RILEGGERE VIOLLET-LE-DUC ATTRAVERSO ROLAND BARTHES: VERSO UNA LETTURA SEMIOTICA DEL MITO DEL MEDIOEVO NELL'OTTOCENTO

RECONSIDER VIOLLET-LE-DUC THROUGH ROLAND BARTHES: FOR A SIGN-ORIENTED READING OF THE MYTH OF THE MIDDLE AGES DURING THE 19TH CENTURY

Elena RAMAZZA
Universitat Autònoma de Barcelona
elena.ramazza@autonoma.cat

Riassunto: L'articolo propone una lettura dell'operato di Viollet-le-Duc attraverso la definizione di *mitologia* elaborata da Roland Barthes. Lo spunto di riflessione contemporaneo è il ripristino della *flêche* della Notre-Dame di Parigi, dopo l'incendio del 2019. La lettura di Viollet-le-Duc come creatore di mito è motivata da una serie di apparenti contraddizioni interne al suo pensiero. Inizialmente, appare particolarmente rilevante il ruolo della *intentio lectoris,* poi, secondo la fenomenologia del mito di Barthes, si individuano nell'opera di Viollet: il concetto e le sue implicazioni politiche; la molteplicità delle forme; le strategie di adattamento della forma al concetto e i meccanismi di naturalizzazione del concetto. Infine, si riflette sull'opportunità di applicare questa lettura a un'epoca diversa da quella di Barthes, proponendo un nuovo cammino di ricerca che tenga conto di una presunta ingenuità di Viollet-le-Duc, e apra a una visione più universale della fenomenologia del mito.

Parole chiave: Viollet-le-Duc. Barthes. Mitologia. Restauro. Interpretazione.

Abstract: The article proposes a reading of Viollet-le-Duc's work through Roland Barthes's definition of *mythology*. The contemporary inspiration is the restoration of the Notre-Dame *flêche* in Paris, after the fire of 2019. The reading of Viollet-le-Duc as a myth-creator is motivated by a series of apparent internal contradictions in his thought. Initially, the role of the *intentio lectoris* appears particularly relevant, then, according to Barthes's phenomenology of myth, the following elements are identified in Viollet's work: the concept and its political implications; the multiplicity of forms; the strategies of adaptation of the form to the concept and the mechanisms of naturalisation of the concept. Finally, we reflect on the appropriateness of applying such reading to an era other than Barthes's, proposing a new avenue of research considering Viollet-le-Duc's presumed naivety and opening up a more universal vision of the phenomenology of myth.

Keywords: Viollet-le-Duc. Barthes. Mythology. Restoration. Interpretation.

© UNED. Revista *Signa* 32 (2023), pp. 517-542
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol32.2023.32676*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

1. INTRODUZIONE

Attivo in Francia tra il 1840 e il 1879, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc fu una tra le più influenti figure nel campo del restauro tra il secolo XIX e il XX. Il suo operato è inscindibile dalla sua profonda conoscenza e ammirazione per il Medioevo francese, di cui fu appassionato archeologo e che studiò con un rigore tipico del momento positivista. Elaborò una controversa teoria del restauro che viene spesso riassunta con una sua frase emblematica: "Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné" (Viollet-le-Duc, 1866: 14). Per riportare l'edificio a questo stato di completezza, era necessario dapprima comprendere lo *spirito* con cui era stata costruita l'opera, di conseguenza agire secondo esso, attraverso, se necessario, il rifacimento in stile.

Tale impostazione fu largamente discussa già al tempo della sua formulazione, fino a che si giunse a una definitiva condanna nella definizione del restauro moderno. Anche a causa di questo rifiuto, la critica successiva ha teso a sottovalutare l'importanza storica dell'opera di Viollet-le-Duc. Quest'articolo ne propone una nuova lettura attraverso uno sguardo semiotico. L'obiettivo dello studio non è quello di esaurire, quanto piuttosto di suggerire un primo passo verso la soluzione di alcune apparenti contraddizioni che hanno portato, negli corso dei decenni, a rifiutare l'operato di Viollet-le-Duc e a considerarlo come una delle figure più controverse del restauro europeo.

Per orientarci nella sua vasta produzione scritta, dove non diversamente specificato considereremo principalmente la "Prefazione" e la voce "Restauro" contenute nel primo e nell'ottavo volume del *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, entrambi capitoli fondamentali all'interpretazione del suo pensiero: il primo espone il suo approccio con l'arte medievale e il secondo la sua teoria del restauro (Viollet-le-Duc, 1854: v-xx, 1866: 14-34). In quanto ai dati biografici e alle considerazioni storiografiche, faremo invece riferimento soprattutto alla biografia di Martin Bressani (2014): è lo studio monografico più recente ed il più esauriente da un punto di vista storico globale. Sul versante della semiotica, dopo una prima referenza all'interpretazione per come la codificò Umberto Eco (1991: 29-62), il riferimento quasi esclusivo sarà la definizione di *mitologia* messa a punto da Roland Barthes nel suo saggio omonimo, pubblicato nel 1957[1].

[1] Il riferimento è soprattutto alla seconda parte *Le mythe, aujourd'hui* (Barthes, 1957: 191-247), ripreso senza modifiche sostanziali nell'articolo *Mythologies Today* (Barthes, 1989: 65-68).

© UNED. Revista *Signa* 32 (2023), pp. 517-542
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol32.2023.32676*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

2. I DUE ORDINI DI SIGNIFICAZIONE

2.1. Ricostruire Viollet-le-Duc per non replicare Viollet-le-Duc

Tra il 15 e il 16 aprile 2019 il tetto della cattedrale di Notre-Dame a Parigi fu devastato da un incendio. Oltre ai danni alla carpenteria risalente al XIII secolo, si registrò la perdita completa della *flêche* all'incrocio dei bracci, aggiunta durante un restauro tra il 1845 e il 1864, sotto la direzione Viollet-le-Duc. In una delle sue prime dichiarazioni, il presidente Emmanuel Macron si fece interprete della *vox populi* e invocò un "geste architecturale contemporaine" per sostituire non tutto il tetto del tredicesimo secolo, ma solo la *flêche* ottocentesca, considerata una ricostruzione recente e, in quanto tale, meno preziosa. L'ipotesi fu immediatamente avversata dalla quasi totalità degli esperti chiamati in causa poiché, per quanto seducente, rivelava una contraddizione logica: se nel processo di ricostruzione la *flêche* era considerata sacrificabile in quanto frutto di un intervento creativo del diciannovesimo secolo, la sua sostituzione con qualcosa di contemporaneo avrebbe ripetuto nella sostanza ciò che si stava sacrificando[2]. In altre parole, sostituire l'opera di Viollet-le-Duc in quanto non originale medievale avrebbe significato preferire un'epoca (il Medioevo) a un'altra (l'Ottocento), abbracciando la stessa tendenza alla modificazione storica che da più un secolo gli è imputata come un errore.

Nonostante tale ipotesi rimase in vita solo qualche mese, la concezione dell'integrazione ottocentesca come sostituibile è il sintomo di una *damnatio memoriae* a cui il restauratore fu sottoposto quasi fin dal principio della sua attività e che venne sancita definitamente con la Carta de Restauro d'Atene, che elesse il restauro conservativo al rango di norma universale (AA.VV., 1931: pt.2).

2.2. Il valore simbolico

La risonanza mondiale assunta dal dibattito citato e la popolarità della cattedrale di Notre-Dame ci suggeriscono la prima apparente contraddizione riguardo ai restauri violettiani: se il rifacimento in stile è oggi unanimemente deplorato tanto da essere considerato sacrificabile —come fece Macron—, ci si aspetterebbe che i monumenti restaurati secondo questa pratica siano ugualmente esclusi dall'ammirazione generale. Avviene invece esattamente il contrario. Secondo il rapporto del Centre des Monuments Nationaux dell'anno 2018, tre dei monumenti in cui intervenne Viollet-le-Duc, ovvero la Sainte-Chapelle, la città di Carcassonne e il castello di Pierrefonds, risultano tra i primi dieci monumenti nazionali più visitati di Francia. Sempre nel 2018, prima della sua

[2] L'articolo "Notre-Dame : Emmanuel Macron renonce à son 'geste architectural contemporain'", apparso su *Le Figaro* il 9 luglio 2020, riassume e chiude la questione (*https://www.lefigaro.fr/culture/notre-dame-emmanuel-macron-renonce-a-son-geste-architectural-contemporain-20200709* [10/05/2022]).

chiusura, l'Office de Tourisme de Paris confermava la cattedrale de Notre-Dame come il monumento più visitato della città, con dodici milioni di visitatori l'anno[3].

Adrien Goetz, storico dell'arte e accademico dell'Institut de France, fornì una prima apertura verso la soluzione di questa contraddizione nel suo discorso alla cerimonia di consegna del Grand Prix des Fondations de l'Institut de France, il 5 giugno 2019, giusto poche settimane prima il cambio di opinione di Macron: "Il faut distinguer, je crois, le théoricien restaurateur et le bâtisseur"[4]. La teoria del restauro di Viollet-le-Duc e la sua opera artistica dovevano essere separate nel giudizio, condannando la prima e salvando la seconda. Su quale base potesse avvenire questa scissione, lo spiegava presentando due ragioni fondamentali: l'analogia dell'opera artistica con il linguaggio e la sua carica dal punto di vista simbolico.

Riguardo al primo punto, Goetz argomentava mettendo in relazione l'opera visiva di Viollet-le-Duc con il romanzo di Victor Hugo *Notre-Dame de Paris*, scambiando retoricamente le specificità dei linguaggi e chiamando il libro "une chatedrale d'images" e la *flêche* "le point culminant de cet édifice intellectuel". Secondo Goetz, entrambi i linguaggi, visuale e letterario, collaborarono alla creazione della cattedrale perfetta, "une forme que chacun peut comprendre et identifier, un accent, le symbole de Paris et de la France dans un langage visuel compris par tous". Goetz utilizzava non a caso termini normalmente riferiti alla linguistica, parlando della creazione di una lingua, di accenti e del fine di essere compresa, e suggerendo che l'opera di restauro ottocentesco, non classificabile come opera di mera conservazione, fosse invece comprensibile quando considerata come un atto comunicativo[5].

Introduceva di conseguenza il secondo nodo della questione: Viollet-le-Duc non va considerato soltanto da un punto di vista storico, ma in quanto responsabile della creazione di un *simbolo* che è ben lontano dall'essere sbiadito. Goetz utilizzava il termine *simbolo* nella sua accezione più comune, senza addentrarsi in ulteriori spiegazioni concettuali. La parola *simbolo* è qui sostituibile con *immagine* o *immaginario*, qualcosa che attraverso una forma iconica trasporti altri significati.

Solo andando al di là dell'analisi formale o puramente tecnica dei restauri, dunque, e solo trattando questi interventi come atti comunicativi, potremo superare la contraddizione tra la condanna della teoria di Viollet-le-Duc come produttrice di falsi storici e comprendere invece l'esaltazione collettiva degli stessi. Traducendo in termini più tecnicamente semiotici, dovremo analizzare il linguaggio visuale di Viollet-le-Duc svincolandoci da un primo ordine di significazione, denotativo, che si concentra sul

[3] La fonte dei dati è il rapporto "Le tourisme à Paris - Chiffres clés 2018", prodotto dall'Ufficio del Turismo di Parigi: *https://presse.parisinfo.com/etudes-et-chiffres/chiffres-cles-du-tourisme-parisien* [10/05/2022].

[4] Il video del discorso è consultabile a questo link: *https://www.youtube.com/watch?v=67fkENenCaA* [10/05/2022], e inizia con una presa di coscienza della controversia sulla teoria del restauro: "L'incitacion si souvent reprise de Viollet-le-Duc dans son dictionnaire disant que restaurer un édifice peut être le restituer dans un état complet qui n'a jamais existé à un moment donné est toujours retenu contre luis".

[5] Il ricorso alla linguistica come spiegazione e parallelo dell'architettura si trova già negli stessi Hugo e Viollet-le-Duc (Hugo, 1844: 168-169, 175-179; Viollet-le-Duc 1854: xv) ed è stato investigato, tra gli altri, da Rosa Tamborrino (2004: 456-458) ed Enrico Castelnuovo (2004: 13-20).

rimaneggiamento delle forme artistiche medievali, e concentrarci invece su un second'ordine di significazione, quello connotativo, tale come lo individuava Hijemslev, in cui albergano le sotto-intenzioni (Panofsky, 1970: 51-53; Barthes, 1957: 199-200; Chandler, 2002: 139-143). Vedremo che, sul piano della seconda significazione, teoria e pratica si ricongiungono.

3. LA PREDOMINANZA DELLA *INTENTIO LECTORIS*

3.1. *Pars destruens* e *pars construens* nel restauro

Prima di addentrarci nella questione della seconda significazione, è necessario chiarire la prima, ovvero l'approccio di Viollet-le-Duc all'arte medievale. Egli era convinto che, studiando in profondità le tecniche di costruzione dei secoli passati, l'uomo moderno avrebbe potuto giungere a un'immedesimazione con il costruttore medievale, tale da poterne interpretare fedelmente lo *spirito*. Imperniato di un substrato filosofico idealista, il pensiero di Viollet-le-Duc girava intorno alla dualità di materia e spirito: tra i due, la materia era nettamente inferiore allo spirito e poteva essere maneggiata, sostituita e ricreata (Gombrich, 1977: 20). Lo spirito, al contrario della materia, era immutabile, senza tempo, poteva essere condiviso da persone viventi in epoche differenti. I monumenti erano, secondo lui, stati ideati per assumere una certa forma —rispondente allo spirito—, e nel corso del tempo potevano essere stati interrotti o rimaneggiati. Il compito del restauratore era dunque rimediare a tale interruzioni, ripristinare e a volte completare l'opera.

I restauri, pertanto, pur scaturendo da un'innegabile intenzione conservativa (Viollet-le-Duc, 1866: 23-25), implicavano una *pars destruens* e una *pars construens*. La *pars destruens* coinvolgeva le tracce delle epoche che non erano riconosciute come originali o essenziali, ovvero, che non rispondevano allo spirito dell'edificio (cappelle barocche, costruzioni addossate alle cattedrali, strutture lignee successive). Queste aggiunte —se considerate malfatte— venivano eliminate o allontanate. La *pars costruens*, invece, si applicava quando le tracce originali medievali non bastavano a restituire la completezza del monumento. Il restauratore doveva integrarle con elementi architettonici o decorativi di nuova fabbricazione. Viollet-le-Duc consacrò le sue due opere più monumentali, il *Dictionnaire raisonnée de l'architecture française* e il *Dictionnaire du mobilier*, alla regolamentazione di questa nuova fabbricazione, che era tutt'altro che arbitraria, quanto piuttosto estremamente meditata e fondata su un rigoroso studio archeologico delle tecniche di costruzione e decorazione dell'epoca. Raccomandava che questi nuovi elementi fossero di un materiale migliore di quelli antichi, per rimediare all'errore che ne aveva generato il deterioramento, ma che non fosse riconoscibile la differenza tra antico e moderno (Viollet-le-Duc, 1866: 26-27; Bressani, 2014: 108).

© UNED. Revista *Signa* 32 (2023), pp. 517-542
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol32.2023.32676*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

3.2. *Intentio operis, intentio auctoris, intentio lectoris*

Se consideriamo che il restauro è un atto volto a trasferire la fruibilità di un'opera da un'epoca a un'altra, e quindi da un codice a un altro, possiamo considerarlo paragonabile, in linguistica, a un'operazione di traduzione o interpretazione. Anche a proposito della traduzione si discute su quanto sia legittimo modificare il testo originale per facilitare questo passaggio.

Cerchiamo quindi una corrispondenza tra l'approccio di Viollet-le-Duc nei confronti dell'arte medievale e la distinzione delle tre intenzioni nell'interpretazione secondo Umberto Eco (1991: 40-45).

L'*intentio operis,* ovvero l'analisi della coerenza interna dell'opera e dei suoi sistemi di significazione, si può ritrovare nello studio archeologico meticoloso dei monumenti, testimoniato dalla pubblicazione dei *Dictionnaires*. Questo studio, però, regola le parti *destruens* e *construens*, senza spiegarne le cause.

L'*intentio auctoris*, ovvero ciò che l'autore voleva dire, è per definizione quasi impossibile da ricostruire, e Viollet-le-Duc non faceva eccezione. Nei suoi scritti la figura dell'artigiano medievale diventava quasi fantastica, gli si attribuivano volontà puramente basate sull'intuizione e sull'assimilazione con il tempo moderno, come per esempio quella di voler sfuggire alle imposizioni del regime feudale attraverso il ricorso alla libertà espressiva (Viollet-le-Duc, 1854: xvii)[6].

L'unico modo per comprendere le motivazioni delle parti *destruens* e *construens* è dunque concedere una predominanza all'*intentio lectoris*. I restauri creativi erano giustificati, infatti, da necessità contemporanee e dovevano avere un impatto preciso nell'epoca moderna: lo affermava lo stesso Viollet-le-Duc fin dalla sua prima pubblicazione, un articolo sugli *Annales Archéologiques* edito tra il 1844 e il 1847, in cui faceva riferimento a un *fil cassé*, una connessione spezzata che era necessario ristabilire —e qui viene un primo obiettivo moderno— per salvarsi da un presente in rovina (Viollet-le-Duc, 1844: 179; Bressani, 2014: 165). La sua attività era inoltre inscindibile dalla ricerca di uno stile nazionale che avesse l'effetto —ecco un secondo obiettivo— di unificare e rafforzare il patriottismo francese (Viollet-le-Duc, 1854: vii, viii, ix). Infine, ed è un terzo obiettivo, la sua opera era legata dalla difesa della politica di Napoleone III, a cui era legato a doppio filo. Alla luce di questi tre obiettivi moderni possiamo affermare uno spostamento dell'asse temporale delle priorità: dalla conservazione del passato alla definizione del presente e del futuro (*intentio lectoris*).

[6] Non si deve confondere la ricerca dell'*intentio auctoris* con la ricerca della *spirito*: la prima è individuale, si riferisce alla persona che effettivamente creò l'oggetto artistico. Il secondo è collettivo e appartiene a un'epoca più che a una persona, a una narrativa più che a un'esperienza.

© UNED. Revista *Signa* 32 (2023), pp. 517-542
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol32.2023.32676*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

4. LA LETTURA ATTRAVERSO LE *MITOLOGIE* DI ROLAND BARTHES

La lettura dell'opera di Viollet-le-Duc secondo le regole dell'interpretazione, per quanto utile in alcuni aspetti, risulta tuttavia incompleta. Se da un lato introduce la predominanza dell'*intentio lectoris*, dall'altro non arriva a spiegarne esaurientemente i meccanismi specifici. Quella di Viollet-le-Duc è dunque un'interpretazione dell'arte medievale, ma di che tipo?

Sotto questi aspetti, viene in aiuto il concetto di *mito* e la definizione di *mitologia* elaborata da Roland Barthes (Barthes, 1957: 191-247).

La parola *mito* è spesso associata al fenomeno del recupero del Medioevo nell'Ottocento, ma finora è stata considerata soltanto nel suo significato più generico: l'evocazione di un racconto lontano, poco definito storicamente, riletto nel presente come un esempio ideale. Proveremo invece ad applicare qui l'analisi del mito da un punto di vista semiotico, in quanto *discorso*[7].

La premessa alla fenomenologia del mito elaborata da Barthes è riconoscerlo come una significazione di secondo livello, riprendendo lo schema a catena di Hijemslev secondo il quale significante e significato formano a loro volta un'unità semica che diventa significante di un altro significato. Il primo livello di significazione, denotativo, è chiamato *forma* e il secondo livello di significazione, connotativo, è chiamato *concetto* (Barthes, 1957: 202-205).

Una precisazione: Barthes e Hijemslev si riferivano entrambi a una concezione saussuriana del segno, visto come risultato dell'unione tra una dualità sostanziale, quella tra il significante e il significato. A questa unità si aggiungeva un ulteriore livello senza perdere la struttura bipartita, bensì raddoppiandola. Una simile dualità era anche alla base della concezione idealistica di Viollet-le-Duc, derivata da una tradizione filosofica hegeliana e romantica che da una parte separava, come abbiamo visto, la materia dallo spirito, dall'altro li considerava come un'unità comunicativa ai fini del raggiungimento degli obiettivi dell'*intentio lectoris*.

4.1. *Forma* e *concetto*

4.1.1. La molteplicità delle forme

Secondo la definizione di Barthes, il mito è un discorso determinato dalla sua intenzione (Barthes, 1957: 209). Egli attribuisce così una netta predominanza del *concetto* (funzione, *intentio lectoris*, connotazione) sulla *forma* (materialità*, intentio operis,* denotazione). Il *concetto* è unico, fermo, chiaro, immutabile, è l'inizio e il fine del discorso mitico (203). La *forma*, invece, può assumere molteplici aspetti ed è soggetta a

[7] Il *discorso* è inteso nel senso ampio del termine, applicabile anche a un sistema di immagini (Barthes, 1957: 195).

manipolazione al fine di rappresentare meglio il *concetto*. La *forma* è quindi solitamente numericamente superiore al *concetto*.

Riguardo al mito del Medioevo, Viollet-le-Duc non fu infatti l'unico del suo tempo a rivolgervisi come approdo di un'epoca in cambiamento. Al contrario, la sua esperienza fu una delle tante espressioni di una fascinazione collettiva che coinvolse molti altri intellettuali, in Francia come in molti altri paesi. La capofila di questo movimento fu forse l'Inghilterra, che a differenza di altri non aveva mai abbandonato una certa linea neogotica nella sua architettura (Brooks, 1999: 43-131), seguita dalla Germania (Belting, 1998: 27; Castelnuovo, 2004: 2-12, Viollet-le-Duc, 1996: 66), dal Belgio, e in misura minore anche dall'Italia e dalla Spagna. Ognuno di questi paesi adattò la *forma* del mito alle proprie specificità locali, mirando all'espressione della propria sfumatura di *concetto*.

In Francia, l'interesse verso il Medioevo assunse una tinta che potremmo definire scientifica, figlia probabilmente di un clima intellettuale che doveva ancora molto all'*Encyclopedie* e che aveva da poco dato origine alla nuova stagione positivista. Le prime opere editoriali francesi dedicate all'argomento risalgono al principio degli anni '30, con la pubblicazione nel 1831 della prima edizione di *Notre Dame de Paris* di Victor Hugo (1844) e dei primi volumi della *Histoire de France* di Jules Michelet tra il 1833 e il 1844[8]. A partire da allora, gli studi di argomento medievale si susseguirono innumerevoli, contagiando di una febbre storicista anche la pittura e, naturalmente, l'architettura.

Viollet-le-Duc iniziò la sua carriera come conservatore sul finire degli anni '30 e fu tra i primi a traslare il discorso da un piano di fascinazione generale a una programmatica disamina delle opere d'arte, di stampo, appunto, positivista. Il suo campo di studi si allargava dall'architettura all'ornamentazione all'equipaggiamento militare, arrivando a descrivere anche gli aspetti della vita quotidiana[9]. I libri che risultarono da questi studi meticolosi godettero immediatamente di una diffusione enorme (Bressani, 2014: 230). I *Dictionnaires* erano principalmente strumenti di lavoro che raccoglievano le conoscenze che egli stesso impiegava per i suoi interventi di restauro. Anche questo lato esecutivo della sua opera godette di una diffusione straordinaria, se pensiamo che Viollet-le-Duc fu una referenza per generazioni di architetti di tutta Europa che per decenni consultarono le sue opere come manuali operativi.

In termini di tipologie, sotto la firma di Viollet-le-Duc vediamo quindi un moltiplicarsi di *forme* che passano dal testo, al disegno, all'illustrazione di libri, e infine alle manifestazioni concrete di architettura, scultura e persino di urbanistica. Tutte queste

[8] A Michelet, lo stesso Barthes si dedicò con "passione tenace" (Barthes, 1963). La citazione è di Paolo Fabbri (*https://www.paolofabbri.it/saggi/barthes_intemporaneo/* [13/02/2022]).

[9] I nove volumi del *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* (il decimo è sostanzialmente un indice) si occupano di tutte le forme dell'architettura e connesse all'architettura, come la scultura, i materiali e l'ornamentazione. Il *Dictionnaire raisonné du mobilier français* si divide in sei volumi e otto parti: 1. Mobilier, 2. Utensiles, 3. Orfévrerie, 4. Instruments de musique, 5. Jeux, Passetemps, 6. Outils, Outillages, 7. Vêtements, bijoux de corps, objets de toilette, 8. Armes de guerre offensives et défensives (Viollet-le-Duc, 1858-1875).

tipologie rispondono coerentemente al *concetto* del nostro mito: comunicano la stessa cosa, ma con linguaggi differenti.

4.1.2. Il concetto

Una volta stabilite le *forme*, passiamo ad approfondire il piano del *concetto*, ovvero la funzione, l'oggetto della significazione di secondo livello. Come avviene nei miti analizzati da Barthes, il *concetto* in Viollet-le-Duc è allo stesso tempo presente e nascosto, evidente però non evidenziato.

Astrattamente, possiamo identificarlo con la *grandezza della nazione francese*, implicando con essa i sotto-concetti di *unione tra i cittadini* e *senso di responsabilità individuale per il bene collettivo*. Concretamente, la motivazione contingente di queste astrazioni coincise con l'appoggio alla politica di Napoleone III e, più in generale con la necessità di stabilire le basi della moderna nazione francese. Tale tensione verso un'idea di unità nazionale sarà in seguito confermata dal tentativo dei suoi epigoni di ottenere uno stesso risultato politico di unità attraverso operazioni artistiche del tutto simili quelle di Viollet-le-Duc. In Italia, dopo l'Unità politica, l'unità culturale era un concetto tanto cruciale quanto irrealistico: personaggi come Camillo Boito cercheranno senza successo uno stile *unitario* per rappresentare un fondamento culturale comune, prescindendo dalla *forma* del maestro (lo stile gotico francese) e volendo invece replicare esclusivamente il *concetto* (Tamborrino, 1996: li).

Nell'individuare il *concetto* di Viollet-le-Duc, procediamo in questa maniera: poiché raramente possediamo dichiarazioni dirette dell'architetto a proposito della politica a lui contemporanea, consideriamo le sue affermazioni a proposito di politica medievale, le quali al contrario furono esplicite e spesso elevate a principi universali dalla validità extra-storica. Cerchiamo di calare quindi queste sue posizioni nell'ambito storico-politico del suo tempo. Seguendo un'intuizione di Martin Bressani, prendiamo in considerazione un esempio significativo: l'"Essai sur l'origine et le développement de l'art de bâtir" del 1852. È uno dei suoi scritti più chiaramente programmatici in cui elaborò per la prima volta le connotazioni secolari e liberali dello stile gotico. In quella sede, individuava il sistema feudale come un male necessario affinché il popolo potesse costituirsi autonomamente come un sol corpo e sormontare le difficoltà, attraverso un conflitto inevitabile (Viollet-le-Duc, 1852: 38; Bressani, 2014: 201- 222).

Per capirne appieno le implicazioni contingenti dobbiamo considerare che la stesura del saggio seguì di pochi giorni il *coup d'etat* del 2 dicembre 1851, in cui Louis-Napoleon, futuro Napoleone III, prese il potere. La propaganda di Louis-Napoleon era basata esattamente sugli stessi principi che Viollet-le-Duc riconosceva propri dell'epoca medievale: il conflitto necessario al raggiungimento dell'unità nazionale, l'ordine in contrasto all'anarchia, il ruolo del popolo nell'appoggiare la forma di governo e nel legittimarla.

© UNED. Revista *Signa* 32 (2023), pp. 517-542
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol32.2023.32676*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

Se è vero che la difesa della politica di Napoleone III non può esaurire la complessità dell'impegno contemporaneo di Viollet-le-Duc, è altrettanto vero che identificarla come nucleo di tale impegno è tutt'altro che una forzatura. La carriera professionale del restauratore parigino dipese interamente dalle sorti di Napoleone III, si può dire che ne abbia ricalcato le fasi ascendente e discendente. La sua carriera come restauratore e membro della *Commission des arts et édifices religieux*, che intraprese giovanissimo, si dovette al sodalizio amicale e professionale dell'architetto con Prosper Merimée, sostenitore della causa napoleonica e amico intimo della sposa di Napoleone, Eugenia de Montijo, che lo stesso Viollet frequentò per anni (Bressani, 2014: 15, 99-105, 193, 223, 314).

La sua affiliazione politica era tutt'altro che nascosta: quando nel 1852, appena dopo il *coup*, fu celebrato un *Te Deum* in Notre Dame in onore di Louis-Napoleon, Viollet-le-Duc si occupò con Jean-Baptiste-Antoine Lassus della decorazione della cattedrale, già in fase di restauro, sistemando sulla facciata, con un espediente visivo chiarissimo, statue alte quattro metri di Carlo Magno e San Luigi da un lato, Luigi XIV e Napoleone I dall'altro. Il nuovo reggente vi fece eco fisica e dinamica, entrando per il portale principale (Bressani, 2014: 210).

Undici anni più tardi, nel 1863, Viollet-le-Duc fu tra i fautori di una sorta di ulteriore *coup* all'Académie Française: durante il suo unico anno di insegnamento, le poche lezioni che riuscì a tenere furono costantemente interrotte da proteste studentesche, con l'accusa, fondata, di voler soffocare la libertà intellettuale dell'istituzione in favore del nuovo imperatore (Bressani, 2014: 318). Per difendersi dalle accuse, Viollet-le-Duc pubblicò un libello dal titolo *Intervention de l'etat dans l'enseignement des beaux-arts* (Viollet-le-Duc, 1864).

Il fallimento di questa rivoluzione culturale precedette il fallimento finale di Napoleone III nella guerra franco prussiana del 1870 e 1871. Il coinvolgimento dell'architetto con la parte perdente era talmente evidente che Viollet-le-Duc scelse l'esilio volontario a Losanna, dove visse e lavorò dal 1872 fino alla sua morte, nel 1879.

4.2. L'adattamento della *forma* al *concetto*

4.2.1. L'analogia

Entriamo ora nel merito delle strategie di creazione del mito stesso, seguendo gli elementi della fenomenologia esposta da Roland Barthes.

In primo luogo, esaminiamo la *forma*. Perché e come si sceglie una certa *forma* per essere veicolo del *concetto*? Barthes rispondeva a questa domanda con una deviazione dalla regola saussauriana secondo la quale l'associazione tra significante e significato è

© UNED. Revista *Signa* 32 (2023), pp. 517-542
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol32.2023.32676*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

prettamente arbitraria. Nel mito questo non accade: vi è invece un'elezione attiva di una *forma* specifica da parte del creatore del mito (Barthes, 1957: 212)[10].

La scelta di una certa *forma* e non di un'altra, pur non essendo esclusiva, è sempre motivata da un'analogia tra *forma* e *concetto*. In altre parole, il *concetto* si esprime attraverso una o più *forme*, le quali sono adatte a rappresentarlo perché in qualche maniera gli somigliano.

Nel nostro caso, la *gloria dell'impero di Napoleone III* poteva essere esemplificata anche mediante altri linguaggi —di fatto accadde, se pensiamo al gusto pompeiano e neo-greco delle dimore private dell'imperatore o all'impulso dato all'arte contemporanea attraverso *Salons* e Esposizioni—. Generalmente, la differenza tra questi altri linguaggi e il mito elaborato da Viollet-le-Duc risiedeva nel fatto che quest'ultimo era rivolto al popolo in generale, quasi inteso come massa: trovava utili, quindi, forme grandiose, facilmente riconoscibili, abbastanza lontane nel tempo per essere suggestive e non apertamente controverse.

Per diverse ragioni l'arte medievale si adattava meglio di altre a queste istanze populiste. Innanzitutto, la *domesticità*: l'arte sviluppatasi tra i secoli dal XI al XVI, e soprattutto l'architettura, era considerata prettamente francese, nata spontaneamente senza influenze straniere, un puro frutto del *génie* nazionale. Al contrario, la grande corrente dell'arte classica e neoclassica si portava dietro un sostrato di significati legati all'immagine della romanità e, di conseguenza, secondo la narrazione storica più elementare, ai concetti di *dominazione* e di *straniero*, senza dimenticare le recenti appropriazioni dell'arte romana da parte di Napoleone I.

Le forme gotiche, invece, in particolare l'emblematica ogiva, implicavano un senso dell'autoctono, legato non a un monarca in particolare, ma a una concezione più impersonale di *nazione* (Bressani, 2014: 178). Poco importava se questo senso di nazione era condiviso anche da Inghilterra e Germania, ognuna riportando le origini del Gotico nella rispettiva patria: caratteristica del mito è per l'appunto l'affidarsi alla percezione prima che all'indagine storica. A Colonia, per esempio, si decise di restaurare la Cattedrale come simbolo della *germanicità*, ma quando successivamente si procedette a studiarne l'origine, essa risultò essere francese, cosa che suscitò grande imbarazzo in tutti gli attori coinvolti (Belting, 1998: 28, 29).

Il senso della *domesticità* era spesso accompagnato dalla questione dell'*unità nazionale*. Nella prefazione al *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* leggiamo che la fioritura dell'arte medievale non si considerava solo un effetto della grandezza di Francia, ma anche una sua causa della sua unità:

> Politiquement parlant, aucun pays, malgré des différences d'origines bien marquées, n'est fondu dans un principe d'unité plus compacte que la France ; il n'était donc ni juste ni sensé de vouloir mettre à néant une des causes de cette unité : ses arts depuis la décadence romaine jusqu'à la renaissance (Viollet-le-Duc, 1854: vii).

[10] Barthes spiega quest'eccezione alla regola dell'arbitrarietà con un'azione coercitiva e cinica del creatore del mito. Tratteremo questo argomento più avanti.

L'azione di recuperare quest'arte, dunque, rispondeva a un parallelo recupero dell'unità nazionale: ci troviamo davanti a un esempio chiarissimo di quello che Roland Barthes (1957: 207) chiamava *manifestazione del concetto*, ovvero una dichiarazione della seconda significazione del mito da parte del creatore stesso.

Per ultimo, dobbiamo considerare il *carattere popolare* di cui Viollet-le-Duc vestiva il suo discorso mitico. Il popolo era ritratto come una forza anonima e spontanea. Gli artigiani coinvolti nella costruzione delle cattedrali, pur essendo sudditi sul piano politico e religioso, soggetti al re, ai suoi vassalli e al clero, riuscivano ad esprimere le loro idee di emancipazione e di libertà intellettuale attraverso l'arte (Viollet-le-Duc: 1854: xvii).

Di nuovo, spostiamo il fuoco della lente dal mito medievale alla contingenza storica ottocentesca e notiamo che l'edizione del primo volume del *Dictionnaire raisonné* risale al 1854, circa due anni e mezzo dopo il *coup* del 1851. Considerando la mole di lavoro che doveva aver comportato, la frequenza di pubblicazione dei volumi seguenti— ogni uno o due anni —e il fatto che le prime anticipazioni della sua pubblicazione risalivano all'anno precedente (Bressani, 2014: 231), possiamo dedurre che la concezione del dizionario sia da collocarsi in un periodo immediatamente successivo al colpo di stato, e che la sua pubblicazione avesse ricevuto un impulso dalla nomina dell'autore a Inspecteur général des Édifices diocésains, nel 1853.

Il *Dictionnaire* ricalcava infatti le connotazioni populiste della fase iniziale del governo di Louis-Napoleon, il quale, prima del *coup*, si era rivolto direttamente alle masse con un *Appello al Popolo* perché lo appoggiassero nelle sue rivendicazioni e, una volta insediato, ristabilì immediatamente il suffragio universale. L'appoggio volontario delle masse sembra di importanza strategica per il nuovo imperatore in questa prima fase. Ciononostante, la natura di questo appoggio era ambivalente: il popolo avrebbe dovuto collaborare ed appoggiare un governo che era sostanzialmente centralista e molto poco democratico.

Nemmeno la posizione di Viollet-le-Duc si può definire democratica, né socialista in alcuna maniera. Al contrario, promuoveva una partecipazione riflessa del popolo, impersonato idealmente dall'artigiano medievale, limitando la sua libertà al campo della creazione artistica e costringendo sul piano simbolico la sua partecipazione alla grandezza nazionale[11].

4.2.2. Lo svuotamento della forma

Il carattere popolare dell'arte medievale aveva una doppia valenza nella formazione del discorso mitologico: non soltanto era parte della motivazione analogica tra *forma* e *concetto*, ma rispondeva alla necessità di *svuotamento del senso originale della forma*. Quanto più il linguaggio scelto per il mito, infatti, si presentava in partenza svuotato della

[11] Fu il punto di rottura tra Napoleone III e intellettuali come Victor Hugo e Jules Michelet, che passarono da un iniziale appoggio al futuro imperatore a una decisa opposizione.

sua prima significazione, quanto più agilmente lo si poteva riempire della seconda significazione. E poiché l'arte medievale si presentava come un prodotto di una moltitudine anonima di artigiani dei quali non era possibile risalire al nome, né tantomeno alle storie personali, essa poteva essere raccontata nuovamente in forma di prodotto corale del genio nazionale, senza che fosse disturbata da possibili contraddizioni biografiche dei singoli.

Un simile vuoto storiografico si poteva applicare, oltre agli autori delle opere, al Medioevo intero, che si presentava a Viollet-le-Duc come un patrimonio sommerso, un'epoca fino a quel momento ignorata la cui storia rimaneva tutta da scrivere. Questa particolare condizione era favorita da due cesure epocali: la fine dell'impero romano da un lato e l'inizio del Rinascimento dall'altro. La storiografia era dominata allora dal concetto dei *secoli bui* come periodo di cancellazione dell'influenza della civiltà romana, tra l'VII e il X secolo. A partire dall'XI fino al XV secolo, in totale indipendenza dalla romanità, si sarebbe quindi sviluppata la civiltà medievale, terminata con il Rinascimento quando si recuperò l'ideale classico, in piena contraddizione con ciò che l'aveva immediatamente preceduto.

Poiché il gusto collettivo non si era liberato della gerarchia secondo la quale il classico era superiore al barbaro[12], si era creato un vuoto storiografico importante riguardo ai secoli di mezzo. Ciò lasciava a Viollet-le-Duc il compito di riprendere il *fil cassé* dell'arte medievale e nello stesso tempo gli accordava la quasi totale libertà di farlo nella maniera a lui più congeniale.

4.2.3. Il furto di linguaggio

Una volta inteso il perché il linguaggio dell'arte medievale si era rivelato tanto adatto a esemplificare il *concetto* che muoveva Viollet-le-Duc, possiamo passare ad analizzare il come. In questo senso, Barthes (1957: 207, 217-224) individuava due approcci che contraddistinguono il discorso mitico: il *furto* di un linguaggio e la sua *deformazione*.

Riguardo al *furto di linguaggio*, la connessione è piuttosto evidente. Viollet-le-Duc si appropriò di forme artistiche di un'epoca passata per rinvigorirle del proprio *concetto*, utilizzarle come significanti di un significato invece pienamente presente. L'operazione, inoltre, era tutt'altro che occulta. Nella prefazione del *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* leggiamo chiaramente che lo studio dei monumenti medievali ha il fine di essere utile alla costruzione di nuovi edifici, per i quali si dovrà imparare il linguaggio antico per dire nuove cose: "Si l'on élève un édifice neuf, ce n'est qu'un langage dont il faut apprendre à se servir pour exprimer sa pensée, mais non pour répéter ce que d'autres ont dit" (Viollet-le-Duc, 1854: xv).

[12] Il primo degli *Entretiens sur l'architecture* si apre appunto con la domanda: "Qu'est-ce que la barbarie?", in cui cerca di separare concettualmente la barbarie estetica dalla barbarie umana, riscattando il periodo della gioventù dell'arte, ossia il medioevo, come periodo dell'infanzia nel processo artistico (Viollet-le-Duc, 1863: 9-11).

È in fondo questa la base della teoria violettiana del restauro, con il suo approccio al passato strumentale, piuttosto che conservativo. Lo stesso vale per l'immenso lavoro storiografico svolto tra il 1854 e il 1879 e per il corpus di disegni che l'accompagna, di una straordinaria qualità tecnica. Ricordiamo che Viollet-le-Duc era stato primariamente un disegnatore, e tra i più quotati e premiati. Tutto, all'interno dei disegni, riporta all'epoca medievale, compreso l'abbigliamento delle figurine umane aggiunte per dare l'idea della scala delle architetture, sempre vestite in cappa e spada. Persino le architetture moderne che illustrano gli *Entretiens* (1863) erano popolate di dame e cavalieri, rendendo ancora più confusi i limiti tra le due epoche.

4.2.4. La deformazione del linguaggio

Nelle illustrazioni, oltre alla prova dell'assimilazione del linguaggio architettonico medievale, troviamo una delle chiavi decisive per la definizione del discorso mitico. Lo stile di Viollet-le-Duc è immediatamente riconoscibile, il tratto è deciso ed esatto, ma di un'esattezza ideale, progettuale, che ha poco a che vedere con la realtà sensibile. Non esistono elementi atmosferici, come luci o ombre, se non quelle necessarie a definire i volumi. Non esistono elementi naturali: spariscono i muschi, le foglie, le piccole imperfezioni che sono proprie di monumenti così antichi. Le pietre di Viollet sono perfette, senza una scalfittura. Tutto è rappresentato come in uno stato architettonico ideale, astratto, senza che nessun colore o elemento estraneo possa distogliere l'attenzione del lettore dalla funzione primaria dell'illustrazione, ovvero esaminarne la composizione, la struttura e l'aspetto generale dei differenti elementi dell'architettura medievale.

Lo stile delle illustrazioni viollettiane (Immagine 1) ha diversi tratti in comune con i testi scientifici dell'epoca positivista, come per esempio quelli di Charles Darwin (Immagine 2): condividono la stessa monocromia e lo stesso modo di integrare testo ed immagini.

© UNED. Revista *Signa* 32 (2023), pp. 517-542
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol32.2023.32676*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

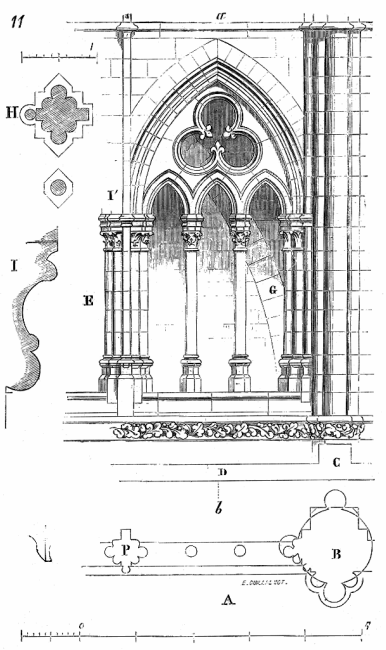

Immagine 1. *Trifora della Cattedrale de Amiens,* illustrazione del *Dictionnaire raisonné de l'architecture,* vol. 1 (1854), Viollet-le-Duc.

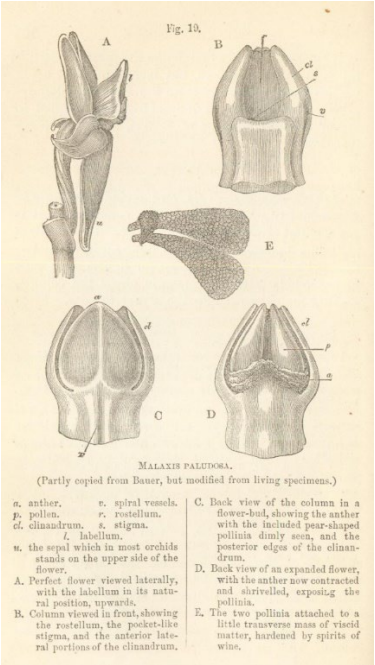

Immagine 2. *Malaxis Paludosa*, illustrazione dall'edizione del 1877 di Fertilization of Orchids, di Charles Darwin.

Come nei trattati scientifici, anche nei *Dictionnaires* la funzione dell'illustrazione era complementare a quella del testo. L'insieme delle due, secondo l'orientamento positivista, aveva lo scopo di favorire il progresso della conoscenza scientifica attraverso l'ordine e la classificazione degli elementi, progresso che a sua volta era volto alla creazione di qualcosa di utile alla società. Di nuovo, assistiamo alla predominanza dell'*intentio lectoris*.

Tornando alla struttura del discorso mitico, anche questa operazione di *scientifizzazione* dell'architettura medievale rispondeva alle modalità di *furto di linguaggio* e di una sua *deformazione* in virtù della funzione comunicativa ultima. Scriveva Barthes (1957: 211): "il mito è una parola rubata e restituita", e nel restituirla, non la si ricolloca esattamente al suo posto. Viollet-le-Duc compiva un'operazione simile: rubava un linguaggio antico, già svuotato di senso da secoli di oblio storiografico, e lo restituiva alla sua epoca modificato nella sostanza e nell'apparenza, dapprima attraverso le sue illustrazioni idealizzate e scientifiche, e secondariamente attraverso i suoi restauri, che in una certa maniera erano ugualmente scientifici nelle loro basi storiche e idealizzati nei loro risultati estetici.

4.3. La naturalizzazione del concetto

Dopo aver individuato la *forma* e il *concetto* del mito del Medievo in Viollet-le-Duc, aver chiarito le motivazioni per cui il *concetto* ha adottato tale *forma* e infine evidenziato

le fasi di *furto* e *deformazione* durante l'adozione del linguaggio, ci spostiamo ora nella sfera dell'effetto del discorso mitico. Barthes riconosceva come una delle maggiori cause del successo del mito quella che lui chiamava la *naturalizzazione del concetto*: il mito mantiene una forte carica persuasiva perché il suo ruolo non è semplicemente quello di affermare il concetto, bensì di manifestarne la naturalità, la sua esistenza al di là di qualsiasi tentativo di asserirlo o negarlo. Il discorso mitico diventa così nient'altro che una prova del concetto stesso, un'evidenza della sua validità, una giustificazione *eccessiva* di un concetto che è già passato dalla relatività della *Storia* all'assoluto della *Natura* (Barthes, 1957: 217).

A dispetto dell'affinità lessicale, la *naturalizzazione* ha poco a che vedere con la tendenza al naturalismo, quest'ultima è solo una parte del processo. Altri elementi contribuiscono alla naturalizzazione del concetto mitico, e sono riconoscibili per lo più in due forme retoriche che Barthes individua come *vaccino* e *privazione della storia*.

4.3.1. Il vaccino borghese e metodologico

Barthes era convinto che il mito fosse sempre originato da un atteggiamento cinico, volto deliberatamente a nascondere la verità in cambio di una più affascinante menzogna. Per farlo, la classe borghese utilizzava degli espedienti retorici, per esempio ciò che lui chiamava *vaccino*: rendere manifesta una piccola parte del *male* che si voleva nascondere affinché il destinatario si concentrasse su di essa, ignorandone le dimensioni reali. La connotazione esplicitamente anti-borghese si intensificava in quest'ultima ultima parte del suo scritto, in cui analizzava i ruoli nella creazione del mito e le sue forme di persuasione: dobbiamo considerare, come indicava Paolo Fabbri (2000: 24), che Barthes praticava la semiologia principalmente come critica alle connotazioni ideologiche borghesi, e che era stato, prima che semiologo, un critico, un propagatore e un difensore dell'opera di Bertolt Brecht.

Concediamoci un esercizio di stile e immaginiamo come Barthes stesso avrebbe individuato l'espediente del *vaccino* nell'opera di Viollet-le-Duc. Dobbiamo adottare la sua prospettiva anti-borghese per individuare per primo il *male* più generale che il mitografo avrebbe voluto nascondere. Cercheremmo qualcosa di inerente al rapporto tra borghesia e popolo, probabilmente guarderemmo alla *captatio benevolentiae* con la quale Viollet-le-Duc riconosceva nell'arte una forma di espressione libera del popolo, e vi riconosceremmo un tentativo di nascondere gli effetti di una sua effettiva oppressione sul piano politico.

Questa ipotesi, per quanto fantastica, potrebbe non essere del tutto infondata, se pensiamo che il colpo di stato di Napoleone III del 2 dicembre 1851 fu talmente rilevante nel rapporto storico tra borghesia e popolo che spinse lo stesso Karl Marx a dedicargli un pamphlet in cui parlava del *coup* come di una seconda rivoluzione della borghesia (Marx, 1971 [1852]: 11, 16, 24). Barthes stesso lo citò (1957: 239) proprio durante l'esposizione delle forme retoriche di cui stiamo scrivendo. Lo stesso *coup* segnò l'esclusione di Jules

© UNED. Revista *Signa* 32 (2023), pp. 517-542
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol32.2023.32676*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

Michelet dal Collège de France e l'esilio volontario di Victor Hugo, tutti personaggi dalle convinzioni decisamente più liberali dell'aristocratico Viollet-le-Duc. Come studioso appassionato di Michelet, Barthes avrebbe probabilmente seguito questa direzione.

Vorrei però tentare un'ulteriore visione dell'espediente retorico del *vaccino*, spostandolo dal piano sociale a un piano più specificatamente estetico-metodologico. Potrebbe essere una chiave per risolvere una delle più incombenti contraddizioni di Viollet-le-Duc, quella generata, da una parte, dallo studio straordinariamente esatto e approfondito delle forme dell'età media, e, dall'altra, dalla libertà interpretativa dei suoi interventi di restauro. Secondo la nostra analisi, la pratica di un restauro integrativo e fantasioso risponde esattamente alla definizione principale del mito, ovvero "un discorso definito per la sua intenzione" (Barthes, 1957: 209), dove l'intenzione —l'*intentio lectoris*— era quella di ottenere opere che accrescessero la gloria e l'unità di Francia sotto Napoleone III (*concetto*). Poiché l'intenzione era dominante, essa superava in rilevanza l'istanza conservativa delle opere stesse. Il sacrificio della materialità dell'architettura medievale sarebbe dunque il *male* che Viollet-le-Duc avrebbe voluto nascondere.

Come conciliare questo sacrificio con una conoscenza così dettagliata della storia, come quella compiuta prima di intervenire a Carcassonne, per esempio (Viollet-le-Duc, 1878)? Non avrebbe potuto semplicemente evocare un'atmosfera medievale, come altri avevano fatto prima di lui, senza tutto l'apparato storico-positivista? La risposta che a noi moderni verrebbe naturale è che Viollet-le-Duc, dovendo intervenire su opere antiche, necessariamente voleva conoscerle a fondo prima di modificarle, ma questo pensiero non sarebbe coerente con il pensiero dell'epoca, non prima che Viollet-le-Duc iniziasse la sua ricognizione storica. Sarebbe più corretto dire che l'analisi storica ha accompagnato i restauri proprio *a partire da* Viollet-le-Duc. Non aveva quindi al principio alcuna necessità intellettuale di accompagnare i restauri con lo studio: fu egli stesso l'iniziatore e il creatore di questa pratica.

Troviamo una spiegazione convincente applicando il meccanismo del *vaccino*. L'approfondimento storico diventerebbe così una iniezione (recessiva) di obiettività all'interno del suo contrario (dominante), con lo scopo di giustificare ed esorcizzare l'intrinseca carica immaginativa implicata dal restauro integrativo. Spostarci dal piano ideologico a quello metodologico, inoltre, ci permette di pensare che il meccanismo fosse adottato in maniera innocente, cioè senza un'intenzione cinica: al contrario, Viollet-le-Duc era convinto di stare contribuendo alla conservazione dei monumenti nel modo migliore (Viollet-le-Duc, 1854: vii; 1863: 9-11).

Tutto questo contribuiva però alla naturalizzazione del discorso mitico: il creatore del mito era il custode del *male* (l'immaginazione del restauro integrativo) e contemporaneamente della sua cura (l'analisi storica), ma mentre la seconda era manifesta, il primo rimaneva quasi completamente celato nelle sue origini e implicazioni.

© UNED. Revista *Signa* 32 (2023), pp. 517-542
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol32.2023.32676*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

4.3.2. La privazione della storia

Un'altra formula retorica individuata da Barthes e riconoscibile soprattutto nella produzione scritta di Viollet-le-Duc è la *privazione della storia*, un sistema di appropriazione dell'oggetto che comporta lo svuotamento della sua individualità per consegnarlo completamente alla funzione del mito. Come esempio, Barthes (1957: 239) utilizzava la tipologia editoriale della guida turistica, che vuole dare l'impressione che i luoghi siano da sempre esistiti per il momento esatto in cui il turista li sta visitando.

Siamo davanti a un'ulteriore contraddizione, perché l'architetto francese non fece altro che fornire storia, eppure il suo corpus di opere segue schemi narrativi alieni al racconto storico *tout court*, preferendo la divisione per temi e l'analogia con la linguistica. La sua linea del tempo, invece di essere progressiva, procede saltando da un'epoca all'altra, fedele alla convinzione di poter replicare gli elementi umani in momenti diversi.

La sua concezione generale della Storia seguiva lo schema tipico dell'archeologia romantica secondo la quale i periodi si ripetono ciclicamente seguendo il paradigma delle età della vita dell'uomo. Considerava l'età gotica come una sorta di infanzia dell'arte, il principio di un processo che era andato contaminandosi e complicandosi durante i secoli, aveva raggiunto la maturità e infine la decadenza, e che doveva ricominciare ora dall'inizio, attraverso il contatto diretto con i principi ispiratori. Nella prefazione del *Dictionnaire de l'architecture* leggiamo chiaramente: "Les civilisations qui ont profondément creusé leur sillon dans l'histoire, sont celles chez lesquelles les traditions ont été le mieux respectées, et dont l'âge mûr a conservé tous les caractères de l'enfance" (Viollet-le-Duc, 1854: iii). Più che una constatazione, era un auspicio, un programma operativo.

Non era dunque un processo evolutivo lineare, piuttosto un tentativo di ritorno alle origini. Un corollario a tale concezione evoluzionistica dell'arte era quello di riconoscere la propria epoca come lo stadio ulteriore allo stadio finale, ovvero il massimo del progresso possibile, un pensiero dalle implicazioni apocalittiche che trovava un corrispondente medievale diretto —un'altra analogia— nel topos storico della sopravvivenza alla paura dell'anno mille e nella conseguente rifioritura della civiltà e delle arti (Viollet-le-Duc, 1844; Bressani, 2014: 167).

Un altro mezzo di *privazione della storia* è riconoscibile più concretamente nella struttura stessa delle sue opere scritte. Viollet-le-Duc non scrisse mai una Storia dell'architettura, un racconto lineare come invece scrisse Michelet. La sua opera più estesa e più rilevante erano grandi raccolte per le quali adottò dunque la configurazione del dizionario, compiendo una scelta decisamente significativa nell'ottica della formazione di un linguaggio.

Dal punto di vista storiografico, però, il dizionario non è ideale: non c'è un'intenzione narrativa globale né ne è prevista una lettura consequenziale. Solo all'interno delle singole voci, e solo in alcune (Viollet-le-Duc, 1854: 116), troviamo una sorta di organizzazione a base temporale, ma, così come accadeva con la catalogazione geografica o formale, essa

© UNED. Revista *Signa* 32 (2023), pp. 517-542
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol32.2023.32676*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

era utilizzata allo scopo di creare griglie, per inquadrare gli elementi architettonici secondo uno schema tassonomico, comune più alle pubblicazioni scientifiche che non alla storiografia.

Al di là dell'immediato parallelo con la sfera della linguistica, nella forma del dizionario riconosciamo ancora una volta una predominanza della funzione e un'evidente sottomissione della materia trattata all'*intentio lectoris*. Esso favorisce una consultazione parziale ed occasionale, secondo la necessità del lettore (Bressani, 2014: 231-232). Con i *Dictionnaires*, Viollet-le-Duc non volle creare trattati di storia dell'arte, dunque, ma manuali di lavoro, strumenti per la creazione di nuova architettura, utilizzando la storia solo in misura funzionale al suo scopo principale. La storia, semplicemente, era strumento e non fine.

È necessaria una riflessione sul significato della ricerca storiografica nell'epoca di Roland Barthes e in quella di Viollet-le-Duc. Ai tempi del semiologo francese, il fine dello storico era organizzare un insieme di fatti accaduti nel passato. Era auspicabile che vi si avvicinasse nella maniera più neutra possibile, con un approccio che non prevedeva, perlomeno idealmente, alcuna modifica, né traduzione, né interpretazione dell'accaduto. Se vedessimo la storia come un testo, potremmo dire che attraverso l'*intentio operis* si cercava di risalire il più fedelmente possibile all'*intentio auctoris* (o *auctorum*), tentando di sopprimere l'*intentio lectoris* (Barthes, 1989: 127-140; Lozano, 1987: 134-136).

Per molti studiosi del XIX secolo, invece, e in maniera particolarmente evidente per Viollet-le-Duc, la storia era concepita come qualcosa di attivo, una materia grezza da interpretare, connettere con il presente, organizzare in narrative e, nel caso del restauro, addirittura ricreare fisicamente.

Le sue intenzioni sono chiare fin dalla prefazione del *Dictionnaire de l'architecture*, in cui, dopo aver rinunciato a una narrazione consequenziale dell'arte medievale perché riconosciuta come potenzialmente troppo estesa e complessa, così continua:

> nous croyons que le moment est venu d'étudier l'art du moyen âge comme on étudie le developpement et la vie d'un être animé qui de l'enfance arrive à la vieillesse par une suite de transformations insensibles, et sans qu'il soit possible de dire le jour où cesse l'enfance et où commence la vieillesse. Ces raisons, notre insuffisance peut-être, nous ont déterminé à donner à cet ouvrage la forme d'un Dictionnaire. Cette forme, en facilitant les recherches au lecteur, nous permet de présenter une masse considérable de renseignements et d'exemples qui n'eussent pu trouver leur place dans une histoire, sans rendre le discours confus et presque inintelligible (Viollet-le-Duc, 1854: x).

Seguiva una dettagliata disamina di come l'architetto contemporaneo avrebbe dovuto approcciarsi allo studio dell'arte del Medioevo: non come qualcosa da ripetere pedissequamente, ma come qualcosa di utile, in cui ricercare un'*anima* (altrove chiamata *spirito*, *principio creatore*, *legge*, *genio nazionale*). Di nuovo, un'esplicitazione dei meccanismi della creazione del mito: attraverso la privazione della storia l'oggetto mitico veniva piegato alla funzione contingente, ovvero alla rinascita dello spirito medievale,

alla rivitalizzazione del genio nazionale con tutto il suo corredo di implicazioni politiche e, come abbiamo visto, populiste.

5. PUNTI DI DISTANZA: UNA NUOVA IPOTESI DI APPLICAZIONE DELLA LETTURA BARTHESIANA

Nonostante i numerosi punti di connessione tra la definizione della mitologia da parte di Roland Barthes e l'opera di Viollet-le-Duc, non possiamo dimenticare che stiamo applicando una lettura semiotica un'epoca e a delle caratteristiche distanti circa un secolo dall'epoca per cui era stata pensata. Sarà opportuno, quindi, affinché risulti sensata, ammettere possibili divergenze e modificazioni di questa lettura, considerando come specialmente suscettibili di revisione le parti della teoria di Barthes che più aderivano alla realtà a lui contemporanea.

5.1. I ruoli nella creazione del mito

Barthes (1957: 214) sosteneva che ci fossero tre possibili approcci al mito, a seconda dell'elemento che attraeva maggiormente l'attenzione del soggetto coinvolto: il *creatore* del mito si concentrava sulla *forma*, la svuotava di senso, le attribuiva attivamente e cinicamente un nuovo senso; il *mitologo*, ovvero lo studioso del mito, si concentrava invece sul *concetto*, sul senso, riconoscendo la *forma* come un alibi del *concetto*; ripartendo equamente l'attenzione su *forma* e *concetto*, concependo il mito come un tutto inestricabile di forma e senso, si adotta la posizione del *lettore ideale* del mito, ovvero del suo destinatario.

Il creatore del mito era quindi sempre cosciente di stare modificando una realtà ai fini della naturalizzazione di un *concetto*, compiendo cioè un'azione deliberatamente cinica. Secondo questa visione, la creazione del mito si componeva di due fasi distinte: prima avveniva la presa di coscienza del *concetto* e successivamente la ricerca della *forma* adeguata per esprimerlo.

Barthes arrivò a questa conclusione analizzando miti moderni e da lui definiti *borghesi*. Il suo esplicito fine era quello di smascherarli, in accordo con gli obiettivi della sua personale ricerca semiologica: l'ideale eliminazione delle connotazione ideologica del linguaggio, fino ad arrivare a un ipotetico *grado zero* della scrittura, una struttura universale (Barthes, 1957: 221; Fabbri, 2000: 24).

Quando passiamo al caso della mitologia elaborata da Viollet-le-Duc, però, i ruoli di creatore e destinatario del mito cessano di essere così chiari, fino a confondersi del tutto. Come applicare questa visione cinica a un'esperienza come quella di Viollet-le-Duc, così lontana nel tempo e necessariamente partecipe di un altro ordine sociale, di un altro contesto e di un altro codice, rispetto a quelli presi in analisi dal saggio del 1957? Barthes stesso non si sbilanciò in interpretazioni di miti di cui non condivideva in prima persona il codice comunicativo, cioè che non fossero a lui contemporanei.

© UNED. Revista *Signa* 32 (2023), pp. 517-542
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol32.2023.32676*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

Abbiamo davanti due strade: la prima è quella di improvvisarci Roland Barthes e tentare di applicare la sua visione anti-borghese, la seconda è quella di adattarla rinunciando ad alcuni assunti che mal si accostano al nostro contesto. La prima ipotesi —l'improvvisazione— non è evidentemente una soluzione viabile, ma ci può essere utile al momento di addentrarci nella seconda strada, ovvero una nuova applicazione della lettura mitica che prescinda dalle implicazioni contemporanee dello stesso Barthes per adeguarsi meglio al momento storico preso in esame.

5.2. La questione della borghesia e l'*identificazione*

Bisogna innanzitutto considerare che il riferimento alla classe borghese non è secondario alla conformazione della mitologia del mito stesso. Molti meccanismi evidenziati sono originati da caratteristiche proprie della borghesia, e non si sarebbero sviluppati nello stesso modo in altre condizioni sociali. Un esempio fra tutti, la naturalizzazione del *concetto*: secondo Barthes (1957: 224-229) la borghesia, per una sua codardia endemica, non era capace di affrontare l'affermazione diretta del *concetto*, preferendole una conferma più indiretta, che non offrisse apertura al dibattito.

O ancora, il *vaccino* e la *privazione della storia* erano una maniera di semplificare gli argomenti dovuta a un sostanziale egotismo quasi infantile della borghesia, che tende a declinare il mondo a sua immagine e somiglianza per non affrontare il problema della diversità.

Si ritrova tutto questo in Viollet-le-Duc? La classe borghese, o quantomeno la sua versione ottocentesca, è effettivamente protagonista assoluta della sua epoca. In particolare, come abbiamo visto, proprio il *coup d'état* del 2 dicembre 1851 venne considerato uno dei primi trionfi della borghesia in Francia. Il saggio di Marx, *Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte* (1971 [1852]), tentava di spiegare i rapporti di potere tra il perdente proletariato francese e la grande rivoluzione borghese di Napoleone[13]. Barthes lo citò più volte nelle sue *Mitologie*. È possibile, dunque, che i meccanismi individuati come propri della borghesia avessero avuto origine proprio in questo momento storico.

L'analogia più cogente si ritrova nel meccanismo di *identificazione*, una delle forme retoriche che nello scritto del 1957 facevano parte della fenomenologia dei miti politicamente di destra, insieme ai già esaminati *vaccino* e *privazione della storia*. Esponendo questa forma retorica, Barthes (1957: 239) citava in nota il *18 brumaio* di Marx spiegando come il piccolo-borghese non potesse concepire nulla che andasse al di là della definizione che lui aveva creato di se stesso, e riconducesse quindi ogni fenomeno umano a un riverbero della propria identità attraverso, appunto, l'*identificazione*.

Viollet-le-Duc rispondeva a questa definizione sotto più di un aspetto. Non erano rari gli esempi di identificazione materiale: durante la stesura del *Dictionnaire du mobilier*

[13] "Le rivoluzioni borghesi, come quelle del secolo decimottavo, passano tempestosamente di successo in successo; i loro effetti drammatici si sorpassano l'un l'altro gli uomini e le cose sembrano illuminati da fuochi di bengala l'estasi è lo stato d'animo d'ogni giorno" (Marx, 1971 [1852]: 16).

andava vestito in abiti medievali nel suo studio per cogliere appieno la relazione tra abiti e corpo umano (Bressani, 2014: 310). Più metaforicamente, sappiamo che nel cantiere di restauro della Sainte-Chapelle e successivamente in quello di Vezelay, risolveva problemi pratici entrando nella pelle dell'artigiano medievale, cercando di immaginare ciò che lui avrebbe deciso (Bressani, 2014: 120).

Da un punto di vista metodologico, l'immedesimazione aveva un ruolo fondamentale nella teoria del restauro: vincolata a uno studio previo esteso e profondo, guidava il restauratore fino a cogliere lo *spirito* dell'artista medievale. Una volta compiuta l'identificazione a livello intellettuale tra architetto antico e moderno, era coperta anche l'istanza conservativa: il moderno non avrebbe potuto tradire l'antico perché ne aveva assunto il carattere.

Idealmente, l'assunto era coerente: si trattava di non fare nulla che non avrebbe fatto un artigiano medievale. Il problema sorgeva quando a questo si aggiungeva la funzione del mito, l'*intentio auctoris*, secondo cui la conservazione, come tutto il resto, si doveva piegare all'egemonia del *concetto*. L'immedesimazione cambiava allora il suo polo magnetico: non era più il moderno a immedesimarsi nell'antico ma l'antico che si adattava al moderno, il presente vinceva sul passato. Antico e moderno collaboravano a un fine comune, ma chi stabiliva questo fine era necessariamente il secondo, in una sorta di contumacia. Per questo motivo, non si escludeva che il moderno sopperisse alle mancanze dell'antico, giungendo con nuove tecnologie a quell'obiettivo che l'antico, per mancanza di mezzi, non aveva potuto raggiungere.

5.3. L'ipotesi dell'ingenuità

È bene ricordare che la libertà di intervento non era totale, ma rispondeva ad un'etica precisa, originata da una generale necessità di conservazione del monumento e regolata dallo stesso principio (Viollet-le-Duc, 1866: 25). Se da un lato il meccanismo dell'immedesimazione conferma la tesi di Barthes, secondo la quale il borghese riporta ogni cosa al proprio universo personale, è proprio in un così profondo grado di identificazione che credo si trovi la smentita al corollario di questa tesi, ovvero che la creazione del mito avesse una natura cinica.

Per il caso di Viollet-le-Duc non abbiamo prove né di un presunto cinismo nella creazione del mito, né del suo contrario, e procediamo quindi per abduzione. Nel mito del Medioevo ottocentesco troviamo tre elementi che marcano una differenza rispetto ai miti analizzati da Roland Barthes: la *coralità*, la *durata* e l'*unicità*.

Viollet-le-Duc non elaborò il suo mito da zero, ma partecipò a un discorso corale, condiviso dalla quasi totalità della popolazione intellettuale in tutta Europa. In secondo luogo, la durata del nostro mito è decisamente maggiore a quella degli esempi di Barthes: non solo accompagnò l'intera carriera di Viollet-le-Duc, ma ne trascese decisamente gli estremi temporali. Egli raccolse una narrativa già creata e la consegnò ai suoi successori, seppur con consistenti variazioni. Questi due primi elementi non fanno che allargare il

© UNED. Revista *Signa* 32 (2023), pp. 517-542
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol32.2023.32676*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

codice del mito da un momento preciso e contingente (come assumeva Barthes) a un'intera epoca e a un intero continente. Ciò impedisce di stabilirne un unico autore fisico e, di conseguenza, rende debole l'ipotesi della creazione del mito come individuazione cosciente del *concetto* e successiva ricerca della *forma*. A meno di accettare la supposizione di un'azione cinica collettiva, dovremo aprirci all'idea che *concetto* e *forma* si sviluppino contemporaneamente e che insieme prevalgano sulla singolarità degli autori.

Il terzo ed ultimo elemento divergente è la predominanza del Medioevo all'interno dell'opera dell'architetto e, per immedesimazione, della vita stessa di Viollet-le-Duc. È corretto pensare al mito storicista non tanto come il risultato di una scelta puntuale e ponderata, quanto piuttosto di una convinzione sincera dell'architetto, generata in giovane età e rafforzata con la dedicazione di una vita. A parte pochi casi[14], l'attività del restauratore francese è interamente riassumibile con la sua attività di archeologo medievale, e come tale lo cita lo stesso Barthes in *Mitologie*, qualificandolo, senza ulteriori spiegazioni, con un aggettivo significativo: *naïf,* ingenuo (Barthes, 1957: 223).

È possibile, dunque, che quello perseguito da Viollet-le-Duc fosse un tipo diverso di mito, meno cinico e più rispondente allo Zeitgeist dei decenni centrali del XIX secolo. Il concetto di *ingenuità*, peraltro, persisterà in molte delle analisi a posteriori non solo del suo operato ma anche e soprattutto di quello dei suoi seguaci, con una costanza tale da poterlo considerare un ulteriore mito (alcuni esempi, su Viollet-le-Duc: Poisson e Poisson, 2014: 7; su Antoni Gaudí: Pane 1964: 26, 28, 33, 35, 42, 51; su Alfonso Rubbiani: Solmi e Dezzi Bardeschi, 1981: 17, 21, 24).

6. CONCLUSIONI E POSSIBILI VIE FUTURE

Riconoscere a Viollet-le-Duc e ai suoi seguaci una fondamentale ingenuità delle intenzioni è stato spesso un modo per superare l'*impasse* storiografica di cui accennavamo all'inizio della trattazione, tra la condanna della teoria del restauro in stile da un lato e l'efficacia e la popolarità dei risultati della stessa, dall'altro (Tamborrino, 1996: xvi; Vassallo, 2005: 69, 75). Altre vie sono state tentate per aggirare evitare questa aporia, che muovevano verso una riconsiderazione dell'archeologo francese come un razionalista ante-litteram, facilitata da alcune sue tendenze cartesiane (De Fusco, 1976: 16-21) e soprattuto confermata dalla linea razionalista in cui si mossero architetti come Hendrik Petrus Berlage, Victor Horta e lo stesso Le Corbusier (De Fusco, 1976: 25), i quali dichiararono di consultare i suoi scritti e lo svincolarono almeno in parte dalle colpe storiche che gli erano riconosciute.

Da questa complessità di opinioni, condanne e rivalutazioni è derivata una sorta di schizofrenia storiografica che non ha favorito un'analisi obiettiva del fenomeno violettiano, bensì ha portato a un atteggiamento polarizzato che ha inizialmente approvato l'operato di Viollet-le-Duc, poi lo ha condannato, poi sporadicamente rivalutato (Dols Rusiñol, 1976, 15-22; Tamborrino, 1996: xvi; Vassallo, 2005: 73), e infine più

[14] Per esempio, gli *Entretiens* e le opere successive al trasferimento a Losanna, le *Histoires.*

recentemente raccontato con l'oggettività dei documenti, come nelle monografie del 2014 di Bressani e Poisson.

La rilettura dell'opera di Viollet-le-Duc attraverso le *Mitologie* di Roland Barthes è ancora allo stato di ipotesi, ma può essere considerata utile per svincolare la sua figura dalla parzialità che ancora lo avvolge, se non già a livello accademico, quantomeno di popolarità. In altre parole, laddove lo storico dell'architettura fatica ad avvicinarsi alla figura di Viollet senza sentirsi chiamato ad esprimere un giudizio in merito alla conservazione del patrimonio, il semiotico può astenersi dal prendere una parte in tale causa ed esaminare invece le implicazioni del linguaggio che si creò in quelle circostanze, sia dal punto di vista del creatore e delle sue intenzioni, sia da quello del lettore.

L'analisi dell'opera di Viollet come mitologia potrebbe dare adito a uno studio monografico che approfondisca le corrispondenze tra forme visive e linguaggio e si apra all'inclusione di altre teorie, come abbiamo già anticipato a proposito dell'interpretazione. Un'altra apertura possibile è quella che approfondisce la questione dei significati simbolici, addentrandosi più specificatamente nel linguaggio iconico piuttosto che testuale (penso per esempio a Nelson Goodman e agli studi di Paolo Fabbri e Omar Calabrese).

Infine, sono convinta che si possa trovare una chiave di adattamento più esatta con la teoria del mito, approfondendo lo studio che Roland Barthes dedicò a Jules Michelet, contemporaneo di Viollet-le-Duc, anche se di parte politica opposta. Analizzando le motivazioni e le modalità di approccio del semiologo all'universo dello storico potremmo forse intuire ulteriori vie d'interpretazione, completando il quadro che abbiamo appena terminato di abbozzare.

L'analisi semiotica, dunque, può aprire una strada interpretativa convincente che concili gli aspetti più formali con la necessità storica che li ha mossi, attraverso il riconoscimento delle specificità del contesto storico e intellettuale dominante all'epoca. Inoltre, identificando le implicazioni comunicative degli interventi di Viollet-le-Duc potremo gettar luce sulle ragioni del loro innegabile successo di pubblico nel suo tempo come nel nostro, e apportare così nuovi elementi per uno studio del restauro come atto di comunicazione sociale e culturale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AA. VV. (1931). *Carta del Restauro di Atene.* Paris: International Museum Office.

BARTHES, R. (1957). *Mithologies*. Paris: Editions du Seuil.

____ (1963). *Michelet par lui-même.* Paris: Editions du Seuil.

____ (1989). *The Rustle of Language.* Berkeley / Los Angeles: University of California Press.

BELTING, H. (1998). *The Germans and their art, a troublesome relationship*, Scott Kleager (trad.). New Haven: Yale University Press.

BRESSANI, M. (2014). *Architecture and the historical imagination.* London / New York: Ashgate Book / Routledge.

BROOKS, C. (1999). *The Gothic Revival.* London / New York: Ashgate Book / Routledge.

CASTELNUOVO, E. (2004). "Il fantasma della cattedrale". In *Arti e storia nel Medioevo, vol. 4: Il Medioevo al passato e al presente*, E. Castelnuovo e G. Sergi (eds), 3-29. Torino: Einaudi.

CHANDLER, D. (2002). *Semiotics, the Basics*. London: Routledge.

DARWIN, C. (1877). *Fertilization of Orchids*. New York: D. Appleton & Co.

DE FUSCO, R. (1976). *La idea de Arquitectura, Historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico.* Barcelona: Gustavo Gili.

DOLS RUSIÑOL, J. (1976). *Viollet-le-Duc ¿Qué es el arte?* Valencia: Fernando Torres.

ECO, U. (1991). *Els límits de la interpretaciò*. Barcelona: Destino.

FABBRI, P. (2000). *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa.

GOMBRICH, E. (1977). *Tras la historia de la cultura*. Barcelona: Ariel.

HUGO, V. (1844). *Notre-Dame de Paris.* Paris: Éditeur Perrotin.

LOZANO, J. (1987). *El discurso histórico*. Madrid: Alianza.

MARX, K. (1971 [1852]). *El 18 brumario de Luis Bonaparte*. Barcelona: Ariel.

PANE, R. (1964). *Antoni Gaudí*. Milano: Edizioni di Comunità.

PANOFSKY, E. (1970). *Meaning in the Visual Arts*. Harmondsworth: Penguin.

POISSON, G. ET POISSON, O. (2014). *Eugène Viollet-le-Duc 1814-1879*. Paris: Picard.

SOLMI, F. E DEZZI BARDESCHI, M., eds. (1981). *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*. Bologna: GAM

TAMBORRINO, R. (1996). "Introduzione". In *Gli architetti e la storia, Scritti sull'architettura*, E. Viollet-le-Duc, xi-lxiii. Torino: Bollati Borlinghieri.

____ (2004). "Viollet-le-Duc, les Annales Archéologiques e i romantici scientifici". In *Arti e storia nel Medioevo, vol. 4: Il Medioevo al passato e al presente*, E. Castelnuovo e G. Sergi (eds), 439-464. Torino: Einaudi.

VASSALLO, E. (2005). "Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879)". In *La cultura del restauro, Teorie e fondatori*, S. Casiello (ed.), 69-93. Venezia: Marsilio

VIOLLET-LE-DUC, E. (1844). "De la construction des édifices religieux en France depuis le commencement du christianisme jusqu'au XVIe siècle". *Annales Archéologiques* 1, 179-86.

____ (1852). "Essai sur l'origine et les développements de l'art de bâtir en France depuis de la Chute de l'Empire Romain jusqu'au XVIe siecle". *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics* 10, 35-42, 74-81, 134-146, 242-253, 343-352.

____ (1854). *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, tome premier*. Paris: B. Bance Éditeur.

____ (1858-1875). *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance*. Paris: Morel.

____ (1863). *Entretiens sur l'architecture, tome premier*. Paris: A. Morel et Cie.

____ (1864). *Intervention de l'état dans l'enseignement des beaux-arts.* Paris: A. Morel et Cie.

____ (1866). *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, tome huitième*. Paris: A. Morel Éditeur.

____ (1878). *La cité de Carcassonne (Aude).* Paris: V. A. Morel.

____ (1996). *Gli architetti e la storia, Scritti sull'architettura*. Torino: Bollati Borlinghieri.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

La firmante del artículo se responsabiliza de las licencias de uso de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 14/01/2022
Fecha de aceptación: 18/05/2022