD DE SAINT-NON, *Le voyage pittoresque de Naples et de Sicilie*, Clousier, Paris 1781-1786.
- RUSSO 2009 - V. RUSSO, *Aesthetic research and "mixed" techniques in the eighteenth-century restoration work of Mario Gioffredo*, in F. MAZZOLANI (a cura di), *Protection of Historical Buildings. PROHITECH 09*, proceedings of the International conference on Protection of Historical Buildings (Rome, Italy, 21-24 June 2009), v. 1, CRC press Taylor & Francis group, London, New York, Leiden 2009, pp. 1753-1758.
- TOCCO SCIARELLI 1997 - G. TOCCO SCIARELLI, *Una costante riflessione*, in C. CASERTA (a cura di), *Paestum negli anni del gran tour*, Catalogo della mostra (Paestum, 13 settembre - 11 ottobre 1997), Ripostes, Salerno 1997, p. 14.
- VIOLLET-LE-DUC 1863-1872 - E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Entretiens sur l'architecture*, 2 vv., A. Morel, Paris 1863-1872.
- VIOLLET-LE-DUC 1869 - E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*, A. Morel, Paris 1869.

# VIOLLET-LE-DUC E L'OTTOCENTO

Contributi a margine di una celebrazione (1814-2014)



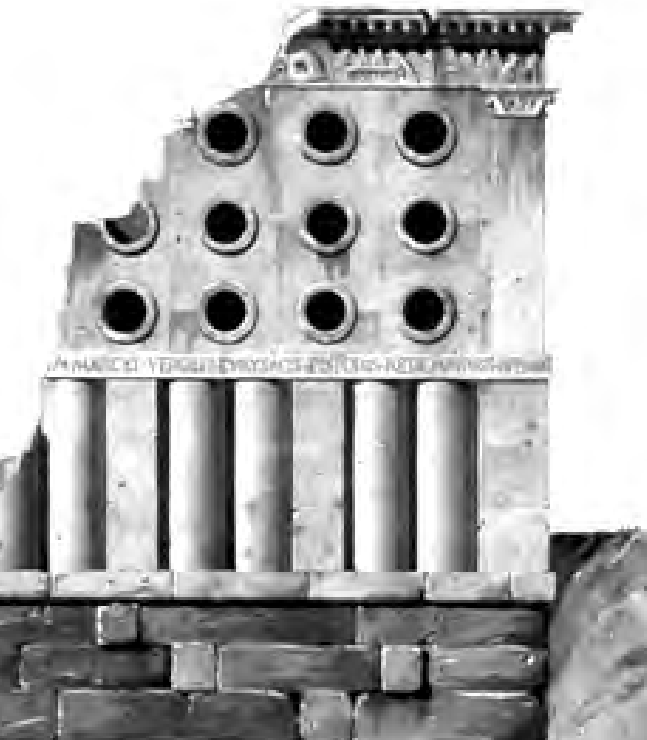
a cura di Annunziata Maria Oteri

# ArchistoR EXTRA

## Visual representation and restoration in the middle of 19th century. From drawing *en plein air* to “divination”: a route toward the stylistic Restoration

Renata Picone  
repicone@unina.it

*Around the middle of the 19th century, the expanding architectural historiography – fed by a group of intellectuals who ‘heroically’ started the classification of the infinite Italian heritage – began more and more frequently to adopt the Monge representation, in order to improve knowledge and awareness of architectural heritage, considered crucial in the construction of a common identity for the rising “New Italy”. The paper reconstructs the period in which visual representations – by that time the favourite instrument of knowledge for specialists and pensionnaires – influenced the perception of heritage: the specialists, in fact, gradually passed from drawing en plein air, to the more precise Monge on-scale representation, to the graphical reconstruction of a supposed original appearance of the building, “divination”, paving the way to the stylistic restoration developed by Eugène Emmanuelle Viollet-le-Duc.*



## VIOLLET-LE-DUC AND THE NINETEENTH-CENTURY

Contributions on the fringe of a celebration (1814-2014)

[www.archistor.unirc.it](http://www.archistor.unirc.it)

ArchistoR EXTRA 1 (2017)

ISSN 2384-8898

DOI: 10.14633/AHR050

ISSN 978-88-85479-00-5



# Rappresentazione grafica e restauro alla metà dell'Ottocento. Dal rilievo *en plein air* alle “divinazioni”: un percorso verso il restauro stilistico

Renata Picone

## Introduzione

Intorno alla metà del XIX secolo la nascente storiografia architettonica alimentata da quel nutrito gruppo di studiosi ed intellettuali che avviarono il poderoso e per certi versi “eroico” lavoro di catalogazione del patrimonio architettonico in tutta la penisola, iniziò in modo sempre più diffuso a far uso dell’immagine e della rappresentazione mongiana per veicolare la conoscenza e l’importanza del patrimonio costruito, inteso come insieme di elementi identitari cui far riferimento nella ricostruzione di una storia comune della “Nuova Italia” che si andava costruendo.

Questo saggio intende ricostruire quel particolare momento di passaggio in cui la rappresentazione grafica, che diviene strumento privilegiato per la conoscenza dell’opera architettonica nella formazione dei nostri tecnici e *pensionnaires*, influenza a sua volta la percezione di tale patrimonio, e conduce gradatamente alla possibilità di passare dal rilievo *en plein air* e dalla sua successiva ricostruzione in scala nelle proiezioni mongiane, alla ricostruzione grafica del suo stato originario presunto, “divinazione”, aprendo la strada alle ricostruzioni stilistiche condotte nel vivo delle antiche fabbriche e all’accoglimento delle coeve codificazioni del restauro dovute ad Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc.

*Le Storie dell'Arte e la "cartesiana precisione" degli Atlanti*

Gli *Atlanti* che accompagnano le *Storie dell'Arte* di Seroux d'Angicourt, di Ferdinand De Dartein o dell'inglese Thomas Hope (1839) raggiungono una diffusione capillare anche nell'Italia meridionale, alimentando la pubblicazione di opere che catalogano i monumenti del passato in serie cronologica. Esse solo raramente ritraggono le architetture nel loro stato reale, tendendo a rappresentare piuttosto una ricostruzione ipotetica dello stato originario del manufatto, influenzando l'azione restaurativa verso una ricostruzione stilistica, più o meno filologicamente approfondita. Come nota Dezzi Bardeschi: «Ad armare la mano dei restauratori non sono solo le certezze acquisite durante le ricerche documentarie e la campagna archeologica preliminare al restauro, ma sono soprattutto le storie dell'arte, gelose custodi di un nuovo modo di pensare e tramandare l'arte e l'architettura»<sup>1</sup>.

Tale evidente "non neutralità" di rapporto tra la rappresentazione grafica dell'architettura preesistente e l'azione restaurativa viene segnatamente colta nell'ambito della cultura architettonica dell'Italia meridionale alla metà del secolo XIX. Quella particolare fase di trapasso dal Regno Borbonico all'unità nazionale, in cui la tutela dei monumenti patrii assume un peso anche politico sempre maggiore, in concomitanza con le prime codificazioni ufficiali del restauro architettonico in ambito europeo.

Come attestano i numerosi "ristauri" esibiti nelle esposizioni alla Reale Accademia di Belle Arti napoletana chiamate *Biennali borboniche*<sup>2</sup>, è negli anni centrali dell'Ottocento che il restauro del patrimonio architettonico esistente viene inserito nel percorso formativo dei tecnici che frequentavano le istituzioni partenopee, come la Reale Scuola di Ponti e Strade e il Reale Istituto di Belle Arti. Qui le esercitazioni sul "ristauro", iniziarono a costituire un passaggio obbligato nella preparazione dei futuri tecnici e dei *pensionnaires* che si formavano nella capitale del Regno. Il restauro venne, dunque, in questo momento per la prima volta considerato quale disciplina autonoma, che richiedeva al contempo competenze storico-artistiche e conoscenza tecnica sul comportamento strutturale degli antichi manufatti, postulando uno specifico percorso formativo.

Camillo Napoleone Sasso, nella sua *Storia dei monumenti di Napoli e degli architetti che li edificavano* edita alla metà del Secolo (1858), affida al "ristauro" la cifra distintiva della produzione architettonica napoletana del XIX secolo, al punto da rappresentare la vera peculiarità artistica

1. DEZZI BARDESCHI 1992, p. 18.

2. DALBONO 1859; *Catalogo* 1835; *Catalogo* 1837; *Catalogo* 1839; *Catalogo* 1841; *Catalogo* 1843; *Catalogo* 1859; *Catalogo dell'Esposizione* 1877. Si veda MANGONE, TELESE 2001; DE STEFANI 1992.

dell'epoca, con implicita critica verso gli stanchi esiti della cultura eclettica che improntava allora la produzione della nuova architettura. Ci sono state delle epoche, osserva l'autore ottocentesco, in cui l'architettura ha prodotto opere insigni,

«l'epoca nostra non può dirsi tale sì per il numero delle nuove opere, sì per la costanza dello stile adottato in tutta la moderna Europa. Nondimeno [...] operansi dè sontuosi restauramenti di chiese e piccole e grandi, o nella forma in cui sono, o rimettendole in quelle della primitiva costruzione, onde questo nostro secolo non rimane secondo ai passati»<sup>3</sup>.

Al "ristauro" dunque il merito di caratterizzare l'attività architettonica del XIX secolo e di costituire uno dei motivi di eccellenza per cui l'Ottocento non appare minore rispetto ai secoli passati.

Il Sasso, che si pone come il Seroux d'Angicourt napoletano, attua un'ampia galleria di «fabbriche e di architetti» dove ad un'approfondita trattazione storiografica fa riscontro un *Atlante* in cui, grazie ad un formato più ampio di quello dei volumi riservati al testo e con una tecnica grafica rigorosa e razionale che utilizza a pieno le potenzialità del metodo di Monge, vengono rappresentati molti manufatti architettonici del Regno e le modificazioni raggiunte con i "ristauri". «Le notizie sulle vite degli artisti riunite a quelle della esistenza delle opere loro esposte con le due proiezioni presenteranno una vasta galleria di grande istruzione pe' cultori delle arti e di singolare diletto per tutti. Angicourt lo ha fatto per la Francia, io lo tento per mio Paese»<sup>4</sup>. Come sovente avveniva nella storiografia architettonica coeva in tutta Europa, nell'*Atlante* di Camillo Napoleone Sasso alla rappresentazione della fabbrica nella sua configurazione antecedente ai restauri, si opponeva la rappresentazione del "dopo", senza che alcuna indicazione venisse data ai posteri sul come da quello stato precedente si fosse passati al risultato finale. Una lettura "per differenza" consentiva al lettore di desumere le opere di "restauro" condotte sulla struttura architettonica preesistente, e sui suoi elementi decorativi ed artistici. Si tratta di rappresentazioni rigorosamente in scala, che dimostrano un sapiente utilizzo delle proiezioni mongiane, in cui, come nel caso del napoletano Palazzo Gravina – attuale sede del Dipartimento di Architettura dell'Ateneo federiciano<sup>5</sup> – al rilievo della fabbrica nella sua ultima consistenza, si contrappone una ricostruzione grafica del suo stato originario presunto, che sembra suggerire al restauratore in modo esplicito la via verso un "ristauro" che coincida *tout court* con un ripristino della "veste" originaria.

3. SASSO 1856-1858, v. 2, 1857, p. 305. Il passo citato è in realtà di Nicola Montella che continua l'opera del Sasso dopo la sua morte.

4. *Ivi*, p. 6.

5. PICONE 2008.

*La nascita del “ristauro” nell’Italia meridionale e l’influenza di Viollet-le-Duc*

Rispetto al secolo precedente nel quale l’antico, non ancora riconosciuto quale prodotto irriproducibile di una civiltà tramontata, fungeva da mero punto di partenza per una vera e propria ri-progettazione<sup>6</sup>, s’incomincia nell’Ottocento ad affrontare il problema del rapporto con le preesistenze in modo autonomo rispetto alla progettazione del nuovo. Molti degli aspetti che connotavano gli interventi settecenteschi su fabbriche antiche nel Regno meridionale continuano a informare i restauri del secolo successivo.

Ancora per molto tempo “ristauro” sarà sinonimo di modificazione, abbellimento o riprogettazione “attenta ai modi del passato” condotta sul patrimonio architettonico esistente; ancora per quasi un secolo mancherà a tali interventi un adeguato approfondimento filologico, e quella coscienza storico-critica che, come vedremo, allontanerà di fatto l’opera di molti restauratori attivi nell’Italia meridionale dalle teorizzazioni francesi sul restauro stilistico.

Ciò nondimeno maturano nel corso dell’Ottocento, rispetto al secolo precedente, alcune sostanziali diversità.

L’acquisizione del senso di “frattura col passato”, che fa percepire l’opera come prodotto concluso di una data civiltà, e che aveva improntato di sé il Neoclassicismo europeo, inizia ad essere acquisita in modo cosciente dalla cultura artistica del Regno.

Gli echi delle distruzioni giacobine, testimonianza della perdita di un patrimonio non rinnovabile, accelerano tale acquisizione e conducono gradatamente alla consapevolezza della necessità della conservazione.

Si danno alle stampe, in questo momento, i primi studi scientificamente attendibili sul patrimonio storico-artistico dell’Italia meridionale, e proprio grazie a quel nutrito gruppo d’intellettuali che a Napoli indirizza tali studi – Camillo Minieri Riccio, Scipione Volpicella, Giulio Minervini, Riccardo Filangieri, Bartolomeo Capasso, Luigi Catalani e molti altri<sup>7</sup> – si avviano i primi tentativi di catalogazione e tutela. Gli editti sulla tutela dei monumenti emanati da Ferdinando II nel 1822 e nel 1839<sup>8</sup> registrano, del resto, tale tendenza.

6. PICONE 1996.

7. Tali personaggi fanno poi parte delle varie commissioni conservatrici per cui vedi PICONE, ROSI 1993, in particolare il capitolo *I rappresentanti più illustri* contiene una breve biografia di molti di essi.

8. CASIELLO 1983, in particolare vedi pp. 7 e 8; vedi anche MARIOTTI 1982, pp. 270-274; DI STEFANO 1972; STRAZZULLO 1972, p. 23; CASIELLO 1973, p. 87 e sgg.; MORACHIELLO, TEYSOT 1980; BENCIVENNI, DALLA NEGRA, GRIFONI 1987, v. 1, pp. 36-38. Provvedimenti borbonici per la tutela del paesaggio sono poi i rescritti del 1° luglio 1841, del 20 febbraio 1842 e del 31

Un importante contributo al cambiamento del modo di rapportarsi alle preesistenze in ambito meridionale e segnatamente napoletano, intorno alla prima metà dell'Ottocento, si registra grazie dall'apporto delle teorie francesi sul restauro stilistico, favorite, rispetto a quelle inglesi sulla "conservazione" – che pure stavano avendo capillare diffusione nel Nord della Penisola – dalla migliore conoscenza della lingua<sup>9</sup>. Si pensi che per potersi iscrivere e frequentare la Scuola di Ponti e Strade partenopea – che costituiva per tutta l'Italia meridionale non insulare l'unica opportunità formativa in campo tecnico e ingegneristico – occorreva conoscere «la lingua latina e la francese».

Gli stretti contatti esistenti, in epoca murattiana ma anche più tardi, tra l'Ecole des Ponts et Chaussées parigina e l'omonima istituzione napoletana costituiranno un canale privilegiato per l'acquisizione di un orientamento restaurativo più incline al ripristino della veste originaria dei manufatti.

La frequentazione poi dei *pensionnaires* napoletani residenti a Roma in Palazzo Farnese con i *grand prix de Rome* e, in generale, con intellettuali e studiosi riuniti attorno alla romana Accademia di Francia, consoliderà tale acquisizione, diffondendola nel clima accademico e professionale della capitale del Regno.

La commemorazione di Viollet Le Duc effettuata nel corso del Terzo Congresso degli Ingegneri e Architetti italiani che si tenne a Napoli nel 1879 dà l'idea della fama ormai raggiunta da Viollet all'interno della cultura architettonica italiana, anche a valle dei famosi pareri per le facciate in cui il francese era stato coinvolto, e del grado di diffusione raggiunto alla fine del secolo dai suoi scritti: «Io crederei far torto alla vostra cultura, enumerando anche fuggacemente i titoli ch'egli aveva alla stima e riverenza universale, solo mi limiterò a ricordare che i suoi molti e pregevolissimi lavori corrono con profitto per le mani di tutti», enuncia con tono accorato il segretario del congresso, ingegner Vivonet<sup>10</sup>, accennando al contributo e alla fama dell'illustre restauratore scomparso.

Si accentua poi nel XIX secolo, conseguenza diretta degli indirizzi della nascente storiografia architettonica, una "visione selettiva" della storia e degli "stili", che tendeva a promuovere e ad avallare interventi di restauro volti alla cancellazione dei segni più recenti delle fabbriche, a favore di

maggio 1853, per cui si veda DE FUSCO, BRUNO 1961.

9. Per essere ammessi a frequentare la Scuola di Ponti e Strade istituita all'atto della restaurazione borbonica occorre tra l'altro «possedere la lingua latina e la francese per quanto richiedesi a ben comprendere gli autori latini e francesi». RUSSO 1967, pp. 146 e sgg., citato anche in DI STEFANO 1972, pp. 656-657.

10. *Atti* 1880, p. 96.

“strati” più antichi, spesso rinvenuti allo stato di frammenti, da ricomporre o reinventare secondo la popolata *réverie* romantica.

Tale visione selettiva della storia pervade quasi tutte le *Guide* ottocentesche della città di Napoli: «la gotica architettura del Masuccio fu tutta guasta da del Gaiso nel secolo scorso» sentenza con rammarico il Galante nel 1873, nella sua descrizione della chiesa di Santa Chiara<sup>11</sup> a Napoli, a testimonianza della condanna senz’appello lanciata dalla critica ottocentesca contro le trasformazioni barocche delle chiese medievali; condanna che sembra guidare la mano del restauratore verso una cancellazione delle fasi settecentesche della fabbrica, che com’è noto, solo i danni bellici del bombardamento aereo dell’agosto 1943 polverizzarono in breve tempo<sup>12</sup>.

Analogamente, quasi tutti gli eredi ottocenteschi degli studiosi dei monumenti patrii dei secoli precedenti quali l’abate Carlo Celano o Domenico Antonio Parrino, con la loro immancabile condanna del Barocco, saranno i fautori inconsapevoli della distruzione di gran parte delle trasformazioni sei-settecentesche delle chiese partenopee, guidando il restauro, concepito quale “braccio secolare della storia”, a disvelare le fasi più antiche del palinsesto storico. Tutto ciò, soprattutto nel patrimonio architettonico religioso, in nome di improbabili “ritorni” alle originarie forme medievali, a cui sole spetta – sulla scia delle teorizzazioni di René de Chateaubriand e di Pietro Selvatico Estense<sup>13</sup> – di rappresentare degnamente il “fervore” della religione cristiana.

Come già riscontrato per il Settecento<sup>14</sup>, anche nelle *Guide* del secolo successivo emerge un preminente interesse per la conservazione di opere di pittura e per gli oggetti mobili rispetto all’architettura: «Questa [chiesa, NdA] è di buon disegno, ma non ha oggetti che possono molto interessare i curiosi del bello in materia di antico e di arti»<sup>15</sup>, afferma il D’Afflitto, liquidando in poche parole la descrizione di Santa Maria della Pace. L’architettura non merita molta attenzione: dopo aver precisato che la chiesa in questione è a croce greca o latina, ad aula unica o a più navate, si passa generalmente a descrivere gli affreschi, gli altari e le suppellettili, come se lo spazio architettonico svolgesse soprattutto una funzione di involucro, cui viene riconosciuta, se non in modo marginale, una certa rilevanza artistica. Conseguenza diretta di questo atteggiamento è una tutela più rivolta ai beni

11. GALANTE 1872, p. 75.

12. RONDINELLA 2008.

13. CHATEAUBRIAND 1802. Come interessante contributo che recepisce a livello locale le istanze dello Chateaubriand si veda GARRUCCI 1876.

14. PICONE 1996.

15. D’AFFLITTO 1834, p. 115.

mobili, che non alle fabbriche architettoniche, sempre ritenute suscettibili di nuove trasformazioni atte ad adeguarle ai nuovi gusti o riportarle al primitivo splendore.

«Sempre che ad un artista corra l'obbligo di restaurare un antico edificio – afferma l'architetto Nicola Montella in un suo significativo scritto sul duomo napoletano in cui affronta in generale alcune riflessioni sul restauro<sup>16</sup> – la sua maggior virtù s'appaleserà nello studiarne attesamente le primitive forme sulle parti intiere, e se tanto non può perché tutto vi rinvenga guasto e deturpato, si rivolgerà a' monumenti contemporanei o a' libri d'arte».

Da queste affermazioni del 1845 emerge una visione del restauro come scavo in superficie atto a disvelare fasi più antiche della fabbrica che, come ruderi parlanti<sup>17</sup>, possano guidare il restauratore verso il ripristino della veste originaria: ma se ciò non è possibile perché la fabbrica è fortemente stratificata o per mera insufficienza di disponibilità economiche, è lecito dare sfogo alla creatività e liberamente ispirarsi a esempi coevi o alla generosa messe di illustrazioni contenute negli *Atlanti* che corredano le nuove *Storie dell'Arte*, pubblicate a partire dal primo decennio del secolo.

Le *Storie dell'Arte*, che intorno alla metà dell'Ottocento raggiungono in tutta Europa le scrivanie dei maggiori interpreti della cultura architettonica, rappresentano un nuovo mezzo per tramandare l'architettura attraverso l'immagine, con un rigido processo di periodizzazione e di riduzione a categorie stilistiche, tipico dell'orientamento classificatorio di questa nuova storiografia che incasella le forme per tipi<sup>18</sup>. «Le style de l'architecture est le moyen le plus sûr de juger de l'époques des monuments», afferma Seroux d'Angicourt nella sua opera, in cui il compito di narrare la storia dell'arte attraverso i monumenti viene affidato in massima parte alla grande quantità di grafici prevista<sup>19</sup>.

Gli esiti di quest'orientamento non tardano ad arrivare nella città partenopea: qui Federico Travaglini, figura centrale per il restauro a Napoli nell'Ottocento<sup>20</sup>, ha modo di conoscere l'opera del francese, e Camillo Napoleone Sasso addirittura si porrà, come abbiamo visto, nella Prefazione della sua *Storia de' monumenti di Napoli...* come il d'Angicourt napoletano<sup>21</sup>.

Solo raramente le restituzioni grafiche che corredano le *Storie* riportano la fabbrica nel suo stato reale, con il degrado e i segni che il tempo vi ha impresso, con le lacune e le parti architettoniche o decorative

16. MONTELLA 1845, vedi in particolare il capitolo *Il Duomo di Napoli*, pp. 37-59.

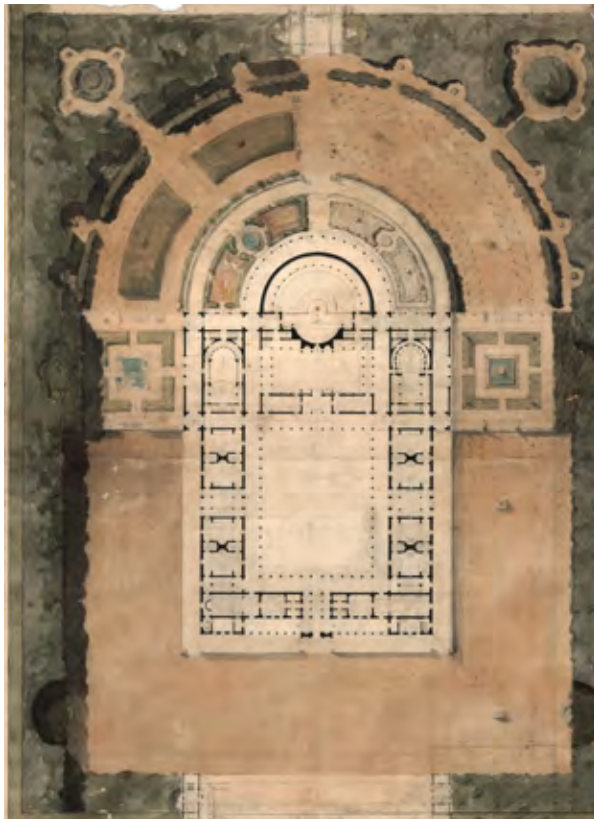
17. CATALANO, TRAVAGLINI, VENERI 1855, pp. 3-5.

18. GUARISCO 1992, p. 19; CHOAY 1992 [1995], p. 17; vedi le teorie di Durand sull'argomento per cui si rimanda a SZAMBIEN, DURAND 1986, pp. 147-160.

19. SEROUX D'ANGICOURT 1816.

20. Per cui si veda PICONE 1996.

21. SASSO 1856-1858, v. 1, 1856, p. 6.



Da sinistra, figura 1. F. Travaglini (attr.), esercitazione progettuale per un edificio polivalente. Disegno a china acquerellato, metà Ottocento (Napoli, collezione privata); figura 2. F. Travaglini, *Pompei nella via delle Tombe. Tomba delle Ghirlande*, Pompei 1939. Il disegno costituisce un esempio di rilievo *en plein air* in cui negli anni del pensionato si rilevano i monumenti della Pompei archeologica (Napoli, museo di Capodimonte, Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. 2524).

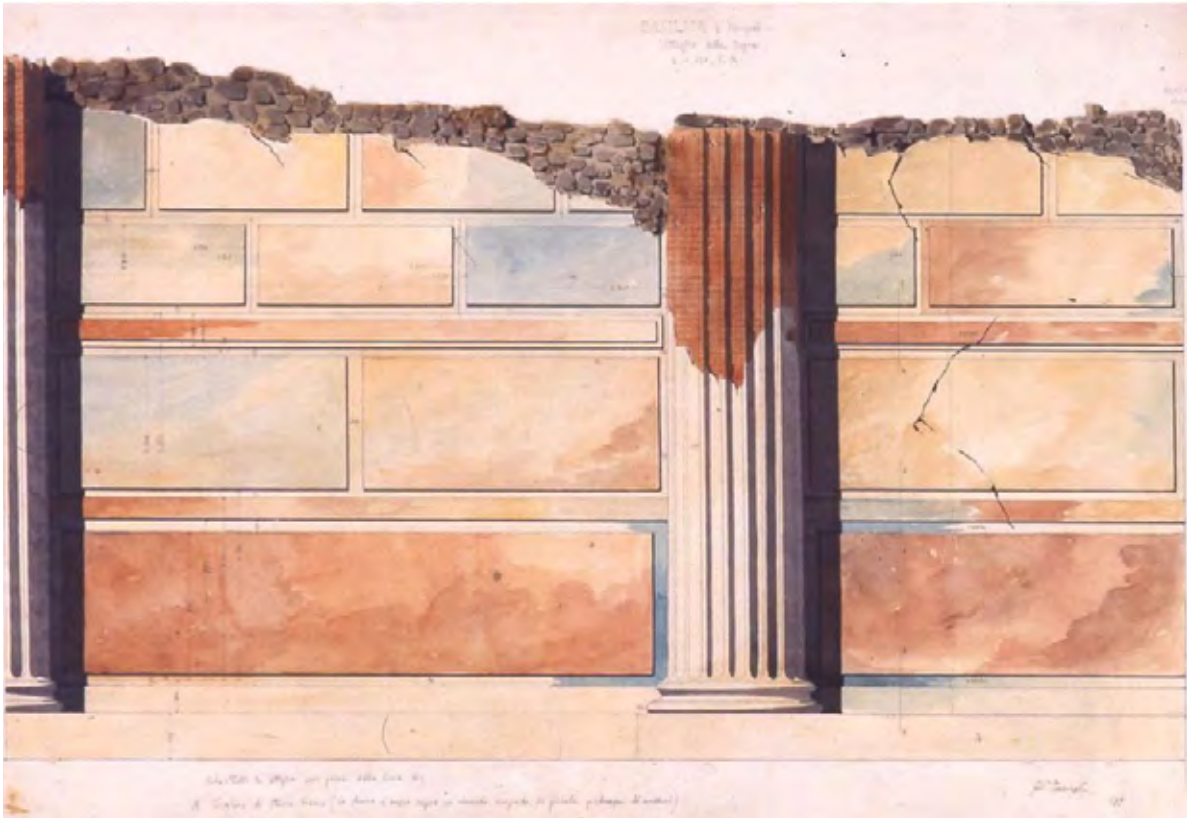


Figura 3. F. Travaglini, *Basilica a Pompei. Dettaglio delle bugne*, Pompei 1839. Il disegno costituisce un esempio di rilievo *en plein air* in cui si rilevano i monumenti non solo gli aspetti formali ma anche le tecniche, i materiali costruttivi, nonché il loro stato di conservazione (Napoli, museo di Capodimonte, Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. 2577).

mancanti; più spesso le architetture ritenute degne della “Galleria di Monumenti”, che rappresentano l’identità artistica di ciascuna epoca, vengono ritratte negli atlanti ottocenteschi nel loro “stato originario presunto”: ciò ha finito per determinare, come osserva Dezzi Bardeschi, «la tragica scissione tra immagine (imperturbabile alla legge del tempo) e materia (che nel tempo la compone e la decompone)»<sup>22</sup>.

In questo senso l’idea del restauro codificata proprio in quegli anni da Viollet-le-Duc influisce fortemente sulla concezione della materia dell’opera architettonica, intesa quale “materiale”, ed il suo restauro, inteso come ricostruzione, si rivela possibile nella misura in cui si possiede la conoscenza certa delle tecniche costruttive e dei repertori formali secondo i quali gli edifici antichi sono stati costruiti<sup>23</sup>.

Per gli studenti meritevoli – tra cui figura il Travaglini – che intendono perfezionarsi nella pittura, scultura ed architettura, ci sono poi, com’è noto, i “Pensionati” a Roma, che consentono di frequentare, a spese dello Stato, i relativi corsi della durata di quattro anni, successivamente elevata a sei. Esistono, inoltre, scuole di Architettura tenute da privati, tra cui quelle di Francesco Saponieri, Pietro Valente e Gaetano Genovese<sup>24</sup>.

Per questi architetti napoletani impegnati nel restauro del patrimonio edilizio e architettonico, come per tutti i *pensionnaires* che si formavano nelle Accademie nelle classi di Architettura, Pittura e Scultura e poi andavano a perfezionarsi a Roma nello studio dell’antico, il concetto di autenticità cui fare riferimento è quello tipicamente ottocentesco, riferito in via preferenziale agli aspetti formali e più immediatamente interagenti con la sfera della percezione visiva del manufatto (Léon de Malleville): l’idea è «ciò che costituisce l’opera: la materia ha un valore puramente strumentale»<sup>25</sup>.

Tale atteggiamento presuppone una concezione della materia intesa, come accennato precedentemente a proposito di Viollet-le-Duc, quale “materiale”<sup>26</sup>, per cui il restauro è visto come operazione atta a trasformare, “immediare” o ri-progettare tale materiale, a ricomporne l’unità perduta secondo il *leit-motiv* del ritorno alle origini.

A tale proposito occorre fare riferimento ad alcune puntualizzazioni fatte da Gaetano Miarelli Mariani già nel 1979<sup>27</sup> in relazione alla differenza tra cultura dei revivals, “orientamento retrospettivo” e

22. DEZZI BARDESCHI 1989, v. 1, p. 413.

23. MARAMOTTI 1989a, p. 19.

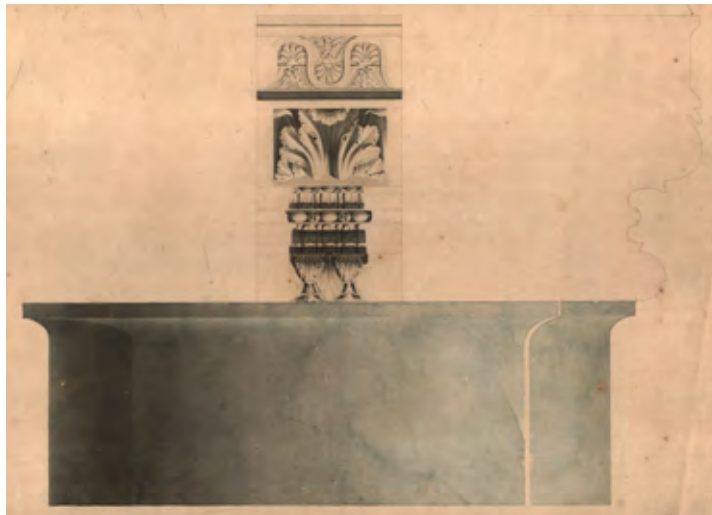
24. SCALVINI 1992.

25. MARAMOTTI 1989, p. 29. Per il Pensionato si veda MANGONE 1997.

26. MARAMOTTI 1989, p. 19.

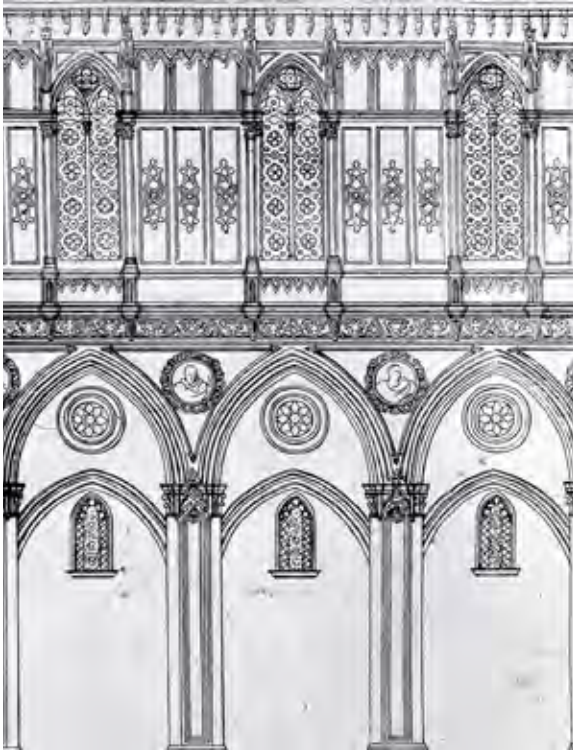
27. MIARELLI MARIANI 1979, p. 94 e sgg; si veda anche anche MIARELLI MARIANI 2007.





Nella pagina precedente, figura 4. F. Travaglini (attr.), rilievo di un capitello. Disegno a china acquerellato, metà Ottocento. Il disegno costituisce un esempio di esercitazione grafica sugli ordini architettonici e di avanzato impiego della tecnica delle ombre (Napoli, collezione privata).

In questa pagina, dall'alto, in senso orario, figura 5. F. Travaglini (attr.), studio di un elemento di architettura classica. Disegno a china acquerellato, metà Ottocento (Napoli, collezione privata); figura 6. F. Travaglini (attr.), studio della partitura architettonica di una campata del prospetto per un palazzo neorinascimentale. Disegno a china acquerellato, metà Ottocento (Napoli, collezione privata); figura 7. F. Travaglini, *A San Nicola in Carcere a Roma. Laterale del Tempio di Matuta*, Roma s.d., il disegno rappresenta un tipico esempio di 'divinazione' intesa quale ricostruzione grafica dello stato originario presunto (Napoli, museo di Capodimonte, Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. 2536).



Da sinistra, figura 8. Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore, disegno della sezione con l'intervento di Travaglini. Il disegno rappresenta un esempio del rigore cartesiano inaugurato dai disegni pubblicati da Viollet le Duc nel suo *Dictionnaire* e nel successivo *Histoire d'un dessinateur* (da TUFARI 1854); figura 9. Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore, l'interno del Travaglini in una tavola di Camillo Napoleone Sasso, 1858 (da Sasso 1856-58, tav. XXX).



Figura 10. Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore, la navata centrale (Firenze, archivio Alinari).



Da sinistra, figura 11. F. Travaglini, *Stato attuale della Reale Chiesa di San Domenico Maggiore in Napoli, parte della grande navata*, 1849 (Archivio di Stato di Napoli, Segreteria e Ministero dell'Ecclesiastico, fascio 2499, I, Misc. 27); figura 12. F. Travaglini, *Restauro interno della reale chiesa di San Domenico Maggiore in Napoli. Parte della grande navata*, 1849 (Archivio di Stato di Napoli, Segreteria e Ministero dell'Ecclesiastico, fascio 2499, I, Misc. 27).

restauro stilistico. Per lo studioso romano l'atteggiamento eclettico è basato su un rapporto puramente strumentale con il passato, in cui l'architetto rivendica l'esigenza di reinterpretare liberamente gli stili del passato; il restauro stilistico impone, invece, un' «assoluta e integrale coerenza al genere, e un rigoroso riferimento alla versione che di questo genere è ritenuta propria di ogni determinato tempo e luogo»<sup>28</sup>. Ebbene proprio questa "assoluta coerenza" ai modelli viene meno, spesso, negli interventi su preesistenze dei restauratori partenopei, allontanandoli di fatto dal rigore ricostruttivo di molti restauri di Viollet-le-Duc, e avvicinandoli piuttosto al quell'"orientamento retrospettivo", di cui parla Miarelli, in cui lo "stile" è inteso come *genus*, vale a dire nel suo significato tipologico o di genere.

### *Rilievo en plein air, "divinazione", "ristauro"*

Tramandare l'architettura attraverso l'immagine, riproducibile all'infinito grazie alla tecnica dell'incisione, significa riconoscere l'importanza della restituzione grafica come strumento per lo studio e la conoscenza del patrimonio architettonico esistente: saranno difatti proprio i restauratori ottocenteschi a comprendere per primi i vantaggi offerti dal metodo di Monge<sup>29</sup>, che consente raffigurazioni tecnicamente avanzate, necessarie in quanto finalizzate al restauro.

Tale precisione cartesiana è puntualmente riscontrabile nelle tavole prodotte dai maggiori tecnici napoletani, negli anni di formazione all'Accademia o durante il "Pensionato". Dai loro grafici emerge l'abitudine a fissare scrupolosamente l'antico manufatto, le sue forme, i suoi materiali ad apparecchi murari e anche il suo degrado, attraverso il contatto diretto con esso, producendo «prima con l'occhio e col tatto»<sup>30</sup>, e solo successivamente, in studio, riportando il disegno nella scala metrica e nelle proiezioni ortogonali, secondo un'opera di razionalizzazione delle informazioni raccolte *en plein air*. In questo tipo di rappresentazione, che testimonia una frequentazione diretta del monumento da parte dell'architetto, molte sono le annotazioni relative non solo agli aspetti dimensionali e formali del manufatto, ma anche ai materiali che lo costituiscono e al loro apparecchio, nonché al loro stato di conservazione. Molto avanzato è l'uso del colore per enfatizzare gli aspetti "materici" della rappresentazione. Il disegno di fondo, che ritrae gli aspetti geometrici e linee stereometriche del manufatto, è in genere a matita, e al di sopra viene steso l'acquerello per la rappresentazione dei materiali e delle tecniche costruttive,

28. *Ibidem*.

29. MONGE 1798.

30. CATALANO, TRAVAGLINI, VENERI 1855, p. 4.



Figura 13. Pompei. Casa del Fauno, stato attuale (foto R. Picone, 2012).

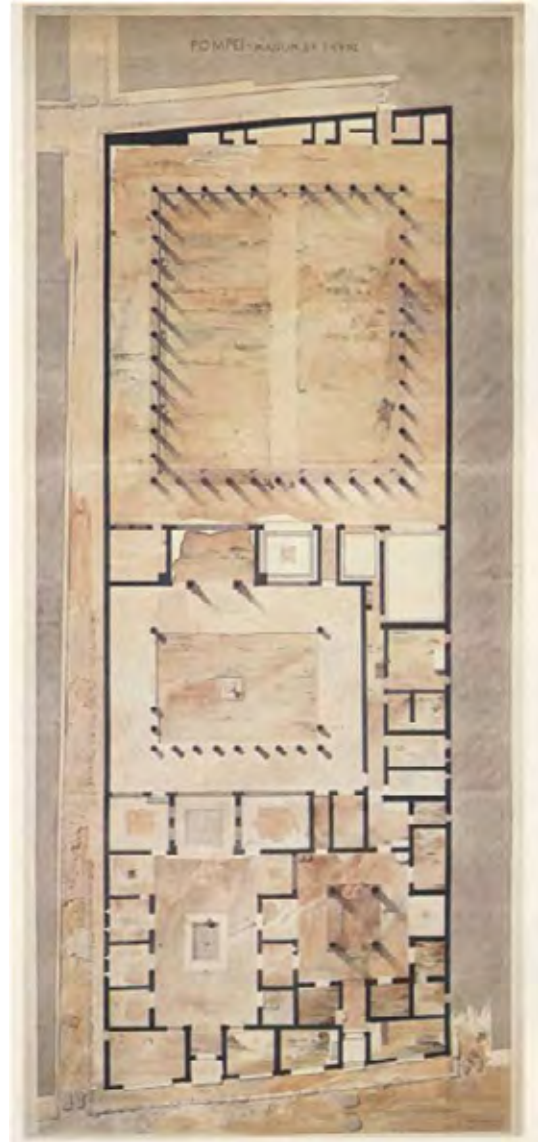


Figura 14. A.-N. Normand, *Envoi*, 1849. Pianta della Casa del Fauno (da BRUNEL, MARTINEZ 1980).

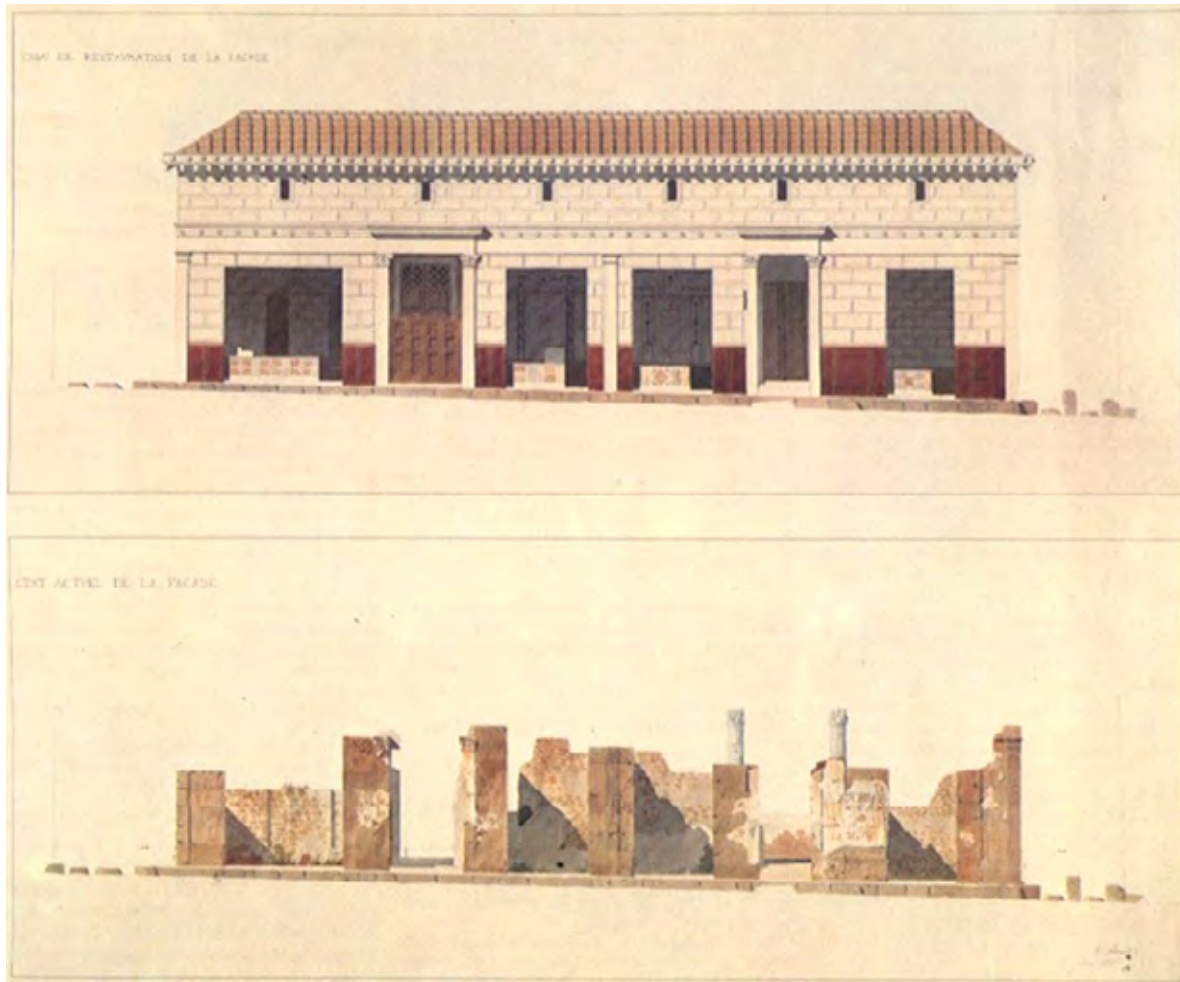


Figura 15. A.-N. Normand, Casa del Fauno, facciata principale, stato attuale e restauro, 1850 (da BRUNEL, MARTINEZ 1980).

nonché per raffigurare lo stato di degrado dei materiali lapidei o la eventuale presenza di vegetazione. In alcuni rari casi ad esso si sovrappone l'utilizzo della tecnica delle ombre.

Assai diverso è invece il tratto grafico che caratterizza le “divinazioni”, intese quali ricostruzioni grafiche dello stato originario presunto delle architetture preesistenti. In tale ultimo caso nessuna attenzione viene concessa alla materia e al suo degrado. La divinazione si concretizza in una rappresentazione “algida”, tendente ad omologare le parti preesistenti con quelle ricostruite con il “ristauro”, in una nuova composizione in cui non è possibile individuare le parti autentiche da quelle ricostruite con l'intervento di restauro.

A questo punto il passaggio dal rilievo al “ristauro” è quasi obbligato; scaturisce direttamente dalla fase d'indagine sulla fabbrica, la sua ricostruzione grafica o “divinazione” che, contrapposta al rilievo dello stato di fatto, coincide *tout court* con il progetto di restauro.

In molti casi riferibili al contesto partenopeo non è chiaro, tuttavia, se tali “divinazioni” costituivano mere esercitazioni grafiche finalizzate alla ricostruzione ai fini di conoscenza dello stato originario della fabbrica architettonica; rappresentavano di per sé il progetto grafico foriero di una reale azione restaurativa condotta nel vivo della fabbrica, o ancora rappresentavano delle ricostruzioni da condurre anche indipendentemente dalla fabbrica antica e eventualmente in un luogo diverso, a scopo di modello in scala tridimensionale.

Un caso interessante in tal senso riguarda la Casa del Fauno nell'area archeologica di Pompei<sup>31</sup>. Si tratta com'è noto, della più estesa dimora pompeiana, risalente al II secolo a.C., scoperta nel 1831-'32, nel corso della campagna di scavi condotta sotto la supervisione di Pietro Bianchi, appena nominato direttore degli Scavi. Dal momento della sua riscoperta e per tutto l'Ottocento, la Casa del Fauno è stata uno dei più frequentati luoghi di sperimentazione, per architetti, artisti e *pensionnaires*, di proposte di “divinazione” o “ristauro”, che ne ricostruivano l'impianto originario. Anche Federico Travaglini, con Achille Catalani e Pasquale Maria Veneri, non si sottrasse al fascino del tema della ricostruzione della *domus* – che si offriva, a scavo appena terminato, in tutta la sua fragranza e suggestione, e con tutta la ricchezza di patrimonio musivo e storico-artistico ancora intatto – ed offrirono autonomamente alle autorità di tutela una loro proposta di “ristauro”. Il loro progetto, rimasto irrealizzato, rappresenta un interessante spaccato dell'approccio al patrimonio archeologico dei restauratori di metà Ottocento nel Regno meridionale.

La famosa *domus* pompeiana ha subito, com'è noto, ingenti danni dai bombardamenti aerei alleati del 1944, al punto che la sua attuale configurazione può considerarsi l'esito dell'importante restauro,

31. PICONE 2012a.



Figura 16. P.M. Veneri, *Casa detta del Fauno in Pompeii*. Stato attuale del prospetto al 50° dal vero (Napoli, Museo di San Martino).



Figura 17. P.M. Veneri, *Casa detta del Fauno in Pompeii*. Divinazione del prospetto al 50° dal vero (Napoli, Museo di San Martino).

cui ho dedicato un recente contributo<sup>32</sup>, effettuato da Amedeo Maiuri nel secondo dopoguerra.

Sulla proposta, non realizzata, di restauro elaborata nel 1851 per la casa pompeiana da Federico Travaglini, Pasquale Maria Veneri ed Achille Catalani le principali fonti disponibili sono rappresentate dalla *Memoria* presentata dagli architetti alla Reale Accademia Ercolanese nel 1855 – che si riporta in appendice – e da un carteggio intercorso, a tal riguardo, tra rappresentanti della tutela del patrimonio storico-artistico partenopeo a livello sia locale che nazionale, in quel delicato momento di trapasso, che conduce all'unità nazionale.

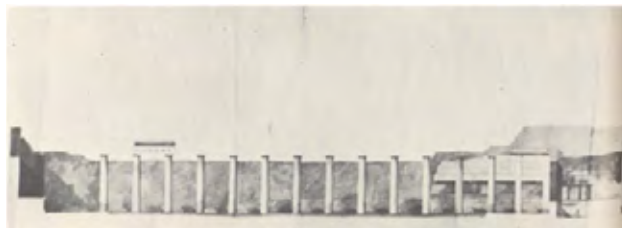
Una fitta rete di rapporti accompagna la vicenda, dal suo formarsi fino a molti anni dopo, tra la Società Reale Borbonica – scissa nei due rami della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti e dell'Accademia Ercolanese – il Real Istituto di Belle Arti di Napoli, il Consiglio di Stato borbonico prima, e il nuovo Ministero della pubblica Istruzione, con la Direzione generale di Antichità e Belle Arti, dopo l'Unità. Istituzioni spesso rappresentate dagli stessi uomini, come nel caso di Giuseppe Fiorelli, il quale interviene nella *querelle* nella duplice veste di segretario della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti e successivamente, da Roma, come direttore generale della sezione di Antichità e Belle Arti.

Con l'ascesa al trono nel 1825 di Francesco I si registra un rinnovato fervore nel campo degli studi e degli scavi archeologici. In questo clima favorevole la direzione di Pietro Bianchi inizia, nel giugno 1831, sotto i migliori auspici, con la scoperta, appunto, della Casa del Fauno. Risalgono a questo periodo le tavole del Bianchi sulla “ricostruzione” della casa pompeiana, dirette antesignane delle “divinazioni” condotte da Catalani, Travaglini e Veneri un ventennio dopo.

È probabile che sia le prime che le seconde – anche se in tempi e modi diversi – si riferiscano alla ripresa dell'idea, nata alla fine del Settecento, sull'onda della fascinazione che il contatto flagrante con l'antico stava provocando in tutta Europa, di ricostruire integralmente una casa pompeiana, con tutti gli arredi e le suppellettili. E alla metà del XIX secolo è difatti documentata la proposta non realizzata che individuava proprio nella Casa del Fauno l'edificio da ricostruire.

Dall'analisi della documentazione relativa alla proposta di Travaglini, Catalani e Veneri emerge peraltro, anche se non se ne fa mai cenno esplicitamente nella relazione di progetto – e ciò forse per non contrastare la volontà del re – che gli architetti non intendevano condurre un “restauro” nel vivo della fabbrica antica, bensì realizzarne la “divinazione” – ricostruzione dello stato originario presunto – in un luogo vicino, per esemplificare, a scopi eminentemente didattici, il «tipo» della casa pompeiana attraverso uno dei suoi esempi più famosi, conservando intatti i resti dell'antico manufatto.

32. PICONE 2011; PICONE 2011a.



A sinistra, figura 18. Pompei. Casa del Fauno (foto R. Picone, 2012); in alto, figura 19. A.-N. Normand, Casa del Fauno (o del Grande mosaico), grande sezione longitudinale nord-sud, stato attuale, 1840 (da BRUNEL, MARTINEZ 1980).

Nel carteggio intercorso nel 1869 tra l'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti ed i progettisti – che dopo quasi un ventennio dalla stesura della loro proposta, intendono “venderla” al nuovo governo unitario – questi ultimi affermano di essere stati invitati dal governo borbonico ad elaborare il restauro della casa di Pompei, «con la mira di volerne costruire una simile in tutte le sue parti finita», lasciando intendere di aver elaborato una soluzione volta ad una ricostruzione condotta indipendentemente dalla fabbrica preesistente. Tale sospetto viene avvalorato da quanto afferma nel 1891 Guglielmo Travaglini, nella sua biografia paterna: «La Reale Accademia di Belle Arti nominò nel suo seno tre soci, e tra questi il Travaglini, per elaborare un sì grandioso lavoro che quando avesse dovuto effettuarsi, senza toccare la preziosa casa antica, altra tutta simile a quella si sarebbe costruita nelle vicinanze della stessa Pompei». La stessa intenzione progettuale è intuibile in una lettera del Fiorelli in cui si precisa, a proposito del progetto degli architetti napoletani, che il re, con Rescritto del settembre 1850, aveva stabilito che «la Casa del Fauno fosse ristaurata in Pompei, e non già che si fosse fatto il progetto di un antico edificio sul modello della Casa del Fauno».

Tale acquisizione fa leggere in un'ottica inedita la ricostruzione condotta da Travaglini, Catalani e Veneri per la casa pompeiana, finora indicata dalla critica come simbolo della diffusione in area napoletana delle idee sul restauro stilistico di scuola francese.

In realtà i tecnici e *pensionnaires* meridionali conoscono molto bene il contributo specifico di Viollet-le-Duc alla rappresentazione, contenuto essenzialmente nel suo *Dictionnaire* (1854-1868) e nel successivo *Histoire d'un dessinateur* (1879), che avevano l'opportunità di leggere direttamente



Figura 20. F. Travaglini, *Sepolcro di Eurisace scoperto nell'anno 1838 a porta Maggiore in Roma*, Roma 1841 (Napoli, collezione Moccia).

in francese<sup>33</sup>. Tuttavia mentre la cultura tecnica dell'Italia meridionale era fortemente intrisa di accademismo, Viollet era, com'è noto, un anti-accademico, e proprio su questo piano si giocano le sostanziali diversità della sua influenza in ambito napoletano. In antitesi con le metodologie introdotte nelle accademie artistiche parigine, Viollet propone, dalle pagine del suo *Dictionnaire*, nelle illustrazioni che accompagnano le varie voci, una rappresentazione "ragionata", un linguaggio capace di far comprendere il funzionamento di un organismo strutturale<sup>34</sup>.

Gli studi sulla meccanica imposti a quell'epoca dalla nascente committenza industriale imponevano del resto rappresentazioni caratterizzate da linearità e precisione, ereditate dall'esperienza illuminista della geometria descrittiva. Viollet si appropriò della loro tecnica, ma la complessità degli organismi architettonici che intendeva rappresentare era assai maggiore di quella di una macchina e quindi sentì l'esigenza di integrare tale contributo a quello del metodo di rappresentazione allora utilizzato in un altro campo disciplinare che era l'anatomia comparata, che in quegli anni si affrontava nelle accademie mediche.

Tale rapporto tra l'architettura storica e la biologia è ancora più evidente nella *Storia di un disegnatore*, in cui Viollet, nel pianificare la formazione artistica nel disegno per il protagonista *petit Jean*, prevede due lezioni di anatomia comparata, in quanto le architetture per Viollet possiedono un proprio scheletro e delle membrature che lo rivestono<sup>35</sup>. In tal modo, facendo ricorso ai procedimenti logici della meccanica e alla biologia, egli inaugura una rappresentazione per il progetto di restauro intesa come un'immagine ragionata del meccanismo costruttivo, aderente alla realtà oggettiva. In tal senso molti grafici che illustrano restauri napoletani sono riconducibili a tale impostazione grafica, a cominciare dal disegno a china raffigurante il progetto di restauro per San Domenico Maggiore pubblicato a corredo dell'articolo di Raffaele Tufari sulla nota rivista «Poliorama Pittoresco»<sup>36</sup>, o dalla tavola dedicata dal Sasso al restauro della casa maggiore dei domenicani nel Regno<sup>37</sup>, a testimonianza che il pensiero e l'opera del restauratore francese travalicava i tradizionali canali accademici, per arrivare ad influenzare direttamente la formazione e l'operatività di *pensionnaires* e restauratori attivi in Italia meridionale alla metà dell'Ottocento.

33. VIOLLET-LE-DUC 1854-1868; VIOLLET-LE-DUC 1879 [1992].

34. TANTILLO 2010.

35. CRIPPA 1982.

36. TUFARI 1854.

37. SASSO 1856-1858.

## Bibliografia

- Atti 1880 - *Atti del terzo Congresso degli Ingegneri e Architetti italiani radunato a Napoli nel settembre 1879*, Regio stab. del cav. Francesco Giannini, Napoli 1880.
- BENCIVENNI, DALLA NEGRA, GRIFONI 1987 - M. BENCIVENNI, R. DALLA NEGRA, P. GRIFONI, *Monumenti ed Istituzioni*, 2 vv., Alinea, Firenze 1987.
- BRUNEL, MARTINEZ 1980 - G. BRUNEL, R. MARTINEZ (a cura di), *Alfred-Normand, architecte, photographies de 1851-1852*, Catalogue de l'exposition itinérante, Inspection générale des musée classés et contrôlés, Paris 1980.
- CASIELLO 1973 - S. CASIELLO, *Aspetti della tutela dei beni culturali nell'Ottocento ed il restauro del Valadier per l'arco di Tito*, in «Restauro», 1973, 5, pp. 79-111.
- CASIELLO 1980 - S. CASIELLO, *Viollet le Duc ed il restauro dei monumenti. La fortuna critica in Italia*, in «Restauro», 1980, 47-49, pp. 30-58.
- CASIELLO 1983 - S. CASIELLO, *La cultura del restauro a Napoli tra la fine del secolo XIX e l'inizio del XX e l'influenza del pensiero di Giovannoni*, in *Restauri a Napoli nei primi decenni del Novecento*, in «Restauro», 1983, 68-69, pp. 7-31.
- CASIELLO 1983a - S. CASIELLO, *Restauri e ricostruzioni nella cattedrale di Capua*, in «Capys», 1983, 16, pp. 3-19.
- CATALANO, TRAVAGLINI, VENERI 1855 - A. CATALANO, F. TRAVAGLINI, P.M. VENERI, *Memoria sul ristauro della casa del Fauno in Pompei*, Stamperia del Fibreno, Napoli 1855.
- Catalogo dell'Esposizione 1877 - Catalogo dell'Esposizione Nazionale di Belle Arti del 1877 in Napoli*, Tip. San Pietro a Maiella, Napoli 1877.
- Catalogo 1835 - Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel palagio del Real Museo borbonico il dì 30 maggio 1835*, Stamperia reale, Napoli 1835.
- Catalogo 1837 - Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel palagio del Real Museo borbonico il dì 30 maggio 1837*, Stamperia reale, Napoli 1837.
- Catalogo 1839 - Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel palagio del Real Museo borbonico il dì 30 maggio 1839*, Stamperia reale, Napoli 1839.
- Catalogo 1841 - Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel palagio del Real Museo borbonico il dì 30 maggio 1841*, Stamperia reale, Napoli 1841.
- Catalogo 1843 - Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel palagio del Real Museo borbonico il dì 30 maggio 1843*, Stamperia reale, Napoli 1843.
- Catalogo 1859 - Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel palagio del Real Museo borbonico nel dì 8 settembre 1859*, Stamperia reale, Napoli 1859.
- CHATEAUBRIAND 1802 - R. CHATEAUBRIAND, *Le génie du Christianisme*, 4 vv., Imprimerie de Migneret, Paris 1802.
- CHOAY 1992 [1995] - F. CHOAY, *L'allegorie du patrimoine*, Editions du Seuil, Paris 1992, trad. it. I. D'ALFONSO, E. VALENTE (a cura di), *L'allegoria del patrimonio*, Officina, Roma 1995.
- CRIPPA 1982 - M.A. CRIPPA (a cura di), *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. L'Architettura Ragionata*, Jaca Book, Milano 1982.
- DALBONO 1859 - C.T. DALBONO, *Ultima mostra di Belle Arti in Napoli*, Stab. Tip. dei Classici italiani, Napoli 1859.
- D'AFFLITTO 1834 - L. D'AFFLITTO, *Guide per i curiosi e i viaggiatori che vengono alla città di Napoli*, Napoli 1834.
- DE FUSCO, BRUNO 1961 - R. DE FUSCO, G. BRUNO, *Errico Alvino architetto e urbanista napoletano dell'800*, Arte tipografica, Napoli 1961.
- DE STEFANI 1992 - L. DE STEFANI, *Le Scuole di Architettura in Italia. Il dibattito dal 1860 al 1933*, Guerini, Milano 1992.

- DEZZI BARDESCHI 1989 - M. DEZZI BARDESCHI, *Neogotico, una questione di stile*, in R. BOSSAGLIA, V. TERRAROLI (a cura di), *Il neogotico nel XIX e XX secolo*, Atti del convegno (Pavia, 25-28 settembre 1985), 2 vv., Mazzotta, Milano 1989, v. 1, pp. 413-423.
- DEZZI BARDESCHI 1992 - M. DEZZI BARDESCHI, *Ridurre a ciò che esser doveva è restaurare*, in GUARISCO 1992, pp. 11-16.
- DI STEFANO 1972 - R. DI STEFANO, *Storia, architettura e urbanistica*, in *Storia di Napoli*, 10 vv., Società editrice Storia di Napoli, Napoli 1967-1978, v. 9, *Dalla restaurazione al crollo del reame*, 1972, pp. 645-743.
- GALANTE 1872 - G.A. GALANTE, *Guida sacra della città di Napoli*, Stamperia del Fibreno, Napoli 1872.
- GARRUCCI 1876 - G. GARRUCCI, *Lo stile gotico degli antichi tempî cristiani e i loro ristauri*, Stamperia della R. Università, Napoli 1876.
- GUARISCO 1992 - G. GUARISCO, *Romanico. Uno stile per il restauro. L'attività di tutela a Como. 1860-1915*, ex fabbrica Franco Angeli, Milano 1992.
- MANGONE 1997 - F. MANGONE, *Il Pensionato napoletano di Architettura. 1813-1875*, in G. ALISIO (a cura di), *Civiltà dell'Ottocento, Museo e Gallerie nazionali di Capodimonte*, Electa, Napoli 1997, pp. 35-44.
- MANGONE, TELESE 2001 - F. MANGONE, R. TELESE, *Dall'Accademia alla Facoltà. L'insegnamento dell'Architettura a Napoli. 1802- 1941*, Hevelius, Benevento 2001.
- MARAMOTTI 1989 - A.L. MARAMOTTI, *La materia del restauro*, Franco Angeli, Milano 1989.
- MARAMOTTI 1989a - A.L. MARAMOTTI, *Viollet le Duc e l'ambiente culturale francese in tema di restauro*, in MARAMOTTI 1989, pp. 19-36.
- MARIOTTI 1982 - R. MARIOTTI, *La legislazione dei beni culturali*, Unione Cooperativa Editrice, Roma 1982.
- MIARELLI MARIANI 1979 - G. MIARELLI MARIANI, *Monumenti nel tempo. Per una storia del restauro in Abruzzo e nel Molise*, Carocci editore, Roma 1979.
- MIARELLI MARIANI 2007 - G. MIARELLI MARIANI, *La 'cultura del restauro' architettonico nell'Ottocento. Frammenti di alcune considerazioni*, in M.P. SETTE (a cura di), *Restauro architettonico a Roma nell'Ottocento*, Bonsignori editore, Roma 2007, pp. 15-32.
- MONGE 1798 - G. MONGE, *Géométrie descriptive. Leçon donné a L'Ecole Normales dans l'an III de la République*, Impr. De Baudouin, Paris 1798.
- MONTELLA 1845 - N. MONTELLA, *Delle arti del disegno e d'altre cose riguardanti l'esercizio dell'architettura*, Stamperia del Fibreno, Napoli 1845.
- MORACHIELLO, TEYSSOT 1980 - P. MORACHIELLO, G. TEYSSOT (a cura di), *Le macchine imperfette. Architettura, programma e istituzioni nel XIX secolo*, Atti del convegno (Venezia, ottobre 1977), Officina edizioni, Roma 1980.
- PICONE, ROSI 1993 - R. PICONE, M. ROSI, *La Commissione municipale per la conservazione dei monumenti di Napoli*, in G. FIENGO (a cura di), *Tutela e restauro in Campania 1860-1900*, Electa Napoli, Napoli 1993, pp. 161-211.
- PICONE 1996 - R. PICONE, *Federico Travaglini. Il restauro tra "abbellimento" e ripristino*, Electa Napoli, Napoli 1996.
- PICONE 2008 - R. PICONE, *Restauro, ripristino, riuso. Il Palazzo Orsini di Gravina a Napoli. 1830-1936*, ed. Clean, Napoli 2008.
- PICONE 2011 - R. PICONE, *Restauri di guerra a Pompei. Le Case del Fauno e di Epidio Rufo*, in S. CASIELLO (a cura di), *Offese di guerra. Ricostruzione e restauro nel Mezzogiorno d'Italia*, Alinea, Firenze 2011, pp. 19-43.
- PICONE 2011a - R. PICONE, *Pompei alla guerra. Danni bellici e restauro nel sito archeologico*, in S. CASIELLO (a cura di), *I ruderi e la guerra. Memoria, ricostruzioni, restauri*, Nardini, Firenze 2011, pp. 101-126.

PICONE 2012 - R. PICONE, *Il Restauro e la questione dello 'stile'. Il secondo Ottocento nel Mezzogiorno d'Italia*, Art'em, Napoli 2012.

PICONE 2012a - R. PICONE, *La Casa del Fauno a Pompei*, in PICONE 2012, pp. 161-170.

RONDINELLA 2008 - L. RONDINELLA, *Nuovi dati per la sistemazione post-bellica dell'Insula di Santa Chiara in Napoli*, in S. CASIELLO, V. RUSSO, A. PANE (a cura di), *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città paesaggio*, Atti del convegno nazionale di studi (Napoli, 27-28 ottobre 2008), Marsilio, Venezia 2008, pp. 405-411.

RUSSO 1967 - G. RUSSO, *La Scuola d'Ingegneria in Napoli (1811-1967)*, Ist. Ed. del Mezzogiorno, Napoli 1967.

SASSO 1856-1858 - C.N. SASSO, *Storia di monumenti di Napoli e degli architetti che li edificavano*, 3 vv., Tip. di Federico Vitale, Napoli 1856-1858.

SCALVINI 1992 - M.L. SCALVINI, *La Scuola di Architettura dell'Accademia napoletana e i suoi responsabili*, in G. RICCI (a cura di), *L'architettura nelle Accademie riformate*, Guerini Studio, Milano 1992, pp. 213-235.

SÉROUX D'AGINCOURT 1823 - SÉROUX D'AGINCOURT 1823 - J.B. SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par le monuments depuis sa décadence au IV siècle jusqu'à son renouvellement au XVI*, Treuttel et Wurtz, 6 vv., Paris 1823.

STRAZZULLO 1972 - F. STRAZZULLO, *Tutela del patrimonio artistico nel Regno di Napoli sotto i Borboni*, in «Atti della Reale Accademia Pontaniana», XXI (1972), pp.329-369.

SZAMBIEN, DURAND 1986 - W. SZAMBIEN, J.N.L. DURAND, *Il metodo e la norma nell'architettura*, Marsilio, Venezia 1986.

TANTILLO 2010 - G. TANTILLO, *Il rilievo e la rappresentazione per il progetto di restauro architettonico*, Tesi di Dottorato in Conservazione dei beni architettonici, Università degli Studi di Napoli "Federico II", XXIII ciclo, 2010, tutor. prof. Antonella Cangelosi.

TUFARI 1854 - R. TUFARI, *Per la Rinnovazione della chiesa di San Domenico maggiore in Napoli*, in «Poliorama Pittoresco», XV (1853-54), pp. 33-74.

VIOLLET-LE-DUC 1854-1868 - E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, 10 vv., Bance-Morel & CIE Éditeurs, Paris 1854-1868.

VIOLLET-LE-DUC 1879 [1992] - E.E.VIOLLET-LE-DUC, *Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend à dessiner*, Hetzel, Paris 1879, 1a ed. it. F. BERTAN (a cura di), *Storia di un Disegnatore. Come si impara a disegnare*, Edizioni del Cavallino, Venezia 1992.

# VIOLLET-LE-DUC E L'OTTOCENTO

Contributi a margine di una celebrazione (1814-2014)



a cura di Annunziata Maria Oteri

# ArchistoR EXTRA

## A “medieval shaped castle”. Neo-medieval restorations of the purist architect Giovanni Partini from Siena

Renzo Chiovelli, Daniela Esposito  
chiov.re@gmail.com, daniela.esposito@uniroma1.it

*A study of the restoration of the castle of Torre Alfina, in northern Lazio, is the occasion to propose a wider reflection on the “invention” of the medieval past by nineteenth-century architects, under the influence of Viollet-le-Duc’s theories. The essay is divided into two parts: the former deals with the general interest of neo-medieval architects in the restoration of medieval castles. The castle typology is particularly suitable to that kind of operation where historical reconstruction and fantasy are mixed together, as clearly seen in the experience of Viollet-le-Duc in Pierrefonds, but also in Alfredo D’Andrade’s work in the park of the Valentino, in Turin. The latter part of the essay concerns the restoration of the “medieval shape” of the castle of Torre Alfina and the important role played by the architect, Giuseppe Partini, a protagonist of Purism in Siena, who considered neo-medievalism both as a sublimation of Gothic architecture, and as the highest expression of creativity. The project of Torre Alfina was realized by Partini with the help of a team of craftsmen who translated Partini’s theoretical issues on neo-medievalism and interpretation/re-creation of the past into practical results.*



VIOLLET-LE-DUC AND THE NINETEENTH-CENTURY  
Contributions on the fringe of a celebration(1814-2014)

[www.archistor.unirc.it](http://www.archistor.unirc.it)

ArchistoR EXTRA 1 (2017)

ISSN 2384-8898

DOI: 10.14633/AHR051

ISSN 978-88-85479-00-5



# Un “castello a forme medievali”. Restauri neomedievali dell’architetto purista senese Giuseppe Partini

Renzo Chiovelli, Daniela Esposito

La realizzazione degli interventi al castello di Torre Alfina, nell’alto Lazio, sembra rispondere a quello che Guido Zucconi, nel volume *L’invenzione del passato* (1997), trattando di architettura neomedievale nella seconda metà del XIX secolo, descrive con il carattere di «favola realizzata» a proposito del castello del Valentino a Torino<sup>1</sup>. Si tratta, come nel caso di Torre Alfina, di una reinvenzione ottocentesca del castello medievale. Come nota lo stesso Zucconi si può affermare, anche nel nostro caso, che il tema del castello rappresenta «un tema-limite, un soggetto ad alta densità emotiva, dove la capacità evocatrice sembra travolgere le buone intenzioni del progettista. Persino Viollet-le-Duc nel suo inossidabile razionalismo, sembra cedere alle lusinghe dell’invenzione quando rielabora forme e connotati di castelli medievali francesi»<sup>2</sup>. È quanto in parte avviene per il castello di Torre Alfina (fig. 1). La vena fantastica prevale sicuramente anche in Pierrefonds, ma esistono anche molti altri esempi che si potrebbero portare come riferimenti, databili tutti alla seconda metà del XIX secolo con le medesime caratteristiche.

Il tema del castello certo enfatizza alcuni caratteri del neomedievalismo. La forza evocativa ne accentua forse il carattere epico in un certo senso, specie negli ultimi decenni dell’Ottocento, mescolando la parte filologica e analitica con la componente fantastica e con la parte artistica volta

1. Si veda ZUCCONI 1997.

2. *Ivi*, p. 207.



Figura 1. Acquapendente, Viterbo, il fronte principale del castello di Torre Alfina come appare oggi, dopo gli interventi ottocenteschi dell'architetto purista senese Giuseppe Partini (foto D. Esposito).

a ricercare e accentuare anche effetti pittoreschi. Ricostruzione storica e fantasia si compenetrano dando luogo a un'architettura ispirata ai modelli del passato totalmente reinventati. È il caso in esame. Un processo progettuale che è interno ad un intreccio di conoscenza del passato, di progettazione nel presente insito nel significato che lo stesso Boito, in quegli anni, attribuiva all'architettura neomedievale come stile futuro dell'Italia unita.

Torre Alfina risponde dunque ad un'idea di castello con alcune componenti tradizionali ripetute secondo un modello non propriamente scientifico, piuttosto riferibile a quel concetto di *genus*, concetto cioè genetico riferito alla configurazione che l'architettura originaria aveva, l'architettura medievale, ripetuta come modello, appunto come *genus*. Un caso simile a quello di tanti castelli che in questo periodo vennero in qualche modo "ricostruiti", "ristrutturati", "restaurati". Il castello di Pavone in Piemonte, ad esempio, ricostruito da D'Andrade nell'ultimo decennio dell'Ottocento con motivi edilizi ripresi da vari modelli in mancanza, in quel caso, di riferimenti e di dati documentari diretti<sup>3</sup>. Così come altri castelli, il castello di Fimia o il castello di Montichiari sul Lago di Garda. Guardando ora il caso specifico e ai restauri neomedievali dell'architetto purista Giuseppe Partini, che è l'altro elemento che focalizzeremo nell'intervento, bisogna subito riconoscere, prima di entrare nell'atmosfera degli interventi neomedievali del castello di Torre Alfina, che alle reazioni di ammirazione si affiancarono certamente critiche ai criteri adottati innanzitutto, e agli esiti ripristinatori e di fantasia che questi interventi avevano generato. Le critiche furono mosse soprattutto da studiosi, da John Ruskin in prima persona, ma anche da architetti, storici dell'arte, critici anglosassoni che facevano capo soprattutto alla SPAB. In particolare ricordo le polemiche, su altri restauri realizzati a Siena, da parte di Ruskin. Il critico britannico fu a Siena varie volte dal 1840 quando elaborerà il suo primo diario, edito recentemente anche in italiano<sup>4</sup>, del suo primo soggiorno nella città toscana nel 1840-41. Qui osservò la fonte Gaia e di questa descrive soprattutto la bellezza delle sculture. Scrive di Siena «questa città ne vale cinquanta di Firenze, edifici in generale più grandi e più massicci con trifore veneziane in gran numero. Una nobile piazza con una fontana in marmo bianco delicatamente scolpita, muri solidi arabescati da un lato, dall'altro una torre di altezza enorme come quella di Vicenza, stagliantesi a oriente contro nuvole color porpora». Questa è l'immagine che John Ruskin ci dà nel 1840. Alcuni anni dopo, in occasione di una sua nuova visita, nel suo libro dedicato alla valle dell'Arno pubblicato nel 1874, dopo che la fonte

3. *Ivi*, pp. 209-210. Nella rocca di Pavone, acquistata nel 1885 da Alfredo d'Andrade, che per un certo periodo vi stabilirà il proprio studio, il pittore-architetto, a giudizio di Zucconi, «da corpo a un fantasma architettonico», ispirandosi chiaramente ai progetti di Viollet-le-Duc.

4. RUSKIN 1992. Si vedano anche RUSKIN 1985 e CLEGG, TUCKER 1993.

Gaia nel 1859 fu spostata e fu sostituita con sculture di Tito Sarrocchi, Ruskin dichiara - ovviamente risentito della sostituzione nonché dello spostamento della fonte - «forse un giorno ridurrete lo stesso in pezzi i marmi di Elgin e incaricherete qualche accademico di farne delle repliche. I senesi hanno fatto peggio di questo. È come se gli ateniesi avessero spezzato essi stessi l'opera del loro Fidia», commenta quindi Ruskin nel tono eccitato di colui che nella considerazione della città medievale unisce anche la dimensione estetica e quella etico-politica. Ricordiamo anche che l'autore della rinnovata fonte Gaia è stato Tito Sarrocchi attivo anche nelle zone di cui si parlerà a breve. Polemiche vi furono anche nel caso di palazzo Spannocchi in piazza Salimbeni sempre a Siena. Dopo l'acquisto di questo edificio da parte dell'attuale Monte dei Paschi di Siena, avvenuto nel 1880, palazzo Spannocchi venne ceduto in affitto al Ministero dei Lavori pubblici che qui avrebbe insediato l'ufficio postale. Il Monte incarica il Partini di intervenire anche in questo caso per realizzare una piazza rinascimentale (fig. 2). Partini modifica i prospetti, parifica le quote del palazzo Spannocchi e realizza la facciata in stile rinascimentale a completamento della piazza. Anche in questo caso vi saranno delle reazioni nei confronti di un intervento in stile e in questo caso il pittore Luigi Mussini, che fu in contrasto con la stampa inglese, rispose sull'intervento di palazzo Spannocchi mettendo in evidenza come in effetti questo avesse in realtà abbellito il palazzo e reso più elegante la piazza.

Daniela Esposito

L'imponente mole del turrito maniero che si erge su un rilievo dell'altipiano dell'Alfina, caratterizzando quell'area di confine tra Lazio, Umbria e Toscana, è stato segnalato per decenni da indicazioni turistiche stradali che lo definivano come un "castello a forme medievali" (fig. 3). In effetti, pur potendo vantare origini che si perdono in epoca longobarda, avvicinandosi all'attuale maestosa costruzione si possono cogliere quelle caratteristiche che lo fanno percepire come un'opera ottocentesca, tanto da essere stata definita «vera e propria Pierre Fonds italiana»<sup>5</sup>. Infatti, anche se la maestosità dell'edificio fortificato non raggiunge certo quella dell'esempio piccardo, il carattere architettonico tipicamente ottocentesco che è stato sovrapposto alle spoglie del precedente antico maniero, lo possono fare associare, per certi aspetti, al più celebre restauro stilistico eseguito da Viollet-le-Duc per Napoleone III.

All'interno del castello, un'immagine dipinta riproduce le forme del castello prima dell'intervento dell'architetto Giuseppe Partini (figg. 4-5), ma soprattutto prima che fosse iniziato a trasformare da

5. MOROLLI 1981, p. 36.





Nella pagina precedente, figura 2. Siena, piazza Salimbeni con la facciata del Castellare, sede del Monte dei Paschi, di fronte, e quella laterale di palazzo Spannocchi a destra (foto D. Esposito).

Figura 3. Il castello di Torre Alfina in un'immagine dei fratelli Alinari scattata al termine dei lavori di trasformazione progettati da Partini (da *Fratelli Alinari* 1892).

un importante personaggio della grande finanza europea ottocentesca, la cui famiglia ebbe un ruolo economico anche nel processo d'unificazione italiano intrapreso dai Savoia<sup>6</sup>, Edoardo Cahen. Figlio del capostipite della dinastia italiana dei Cahen, ovvero del banchiere e finanziere ebreo Joseph Mayer Cahen d'Anvers (Bonn 1804-Nainville, odierna Nainville-les-Roches, 1881) e di Clara Bischoffsheim, sorella di prestigiosi banchieri operanti ad Anversa e ad Amsterdam, Joseph Edouard, nato nel 1832, si distinse, rispetto all'attività bancaria del padre, per il ruolo di primordine che ebbe nella speculazione edilizia di Roma capitale<sup>7</sup>. Edoardo fu, infatti, il maggior esponente finanziario della speculazione fondiaria nella zona dei Prati di Castello, dopo aver acquistato, assieme ad altri soci, i terreni dall'ecclesiastico belga Francesco Saverio de Merode, tanto che il nuovo quartiere nel 1874 prese il nome di quartiere Cahen, venendo collegato, cinque anni dopo, al resto della città mediante il ponte di Ripetta. L'operazione del ponte, realizzata da un'impresa di costruzioni metalliche italiana di cui Edoardo possedeva parte delle azioni, provocò una 'febbre edilizia' speculativa delle aree edificabili di Prati, che ebbe il rovescio della medaglia nella conseguente 'grande crisi' del 1887 descritta anche nel romanzo *Roma* da Émile Zola. Lo scrittore francese, che fu a Roma nel 1894, fa riferimento proprio alla zona di Prati, quando, terminata la 'febbre edilizia' che nel decennio successivo alla presa di Roma aveva procurato facili profitti agli speculatori grazie alla richiesta di abitazioni formatasi nella nuova capitale del Regno, le banche avevano revocato i crediti ai costruttori: «stupida, dando un'impressione straordinaria ed angosciosa, la catastrofe, a tutta prima inspiegabile, che aveva immobilizzato questa città in costruzione, come se, un giorno maledetto, un mago del disastro avesse con un colpo di bacchetta arrestato all'improvviso i lavori, vuotando gli irrequieti cantieri e lasciando le costruzioni così com'erano». Tuttavia i profitti, ottenuti con gli investimenti speculativi nell'edilizia del quartiere romano, avevano fruttato ad Edoardo somme tali da permettergli l'acquisto di un'ampia

6. Nel 1848, Carlo Alberto di Savoia, bisognoso di prestiti di denaro per far fronte alle spese belliche contro l'Austria, li avrebbe ottenuti solamente dalla casata dei Cahen; così che, nel 1866, Vittorio Emanuele II avrebbe restituito quanto precedentemente avuto dai Savoia, ripagando la disponibilità concessa, insignendo Joseph Mayer Cahen del titolo nobiliare di conte, trasmissibile ai discendenti maschi; i buoni rapporti intercorsi tra i due avrebbero fatto sì che, dopo il 1871, Cahen sarebbe diventato finanziere personale del re. La Marquise de Fontanoy, sul *Chicago Tribune* del 4 aprile 1910, ricordava come «il denaro dei Cahen si può dire che abbia aiutato a finanziare i leader del movimento dell'unità d'Italia sotto Cavour». Il titolo di conte era stato ottenuto dallo stesso Joseph Meyer, per quanto riguardava lo Stato pontificio, già precedentemente mediante un breve di Pio IX. La ricerca più completa sul ramo italiano della famiglia Cahen è in MANCINI 2011.

7. Joseph Edouard, primo dei Cahen d'Anvers a risiedere stabilmente in Italia, divenuto cittadino italiano naturalizzato da Vittorio Emanuele II nel 1866, italianizzerà il proprio nome in Giuseppe Edoardo e poi nel solo Edoardo. Era stato il padre Joseph Meyer ad aggiungere "d'Anvers" al proprio cognome, dopo essersi trasferito a Parigi nel 1849, probabilmente per distinguersi da altri rami della famiglia.



Figura 4. Disegno dedicato al marchese di Torre Alfina ed esposto al piano terra della galleria del castello, che mostra l'abitato e il maniero nel corso dell'Ottocento, anteriormente agli interventi di Partini ed in seguito alle trasformazioni rinascimentali volute da Sforza Monaldeschi della Cervara (foto R. Chiovelli).



Figura 5. Immagine fotografica degli anni Ottanta dell'Ottocento, al momento dell'acquisto da parte di Edoardo Cahen dai Bourbon del Monte di Santa Maria, da cui è stato tratto il disegno esposto all'interno del maniero (collezione R. Pepparulli).

tenuta collocata all'estremo settentrionale dell'ex Patrimonio di San Pietro in Tuscia, in cui ricadeva il centro abitato di Torre Alfina con il suo antico maniero<sup>8</sup>.

Umberto I, con motuproprio 8 marzo 1885 ed altro decreto del successivo 19 aprile, concederà al conte Edoardo il titolo di marchese di Torre Alfina, località che, tutt'oggi, si trova al confine tra Lazio e Umbria. La vasta proprietà del marchesato verrà poi divisa tra i due figli; Teofilo Rodolfo (1869-1955) prenderà il castello di Torre Alfina con le pertinenze sul lato laziale, e Ugo la villa detta "La Selva" con i possedimenti di Allerona sul lato umbro (fig. 6). Edoardo, dopo avere acquistato nel 1880 il castello dei Bourbon del Monte Santa Maria nel borgo medievale di Torre Alfina, inizierà una serie di opere edilizie e di sistemazioni urbanistiche e paesaggistiche, così come di acquisizioni che, continuate dai figli, collezionisti di opere d'arte e di rarità botaniche anche esotiche, arricchiranno il maniero e le vicine proprietà di opere di giardinaggio e d'arte. La raccolta di quest'ultime, purtroppo, andrà dispersa nel 1969, quando in una grande asta tenutasi all'hotel Cavalieri Hilton di Roma verrà venduto quasi tutto ciò che si trovava nel castello<sup>9</sup>.

I lavori nell'area del vecchio e malandato castello medievale che aveva subito una serie di trasformazioni, per adeguarlo alle esigenze di un palazzo rinascimentale, da parte della famiglia Monaldeschi della Cervara nel corso del XVI secolo (fig. 7), eliminando le torri fino all'altezza delle coperture dei principali corpi di fabbrica e dotandolo di un nuovo fronte sul cortile interno, iniziarono sin dai primi anni Ottanta<sup>10</sup>. Una cronaca, redatta nel 1892 dal parroco del piccolo centro altolaziale<sup>11</sup>, seppure scritta con l'intenzione, affatto velata, di celebrare i meriti attribuibili al nuovo 'signore' circa l'opera di modernizzazione del paese, esaltandola mediante il contrasto con lo stato d'abbandono in

8. Il padre di Edoardo, Joseph Meyer, nel 1855 aveva fatto un investimento simile, acquistando per 210.000 franchi il castello di Nainville, nell'Essonne, dove avrebbe risieduto, diventando anche sindaco della località, fino al 1881, data della sua scomparsa.

9. Si veda *Catalogo della collezione d'arte* 1969. Circa una possibile influenza sul tipo di committenza architettonica prescelta da Edoardo Cahen, non va sottovalutato il fatto che egli abbia sposato nel 1868 Marie Christine Spartali (1846-1884), figlia del console generale del governo greco a Londra e facente parte, assieme alla sorella pittrice e modella Marie Spartali Stillman, del mondo dei Preraffaelliti, e che posando come modella per il dipinto di James Abbot McNeill Whistler, *The princess from the land of porcelain* (1863-64), tanto aveva contribuito a creare l'immagine della 'donna preraffaellita'.

10. Si veda quanto riportato in MONALDESCHI DELLA CERVARA 1984, LISE 1971, PEPPARULLI, SQUARCIA 1992 e MONTALTO 2000; precedenti attenzioni verso la storia dell'imponente castello risalgono a FABIETTI 1933.

11. Si veda T. POMPEI, *Torre Alfina e il suo castello*, ms, s.l. 1892. Tommaso Pompei, parroco di Torre Alfina dal 1878 al 1913, redasse la cronaca sulle vicende del piccolo abitato in qualità di membro della Società Storica Volsinese; QUATTRANNI 1999. Un'elencazione delle opere edilizie ed urbanistiche realizzate a Torre Alfina nel corso dell'Ottocento si può visionare nella cronologia annessa in CHIOVELLI 2003.



Figura 6. Torre Alfina, castello, iscrizione dipinta al piano terra della galleria che ricorda i passaggi di proprietà del maniero dai Monaldeschi della Cervara, ai Bourbon del Monte di Santa Maria, fino ai lavori architettonici effettuati dal primo marchese Edoardo Cahen (1884) e alle decorazioni pittoriche volute dal figlio Teofilo Rodolfo, 1912 (foto R. Chioveli).



Figura 7. Torre Alfina, castello, affreschi rinascimentali nell'ala settentrionale, non completata, in cui compaiono i simboli araldici dei Monaldeschi della Cervara (foto R. Chioveli).

cui versava precedentemente alla sua venuta, sembra che ci possa fornire un'immagine abbastanza nitida dello stato in cui si doveva trovare il borgo prima dell'arrivo del marchese Cahen. Il piccolo abitato viene descritto come un borgo sperduto, mancante di qualsiasi mezzo di comunicazione, «addietro di un secolo dalla civiltà che aveva raggiunto gli altri popoli, anche circosvicini», difficilissimo da raggiungere pure per la mancanza di adeguate vie di comunicazione, «come se ci fosse stato di mezzo l'oceano a dividerlo da altri popoli». Questo finché Cahen non fece costruire una via alberata rettilinea, con tanto di pilastri ai suoi lati che annunciavano l'ingresso nel nuovo marchesato, e cominciò i lavori nel castello. Prima di mettere mano al vecchio maniero, i lavori presero avvio con la costruzione della rampa monumentale d'accesso dal nuovo viale alberato che, dopo essere stati condotti ad un punto avanzato, si rivelarono un'impresa disastrosa per il fatto di essere stati impostati su alcune cavità del terreno non rilevate, le quali minarono ben presto la stabilità della costruzione. Fu a quel punto che Edoardo decise d'incaricare come progettista e direttore di tutti i futuri lavori a Torre Alfina il noto architetto senese Giuseppe Partini<sup>12</sup>, il quale, dopo aver rifatto sin dalle fondamenta l'intera rampa monumentale con vari tornanti ed un merlato accesso neomedievale, rivolse le sue attenzioni alla ristrutturazione del castello (figg. 8-10). Si è sempre pensato che Partini si fosse limitato a 'rivestire' di uno stile purista senese il vecchio rudere; in realtà egli dovette aggiungere interi corpi di fabbrica rispetto alle antiche preesistenze. Oltre ad innalzare di nuovo alte torri merlate sulle precedenti strutture che erano state mozzate, dovette aggiungere una parte consistente di fabbrica, comprendente una nuova torre e la zona dell'attuale accesso al cortile, nonché ad ampliare lo stesso cortile rinascimentale (figg. 11-12).

Dal confronto tra la mappa del catasto gregoriano, dei primi decenni dell'Ottocento, che mostra in pianta il castello prima degli interventi di Partini, e la planimetria dell'attuale consistenza edilizia si

12. Sulla figura di Giuseppe Partini e circa la sua rilevanza nell'ambito del purismo senese, si vedano: BUSCIONI 1981 e 1981a e nello stesso volume BORSI 1981, MOROLLI 1981 e MARAMAI, MARINI 1981; inoltre BATAZZI, MARZIALI, SENSINI 1988, in cui sono contenuti FARGNOLI 1981, MARNI 1981 e MARAMAI 1981, e i più recenti SISI, SPALLETTI 1994 e 2007; RESTUCCI 2002; ANSELMI ZONDADARI 2006. Rita Pepparulli e Roberto Squarcia (PEPPAPRULLI, SQUARCIA 1992, p. 21), fanno risalire i lavori di Partini per il restauro del castello di Torre Alfina al 1888. In quello stesso anno fu inaugurata la statua dedicata all'anatomista cinquecentesco Girolamo Fabrizio, nella piazza comunale della vicina Acquapendente, opera dello scultore senese Tito Sarrocchi, collaboratore ed imparentato con Partini, segno evidente delle strette relazioni che legavano le committenze artistiche di quest'area dell'alto Lazio con la città di Siena; sull'argomento si vedano CHIOVELLI 1988 e CHIOVELLI, PETRUCCI 1988, oltre che CHIOVELLI 2013, pp. 395-400. Recentemente sono state rintracciate altre opere di Partini in questa zona, come nel castello di Montorio, in gran parte distrutto nel Quattrocento, in cui Partini progetta un ingresso in stile medievale molto simile a quello della rampa di Torre Alfina; si veda PREZZOLINI 2010 e 2010a. Un intero album di fotografie dei fratelli Alinari è dedicato alle opere architettoniche di Giuseppe Partini; nelle foto riguardanti il castello di Torre Alfina si vede come i lavori volgessero ormai al termine; si veda *Fratelli Alinari* 1892.



Da sinistra, in senso antiorario, figura 8. Torre Alfina, la rampa che sale al castello e, a destra, l'ala rinascimentale mai completata, nei cui ambienti si trovano ancora affreschi cinquecenteschi (foto R. Chiovelli); figura 9. L'ingresso della rampa che sale al castello in una foto d'epoca (collezione R. Pepparulli); figura 10. La rampa a tornanti progettata da Partini per accedere al castello in carrozza, in una fotografia scattata poco dopo la sua realizzazione (collezione R. Pepparulli).





Figura 11. Torre Alfina, l'ala e la torre aggiunte da Partini nel lato d'ingresso del castello in una fotografia dei fratelli Alinari scattata alla fine dei lavori (da *Fratelli Alinari* 1892).



Figura 12. Torre Alfina, il portico a sinistra dell'ingresso al castello, aggiunto da Giuseppe Partini, in una foto dei fratelli Alinari (da *Fratelli Alinari* 1892).

comprende come Partini abbia modificato ed aggiunto intere parti di fabbrica nella zona meridionale del castello, in cui dovette ricavare anche lo spazio per la nuova scalata monumentale d'accesso ai piani superiori (figg. 13 a-b); anche il cortile aveva dimensioni ridotte rispetto a quello più vasto trasformato da Partini, il quale lo portò a cinque assi di finestre rispetto ai soli tre precedenti (figg. 14-15). L'opera del Partini è dunque massiccia e trasforma completamente l'edificio secondo quanto richiede sia la committenza sia l'architettura del tempo. In casi come questo si può quindi fare riferimento all'interpretazione dello 'stile' come *genus*, ovvero come codice genetico in grado di ispirare il prodursi e il ri-prodursi dell'opera, così come si entra nel discorso sul 'falso' nell'età postunitaria e dell'istanza di 'attualizzazione' del monumento inteso come 'valore esemplare'<sup>13</sup>. Introducendo la prima monografia dedicata interamente a Partini, quando ancora gli studi non solo non avevano affatto reso giustizia alla sua figura di architetto, ma addirittura l'avevano fatto praticamente scomparire anche dal panorama storico-architettonico di quella Siena che invece lo aveva visto affermato protagonista, Franco Borsi, nel 1981, fa un allusivo paragone: «il Partini architetto sta a Siena come l'involucro di carta stampata carico di messaggi antichizzanti sta al panforte». Probabilmente, questa comparazione spiritosa e arguta, per chi conosce quanto siano importanti a tutti i livelli le tradizioni senesi, risulta essere una delle immagini che meglio potrebbero rappresentare l'opera del nostro architetto. Infatti, lungi da quelle valutazioni che nel caso dell'architettura ottocentesca finiscono per scadere quasi sempre in superficiali giudizi di valore, senza magari tentare di comprenderne aspetti ed ambiti culturali, anche per l'operato di Partini dovrebbe valere il riconoscimento, sempre riguardo al paragone di Borsi, di quell'«identità tra una realtà che ha un'endemica localizzazione storica, un'identità coltivata con amore e con rigore attraverso il tempo ... ed insieme un suo modo di accedere all'universale, di collocarsi in una sfera soprastorica in cui passato e presente non contano come realtà distinte ma come, appunto, identità processuale»<sup>14</sup>.

Siena ancora in quegli anni, persegue una tradizione locale che non è mai cessata. Basti ricordare soltanto il prospetto del palazzo vescovile, ubicato alla sinistra della cattedrale; osservando come qualsiasi dei tanti turisti in visita al duomo non si è minimamente sfiorati dal dubbio che possa appartenere all'epoca medievale e che, invece, fu costruito, secondo lo spirito di *concinnitas*<sup>15</sup>, in pieno XVII secolo, in continuità con le tipologie stilistiche medievali. Ciò vale anche per le due ali laterali al terzo piano del palazzo Pubblico in piazza del Campo, perfettamente coerenti con lo stile

13. Si veda CARBONARA 1997, pp. 64-65 e 206-207.

14. BORSI 1981, p. 9.

15. Come gli antichi definivano l'avversione riguardo la violazione delle regole della bellezza e che Leon Battista Alberti chiama "coinvenienza" o "conformità".



Figure 13 a-b. Confronto fra la pianta di Torre Alfina del catasto gregoriano e la situazione edilizia attuale, da cui emerge come Partini abbia ampliato notevolmente il fabbricato del castello sul lato d'ingresso, aggiungendovi anche una torre, ed abbia invece demolito il volume edilizio che ingombrava il cortile rinascimentale sullo stesso lato (elaborazione S. Pifferi).



Figura 14. Torre Alfina, il cortile rinascimentale del castello prima degli interventi di Partini, quando erano visibili solo tre assi di finestre (collezione R. Pepparulli).



Figura 15. Torre Alfina, il cortile rinascimentale del castello appena concluso l'intervento di demolizione del corpo di fabbrica che lo ingombrava operato da Partini, in una fotografia dei fratelli Alinari (da *Fratelli Alinari* 1892).

delle sottostanti parti originarie (1297-1342), che sono state eseguite nel 1680-81. Insomma a Siena, come del resto succedeva anche a Bologna, vi è una tradizione del Medioevo che non cessa anche nei secoli successivi. Quindi, pur operando in epoche moderne, lo si fa con un distacco dal presente che a Siena è quasi assoluto, più che in qualsiasi altra città italiana.

Va però detto che non sarebbe corretto considerare Giuseppe Partini un semplice neomedievalista. Forse si sarebbe anche offeso nel sentirselo dire, come si sarebbero offesi, anche nel campo della pittura e della scultura, gli altri artisti senesi del suo tempo; come si sarebbe offeso, per certi versi, anche John Ruskin che in Inghilterra si oppone agli architetti neo-gotici perché utilizzano questo stile per costruire gli immensi quartieri moderni della Londra vittoriana; mentre, per Ruskin, il neo-Medioevo è la sublimazione del Gotico come espressione più alta della creatività, quindi non può essere usato per fini strumentali. E ciò sia sul piano spirituale e sia in quello della pratica artigianale. Così Partini a Torre Alfina, come in altri suoi cantieri, segue i dettami puristi, operando assieme ad una folta squadra di abili artigiani, dediti alle varie arti, che può essere paragonata per certi aspetti a quella dell'*Arts and Crafts* morrisiana. Ritroviamo nel castello, con una continuità anche oltre la morte del marchese Edoardo e il passaggio della committenza al figlio Teofilo Rodolfo, una squadra di abilissimi operatori in tutti i campi dell'artigianato artistico, dal ferro battuto, alla ceramica, al vetro, alla scultura, alla pittura architettonica ed a quella di figura, come era nella tradizione dei grandi quadraturisti italiani (figg. 16-21)<sup>16</sup>.

Dicevamo come Torre Alfina sia stata definita la Pierrefonds italiana, ovvero il restauro del suo maniero viene accostato all'enorme castello che Viollet-le-Duc aveva 'restaurato' in Piccardia, per conto di Napoleone III, proprio pochi anni prima che venissero avviati i lavori di Partini a Torre Alfina<sup>17</sup>. Il parallelismo, infatti, è per molti versi evidente, nonostante le considerevoli differenze di cifre economiche che vennero investite nei due diversi casi. Anche a Pierrefonds non si cerca l'approccio filologico, né di rifare quelle forme mancanti come realmente avrebbero dovuto essere<sup>18</sup>. Il discorso è sempre

16. In particolare, le porte intarsiate del castello di Torre Alfina hanno ricevuto maggiori attenzioni da parte della critica, rispetto alle altre opere che affollavano le sale del maniero; si vedano a tale proposito, oltre a CORSINI 1915, i recenti BANDINI, GRAPPIO 2013 e 2015.

17. Si veda la nota 4. Napoleone III chiese a Viollet-le-Duc di restaurare il castello nel 1857, lavoro che si protrasse fino al 1885 ad opera di Maurice Oudou e Juste Lisch. Ma fu nel 1861 che l'imperatore decise di abbandonare l'originaria idea di lasciare gran parte del castello come rovine 'pittoresche' e di farne, invece, una maestosa residenza imperiale, ricostruendolo interamente con un costo stimato cinque milioni di franchi, di cui quattro vennero però bloccati nel 1885, quando Viollet-le-Duc era morto da sei anni, ponendo fine all'immenso cantiere.

18. Per una rapida disamina delle vicissitudini del castello di Pierrefonds e dei suoi restauri, si vedano DULAU 2009 e DALMAZ 2010.



Figure 16 a-b. Torre Alfina, opere in ferro battuto all'esterno del castello e nello scalone monumentale realizzato da Partini (foto R. Chiovelli).



Figure 17 a-b. Torre Alfina, particolari delle porte intarsiate dall'ebanista senese Tito Corsini (1867-1944), con le raffigurazioni del castello (foto R. Chiovelli).



Figure 18 a-b. Torre Alfina, particolari delle decorazioni della galleria al piano terra del castello; nei peducci in stile rinascimentale delle volte compaiono le mezzelune araldiche della famiglia senese dei Piccolomini (foto R. Chiovelli).



Figura 19. Torre Alfina, raffigurazione dell'opera di Gabriele D'Annunzio *Il sogno d'un tramonto d'autunno*, musicata da Teofilo Rodolfo Cahen (1903), dipinta nella galleria superiore del castello (foto R. Chiovelli).



Figura 20. Torre Alfina, castello, ritratti di Gabriele D'Annunzio e Teofilo Rodolfo Cahen, dipinti sopra la scena dell'opera *Il sogno d'un tramonto d'estate* (foto R. Chiovelli).



Figura 21. Siena, la facciata del Castellare Salimbeni e lo spazio urbano antistante prima degli interventi di Partini (da BUSCONI 1981).

improntato sul *genus*, cioè ritornare al principio genetico che ha portato alla creazione di quelle opere. Cioè ritornare a pensare 'geneticamente' con lo spirito in cui avrebbero ragionato, in questi casi, nel Medioevo<sup>19</sup>. A questo portano entrambi gli studi, sia nell'opera di Viollet-le-Duc, sia in quella dei puristi senesi. Rientrare in quello spirito per ricrearlo, ma non per rifarlo con le stesse forme. Il caso, anch'esso abbastanza evidente, si ripete nell'intervento di Partini a piazza Salimbeni a Siena che viene praticamente riprogettata. Nel castellare dei Salimbeni si ripete, come nel cortile di Torre Alfina, la moltiplicazione degli assi di finestre che, nel caso senese, vengono portati da due a sei, aggiungendone quattro completamente nuovi (fig. 22). Nel contiguo palazzo Spannocchi, Partini riproduce il fianco mancante, intervento che provoca le ire della rivista londinese «The Athenaeum»<sup>20</sup>, ripetendovi il prospetto della facciata che si

19. Stranamente, a differenza di molti altri lavori di Partini, ricchi di elaborati progettuali, per quanto siano stati oggetto di numerose ricerche, a tutt'oggi non sono stati ancora rinvenuti documenti, quali rilievi, relazioni o progetti, che possano permettere di ricostruire la logica progettuale che l'architetto può aver seguito nella ristrutturazione del maniero di Torre Alfina.

20. «The Athenaeum» è una rivista letteraria (1828-1921) fondata dallo scrittore, giornalista e viaggiatore inglese James Silk Buckingham al suo rientro a Londra dall'India, paese da cui era stato espulso per gli attacchi che il «Calcutta Journal», anch'esso da lui fondato e diretto, aveva sferrato contro il governo. «The Athenaeum», che nelle intenzioni del fondatore voleva essere un punto d'incontro di pensatori, poeti, oratori e scrittori vari, è stato uno dei più diffusi ed influenti settimanali di epoca vittoriana. In particolare, sotto la direzione del critico e letterato liberale Charles Wentworth Dilke,



Figura 22. Torre Alfina, veduta odierna del giardino interno agli spalti del castello (foto R. Chiovelli).



Figura 23. Torre Alfina, il giardino interno agli spalti del castello come appariva in base al progetto dei paesaggisti francesi Henri e Achille Duchêne (collezione R. Pepparulli).



Figura 24. Torre Alfina, i giardini progettati dai paesaggisti Duchêne nel parco ai piedi del castello (collezione R. Pepparulli).



Figure 25 a-b. Torre Alfina, la tomba progettata da Giuseppe Partini per il marchese Edoardo Cahen nel bosco del Sasseto (foto R. Chiovelli).

trova sulla via di Banchi di Sopra. Anche il monumento al centro della piazza, dedicato a Sallustio Baldini, è un'opera nuova di Tito Sarrocchi, con il basamento progettato da Partini.

Infine, vale la pena ricordare che se molte furono le attenzioni mostrate dai Cahen riguardo alla costruzione e all'arredo del castello di Torre Alfina, non si può certo dire che fu trascurata l'ambientazione del maestoso maniero e delle sue pertinenze. Infatti, tutti i giardini esterni, sia del castello e sia della villa 'La Selva', furono progettati da due dei più grandi paesaggisti del tempo: Henri e Achille Duchêne (figg. 22-24). I due maestri francesi del paesaggio, padre e figlio, si erano creati una clientela prestigiosissima presso l'alta società riportando in auge, nel corso dell'Ottocento, la tradizione del giardino alla francese del XVII secolo. Tra le loro innumerevoli opere, realizzate individualmente o in coppia, si possono citare gli allestimenti del parigino Champ-de-Mars per l'Esposizione universale del 1889, il parco di cinquantadue ettari del Castello de La Jumellière per il conte di Maillé (Maine-et-Loire), quello di dieci ettari del Castello d'Anjou, la supervisione del giardino d'acqua di Blenheim Palace per il duca di Marlborough, i parterres del Castello di Voisins a Saint-Hilarion (Yvelines) per il conte Edmond de Fels, considerato il capolavoro di Henri, e verso la fine del XIX secolo anche i giardini del Castello di Champs-sur-Marne, per il conte Louis Cahen d'Anvers, fratello di Edoardo<sup>21</sup>.

Il marchese Edoardo Cahen morì a Roma il 3 maggio 1894 e le sue spoglie furono tumulate, ai piedi del castello di Torre Alfina, nel bosco del Sasseto, sistemato come un ampio parco naturalistico, in un mausoleo neogotico da attribuire anch'esso all'architetto Partini (figg. 25 a-b), vista la forte somiglianza con quanto aveva già realizzato in entrambi i portici d'ingresso delle cappelle Pieri Nerli a Quinciano, presso Siena, (1861) e Canevaro nel cimitero di Zoagli (1886-90).

Renzo Chiovelli

dal 1830 al 1846, riscosse molto successo, aumentando molto la sua tiratura ed avendo forte influenza nei settori della critica letteraria, artistica, musicale, teatrale e scientifica. Con i direttori successivi la rivista, divenuta ostile al movimento dei preraffaelliti, attraversò un periodo di declino da cui si risollevò dopo l'assunzione della direzione da parte di Norman MacColl nel 1871, che accolse con favore i contributi di personaggi vicini al movimento, quali, ad esempio, il poeta e critico letterario William Michael Rossetti, fratello di Dante Gabriel, che scrisse sulle pagine di «The Athenaeum» dal 1878 al 1895. Si vedano DRABBLE, STRINGER 1998, p. 33 e MARCHAND 1941.

21. L'opera paesaggistica dei Duchêne è raccolta in FRANGE 1998 e BARIDON 2000, mentre riguardo al giardino dei Cahen a villa 'La Selva', che ospitava la ricca collezione di botanica e che era collegato al castello da una strada con un ponte in ferro che scalcava il fiume Paglia, si veda MAOVAZ 2002.

## Bibliografia

- ANSELMI ZONDADARI - M. ANSELMI ZONDADARI (a cura di), *Architettura e disegno urbano a Siena nell'Ottocento. Tra passato e modernità*, U. Allemandi, Torino 2006.
- Catalogo della collezione d'arte 1969 - Catalogo della collezione d'arte*, vendita all'asta nel salone dell'Albergo Cavalieri Hilton, Roma 27 febbraio - 10 marzo 1969, s.e., Roma s.d [1969].
- BANDINI, GRAPPIO 2013 - M. BANDINI, R. GRAPPIO, *Il castello di Torre Alfina. Le porte ornate a tarsia dall'ebanista intagliatore Tito Corsini di Siena*, in «Lettera Orvietana. Quadrimestrale d'informazione culturale dell'Istituto Storico Artistico Orvietano», XIV (2013), 35-36, p. 10.
- BANDINI, GRAPPIO 2015 - M. BANDINI, R. GRAPPIO, *Tito Corsini ebanista intagliatore nel Castello di Torre Alfina*, s.l., s.d. [2015].
- BARIDON *et al.* 2000 - M. BARIDON *et al.*, *Les jardins des Duchène en Europe*, Éditions Spiralinthe - Fonds Henri et Achille Duchène, s.l. 2000.
- BATAZZI, MARZIALI, SENSINI 1988 - M. BATAZZI, G. MARZIALI, L. SENSINI (a cura di), *Siena tra purismo e liberty*, Arnoldo Mondadori-De Luca, Milano-Roma 1988.
- BUSCIONI 1981 - M.C. BUSCIONI (a cura di), *Giuseppe Partini (1842-1895), architetto del Purismo senese*, Electa, Firenze 1981.
- BUSCIONI 1981a - M.C. BUSCIONI, *Accademia purista e arti applicate nei restauri di Giuseppe Partini*, in BUSCIONI 1981, pp. 41-57.
- BORSI 1981 - F. BORSI, *Giuseppe Partini: La verità del falso*, in BUSCIONI 1981, pp. 9-12.
- CARBONARA 1997 - G. CARBONARA, *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Liguori, Napoli 1997.
- CHIOVELLI 1988 - R. CHIOVELLI (a cura di), *Girolamo Fabrizio. Il monumento di Tito Sarrocchi ad Acquapendente*, Comune di Acquapendente - Comitato celebrazioni centenario del monumento a G. Fabrizio, Acquapendente 1988.
- CHIOVELLI, PETRUCCI 1988 - R. CHIOVELLI, E. PETRUCCI, *Il plagio apparente*, in CHIOVELLI 1988, pp. 57-77.
- CHIOVELLI 2003 - R. CHIOVELLI, *Dalle rovine della Guerra di Castro alla rinascita ottocentesca*, in R. CHIOVELLI, M.A.L. MENGALI, *Guglielmo Meluzzi architetto di Acquapendente postunitaria*, Comune di Acquapendente - Archivio Storico, Acquapendente 2003, pp. 9-120.
- CHIOVELLI 2013 - R. CHIOVELLI, *Un simbolo cittadino dalle origini agli anni di rinnovamento del pensiero sul restauro. Storia e restauri della Torre dell'Orologio detta del Barbarossa in Acquapendente*, in A. SATOLLI (a cura di), *Scritti in ricordo di Francesco Satolli*, Orvieto 2013, pp. 375-430.
- CLEGG, TUCKER 1993 - J.F. CLEGG, P.S. TUCKER (a cura di), *Ruskin and Tuscany*, Catalogo della mostra, London, Accademia Italiana, 8 January - 7 February 1993; Sheffield, Ruskin Craft Gallery, 20 February - 10 April 1993; Lucca, Fondazione Ragghianti, 1 May - 12 June 1993) Ruskin Gallery, Sheffield 1993; ed. ital. *Ruskin e la Toscana*, Fondazione Ragghianti, Lucca 1993.
- CORSINI 1915 - T. CORSINI, *Castello di Torre Alfina. Alcune porte ornate a tarsia*, Siena 1915.
- DALMAZ 2010 - G. DALMAZ, *Le château de Pierrefonds*, Éditions du patrimoine, Paris 2010.
- DRABBLE, STRINGER 1998 - M. DRABBLE, J. STRINGER, *Dizionario Oxford della letteratura inglese*, Gremese, Roma 1998.
- DULAU 2009 - R. DULAU, *Le château de Pierrefonds*, Éditions du patrimoine, Paris 2009<sup>4</sup>.
- FABIETTI 1933 - E. FABIETTI, *Il castello di Torre Alfina*, in «La lettura», XXXIII (1933), 12, s.p.
- FARGNOLI 1988 - N. FARGNOLI, *La decorazione a Siena fra Ottocento e Novecento*, in BATAZZI, MARZIALI, SENSINI 1988, pp. 175-185.
- FRANGE 1998 - C. FRANGE, *Le style Duchène: Henri e Achille Duchène, architectes paysagistes, 1841-1947*, Éditions du labyrinthe, Neuilly 1998.

- Fratelli Alinari 1892 - *Fratelli Alinari, Collezione dei principali lavori eseguiti dall'architetto Giuseppe Partini di Siena*, Firenze s.d. [1892].
- LISE 1971 - G. LISE, *Acquapendente, storia, arte, figure, tradizioni*, La Commerciale, Acquapendente 1971.
- MANCINI 2011 - A. MANCINI, *I Cahen. Storia di una famiglia*, Intermedia, Orvieto 2011.
- MAOVAZ, ROMANO 2002 - M. MAOVAZ, B. ROMANO, *Indagine sul giardino storico di villa Cahen*, s.e. s.l. 2002.
- MARAMAI 1981 - G. MARAMAI (a cura di), *Architetti e ingegneri: appunti biografici*, in BATAZZI, MARZIALI, SENSINI 1988, pp. 287-289.
- MARAMAI, MARINI 1981 - G. MARAMAI, M. MARINI, *Opere*, in BUSCIONI 1981, pp. 141-192.
- MARCHAND 1941 - L.A. MARCHAND, *The Athenaeum: A Mirror of Victorian Culture*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1941.
- MARINI 1988 - M. MARINI, *Trasformazioni urbane ed architetture a Siena nella seconda metà del XIX secolo*, in BATAZZI, MARZIALI, SENSINI 1988, pp. 266-286.
- MONALDESCHI DELLA CERVARA 1984 - M. MONALDESCHI DELLA CERVARA, *Comentari storici della città d'Orvieto*, appresso Francesco Ziletti, in Venetia 1584; rist. anast. A. Forni, Sala Bolognese 1984.
- MONTALTO 2000 - M. MONTALTO, *Vicende storiche di Torre Alfina (dalle origini al XIX secolo)*, s.e., Torre Alfina 2000.
- MOROLLI 1981 - G. MOROLLI, *Il purismo architettonico di Giuseppe Partini*, in BUSCIONI 1981, pp. 13-40.
- PEPPARULLI, SQUARCIA 1992 - R. PEPPARULLI, R. SQUARCIA, *Torre Alfina, storia e documenti della sua vita*, Biblioteca Comunale, Acquapendente 1992.
- PREZZOLINI 2010 - C. PREZZOLINI, *Due opere "inedite" di Giuseppe Partini. La chiesa della Natività di Maria e la porta del castello di Montorio in Val di Paglia*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», 2010, 117, pp. 369-384.
- PREZZOLINI 2010a - C. PREZZOLINI, *Parte II*, in A. BIONDI (a cura di), *Montorio. Dalla contea degli Ottieri alla rinascita di Carlo Goria*, Laurum, Pitigliano 2010, pp. 145-171.
- QUATTRANNI 1999 - A. QUATTRANNI, *Archeologia e storia patria nell'alto Lazio fra '800 e '900. La Società storica volsiniese*, Consorzio per la gestione delle biblioteche Comunale degli Ardentì e Provinciale "A. Anselmi", Viterbo 1999.
- RESTUCCI 2002 - A. RESTUCCI (a cura di), *L'architettura civile in Toscana. Dall'illuminismo al Novecento*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2002.
- RUSKIN 1985 - J. RUSKIN, *Viaggi in Italia 1840-1845*, a cura di Attilio Brilli, Passigli, Firenze 1985.
- RUSKIN 1992 - J. RUSKIN, *Diario italiano (1840-1841)*, Ugo Mursia, Milano 1992.
- SISI, SPALLETTI 1994 - C. SISI, E. SPALLETTI (a cura di), *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 1994.
- SISI, SPALLETTI 2007 - C. SISI, E. SPALLETTI (a cura di), *Nel segno di Ingres. Luigi Mussini e l'Accademia in Europa nell'Ottocento*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2007.
- ZUCCONI 1997 - G. ZUCCONI, *L'invenzione del passato. Camillo Boito e l'architettura neomedievale 1855-1890*, Marsilio, Venezia 1997.