

## Dalle pietre alle pagine e viceversa: traduzioni trans-mediali nella Notre-Dame di Victor Hugo e Viollet-le-Duc

Elena Ramazza

**Abstract.** The French restorer Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) acknowledged two natures into the architectural artworks: the spiritual and the material one. With his restorations, he aimed to restore the spirit of the buildings, while the matter, which was kept in a subordinate position, could be modified or sacrificed. Such concept of spirit consisted roughly in considering a building as a subject capable of producing signification, and had one of its theoretical basis in the chapter “Ceci tuera cela” of *Notre Dame de Paris* (1836) by Victor Hugo. There, the author reflected on the death of the cathedrals by the action of the print, which had inherited its communicative power. Therefore, Hugo and Viollet-le-Duc detected a significative strength in the stones of the cathedrals and both of them translated it into words: the first in his literature, the second in scientific publications, such as his *Dictionnaires*. Finally, Viollet-le-Duc walked the reverse path getting back to stones: with his restorations he used the matter as a flexible mean and modified it in order to restore the original spirit of the monuments.

### 1. Restaurare lo spirito

Una delle immagini più ricorrenti relative alla cattedrale di Notre-Dame di Parigi è la silhouette di un gargoyle che si staglia in primo piano sulla vista della città dall’alto. Tale combinazione comparve già in riproduzioni ottocentesche (Fig. 1), si stabilì nell’immaginario di massa con il film Disney *The Hunchback of Notre-Dame* del 1996 e si trova in numerose copertine di libri, una fra tutte quella de *Il pendolo di Foucault* (1988) di Umberto Eco nell’edizione italiana del 2018. Oltre al riferimento alla città di Parigi e alla sua cattedrale, il gargoyle richiama anche atmosfere “gotiche”, laddove per “gotico” intendiamo qualcosa di misterioso, inquietante, vagamente antico e oscuro. Aiutano a generare tale sensazione la distanza innaturale tra i due piani dell’immagine e la mostruosità del soggetto in evidenza, che osserva, inosservato, l’intera città. Ciò che è meno generalmente noto è che se con la parola “gotico” intendiamo lo stile dell’arte medievale che si sviluppò in Europa approssimativamente tra l’undicesimo e il sedicesimo secolo, questi gargoyles non lo sono affatto: sono invece ottocenteschi, frutto dell’azione creativa del restauratore della cattedrale, Eugène Viollet-le-Duc.

Come avviene nei miti esaminati da Roland Barthes (1957, pp. 207-210 e 239), questa incongruenza temporale non turba la percezione generale, così come non sembra creare problemi l’ambiguità storica della parola “gotico”: i gargoyles sono ancora oggi un tratto distintivo della cattedrale e vengono usati come sineddoche a significare la chiesa nel suo complesso, nonostante la loro creazione tardiva. Si produce, quindi, una differenza tra la realtà storica del monumento e la sua immagine percepita, che mescola gotico e moderno, autentico e immaginato. Al nome di “Notre-Dame” rispondono ugualmente tutti questi piani.

Una simile ambivalenza tra realtà storica e immagine collettiva dei monumenti guidò il pensiero di Viollet-le-Duc, direttore con Jean-Baptiste-Antoine Lassus delle operazioni di restauro che interessarono Notre-Dame tra il 1842 e il 1864. Prima di queste date, Notre-Dame era una chiesa rimaneggiata e

danneggiata come tante altre a Parigi, soprattutto dopo la furia distruttiva che seguì la Rivoluzione. Il restauro le restituì quell'immagine interamente "gotica" che si era perduta con il passare del tempo<sup>1</sup>. Gli interventi non furono ingenti nella facciata, anche se furono rimodellate e riposizionate le famose statue dei re nella strombatura dei portoni e nella cornice orizzontale soprastante, distrutte dai furori rivoluzionari. Più massive furono invece le modifiche ai fianchi della cattedrale, dove si costruì un intero corpo di fabbrica – la sagrestia – in stile gotico francese (Bressani 2014, p. 140) e sulla copertura, dove si aggiunse una guglia che era andata distrutta in un incendio più di un secolo prima<sup>2</sup> e che Viollet ricompose sulla base di disegni antichi (Poisson, Poisson 2014, pp. 97-98 e 123-128).



Fig. 1 – *The Vampire* (Series: *Eaux-fortes sur Paris*), Charles Meyron, 1853, incisione su carta, cm. 17 x 13, Metropolitan Museum of Art, New York.

<sup>1</sup> Sulla questione dello stile gotico e dei suoi significati al tempo di Viollet-le-Duc, cfr. i capitoli "History re-enacted" e "Reviving the gothic" (Bressani 2014, pp. 93-163).

<sup>2</sup> La stessa guglia è andata distrutta nell'incendio del 2019. Il suo eventuale ripristino è stato oggetto di un interessante dibattito che si concluse con la decisione di ricostruirla. A questo proposito segnalo l'intervento del 5 giugno 2019 all'Institut de France di Adrien Goetz, membro dell'Académie des beaux-arts, che invocò un restauro delle forme ottocentesche in virtù dell'effetto straordinario che queste forme hanno impresso nell'immagine collettiva della cattedrale ([www.youtu.be/67fkENenCaA](http://www.youtu.be/67fkENenCaA), consultato il 30 maggio 2023).

Sempre sulla copertura, furono posizionate una serie di statue in rame, raffiguranti apostoli e angeli, scolpiti da artisti contemporanei: il volto di una di queste statue, precisamente quella che corrisponde a San Tommaso, ha le fattezze dello stesso Viollet-le-Duc (*ivi*, p. 127). Ciò testimonia non solo il desiderio di legare il proprio nome all'opera, ma anche la grande libertà con cui concepiva il suo intervento: dove non si erano conservate le statue, infatti, queste si potevano aggiungere e potevano somigliare a un uomo moderno che tanto aveva amato e studiato la cattedrale.

Tale creatività sembra ora illecita a chiunque sia abituato all'idea di un restauro conservativo e rispettoso della materialità storica dell'opera. Molto spesso, soprattutto durante i primi decenni del Novecento (Gaussuin 2019, p.1), Viollet-le-Duc fu considerato un grande archeologo del Medioevo, ma ingenuo (per es. Barthes 1957, p. 223). Il pensiero di Viollet era invece complesso e internamente coerente: egli riconosceva alle opere architettoniche non solo la loro materia – le pietre, i vetri, il legno – ma anche e soprattutto uno “spirito” al di là di essa: un'idea intangibile e generatrice, a volte chiamata anche “anima”, “carattere”, “genio” o “principio” (Viollet-le-Duc 1854, p. viii). Esso non era completamente astratto, perché prendeva forma in quella grammatica estetica che definiva l'aspetto dei monumenti, la loro altezza, la conformazione degli archi, le decorazioni, le proporzioni, etc., ovvero lo “stile”. L'oggetto del suo restauro era appunto lo spirito dei monumenti, e di conseguenza lo stile, oltre alle manifestazioni tangibili dello stesso, le quali potevano subire modifiche a volte anche importanti.

## 2. La materialità nel restauro

Il principio a cui si appellava Viollet-le-Duc si trova condensato nella frase che apre la voce “Restauration” del suo *Dictionnaire* e che diventò molto celebre: “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 1867, p. 14).

Se poniamo l'attenzione sulla materialità dell'opera da restaurare, vediamo che la prima parte della frase è sostanzialmente una negazione: il restauro non consiste nel mantenere – in francese: “entretenir” – un edificio. Non è dunque la conservazione o manutenzione dell'edificio in quanto bene materiale che interessa al restauratore e, se interpretiamo bene il seguente verbo “riparare”, nemmeno lo è la preservazione della sua funzionalità in quanto edificio con pareti e porte che siano integre, un tetto che lo ripari dalle condizioni meteorologiche e rispondente a una determinata funzione.

Anche il rifiuto del rifacimento – “refaire” – è rivolto in qualche modo alla funzionalità: non è considerabile come restauro il ricostruire un edificio in forme nuove, ovvero ristabilirne la funzionalità sacrificandone l'aspetto originale. Nel tempo in cui queste parole furono scritte, infatti, dominavano in architettura gli stili “neo” – neo-classico, neo-gotico, etc. – senza che necessariamente i nuovi edifici avessero attinenza né con un edificio in particolare, né con il luogo di costruzione, motivo per cui Parigi si stava riempiendo, per esempio, di frontoni attici<sup>3</sup>. Con questa negazione del “refaire” Viollet stava in realtà rivendicando un'attinenza con l'edificio originale e con lo stile autoctono di un luogo.

Dopo le negazioni, l'affermazione: restauro è riportare un edificio al suo stato completo: “le rétablir dans un état complet”. Si postula dunque l'esistenza di uno stato di totalità, raggiunto il quale l'edificio sarebbe compiuto. La completezza è formale, non temporale, poiché non è necessariamente identificabile con un momento in particolare della vita del monumento. Ciò è logico se pensiamo che per le cattedrali e gli edifici medievali, i cui cantieri durarono secoli e per di più in epoche in cui la progettazione non era affatto una prassi, stabilire un momento temporalmente originale sarebbe stato anacronistico. Per questo Viollet specificava che lo “stato completo” può non essere mai esistito – “qui peut n'avoir jamais existé

---

<sup>3</sup> L'esempio illustre che probabilmente Viollet aveva presente era la chiesa di Sante-Genevieve rimodellata da Quatremère de Quincy tra 1791 e 1793 nelle forme del Pantheon (Tamborrino, 2004, pp. 441-448).



à un moment donné” – sancendo così la definitiva negazione della materialità intesa come forma calata in un momento storico.

Questo stato di perfezione risponde piuttosto a un'unità di stile, ovvero le norme dettate da un genio collettivo atemporale, quel carattere, o spirito, che era compito del restauratore riconoscere e riportare in vita, prescindendo dalla pietra e dal legno:

Les monuments de pierre ou de bois périssent, ce serait folie de vouloir les conserver tous et de tenter de prolonger leur existence en dépit des conditions de la matière, mais ce qui ne peut et ne doit périr, c'est l'esprit qui a fait élever ces monuments, car cet esprit c'est le nôtre, c'est l'âme du pays (Viollet-le-Duc 1854, pp. vii. viii).

La contrapposizione tra corpo e anima, poi tra vita e morte, non era soltanto un espediente retorico, ma serviva a rifiutare la materia e affermare la superiorità dello spirito dei monumenti. Anche l'inglese John Ruskin, acerrimo oppositore di Viollet-le-Duc, aveva usato una simile contrapposizione in una frase che divenne celebre almeno quanto quella del rivale sopracitata: “It is *impossible*, as impossible as to raise the dead, to restore anything that has ever been great or beautiful in architecture” (Ruskin 1849, p. 179)<sup>4</sup>. Qui, ovviamente, l'intenzione era opposta: ciò che era stato grande o bello in architettura era legato indissolubilmente alla materia, così come lo è l'essere umano: una volta persa la materia originale, sopraggiunge la morte. Intervenire con nuova materia significava entrare nel campo del mostruoso.

Dopo un'iniziale diffusione in tutta Europa del restauro in stile violettiano, la linea non-interventista di Ruskin prevalse, soprattutto verso il finire dell'Ottocento. Camillo Boito (1893, p. 11), considerato uno dei padri fondatori del restauro conservativo, riprese proprio la citata frase di Ruskin per schierarsi apertamente contro il modo di restaurare alla francese (*ivi*, p. 3) in uno dei suoi primi scritti conservazionisti. Tale idea avanzò negli anni verso un categorico rifiuto dell'azione creativa, fino a ufficializzarsi nella teoria di Cesare Brandi che dettò le norme del restauro moderno. Quest'ultimo definì il restauro legandolo proprio a ciò che Viollet aveva negato: la materialità e il tempo.

Per Brandi il restauro era “il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte nella sua consistenza fisica” da cui derivava “il primo e fondamentale assioma: si restaura solo la materia dell'opera d'arte” (1963, p. 13). L'opera d'arte si identificava con la sua materia: non rimaneva nulla di quello spirito che Viollet riconosceva nelle cattedrali francesi, di cui si sentiva erede e responsabile perché avvenisse la loro resurrezione. La prevalente linea conservazionista ha condizionato la percezione dei moderni sulla teoria del francese. La non-autenticità materiale dei suoi interventi ha portato a una difficile comprensione del suo operato e a un'altalenante fortuna critica (Damisch 1964; Bekaert 1980; Gaussuin 2019). Per comprendere l'operato di Viollet-le-Duc dobbiamo prescindere dal filtro materialista e invece concentrarci su come egli attribuiva all'architettura una dualità spirito-materia e, in virtù di questo, una capacità di trasmettere significati, considerandola, quindi, come un linguaggio.

### 3. Il linguaggio dell'architettura

Nella Francia della prima metà dell'Ottocento, alle cattedrali veniva spesso assegnato lo stesso potere comunicativo di un libro, il cui contenuto era strettamente legato alla percezione dell'identità nazionale. Immaginiamo di avere per le mani un grande libro antico a cui mancano delle parole, le lettere sono sbiadite e alcune pagine rischiano di sgretolarsi al manipolarle. Il contenuto, però, è unico e importante, come un atto di costituzione del proprio paese. Affinché questo libro possa essere letto ne faremmo probabilmente una nuova edizione, integrando le parole mancanti ed assicurando a quante più persone possibile la possibilità di sfogliarlo. La differenza tra le chiese e i libri è che i primi si possono

<sup>4</sup> Per un confronto tra la posizione di Viollet-le-Duc e quella di Ruskin, cfr. Pevsner (1969).

ripubblicare, le seconde no: vanno lette lì dove sono, alte e imponenti come sono, o perderebbero gran parte di tale potere comunicativo.

Nella trasmissione di senso del libro-cattedrale riconosciamo facilmente il medium: la materia, le pietre degli edifici. Più difficile è comprenderne il senso, per quanto intuiamo che esso sia collegato a ciò che veniva riconosciuto come spirito o principio collettivo (Boudon 1978, p. 216; cfr. *infra* par. 5). Il sistema di significazione, invece, è riconoscibile nell'“architettura”, ma non in quanto manifestazione materica, bensì nella sua accezione di disciplina, di declinazione delle forme e di raggruppamento delle stesse in grandi insiemi chiamati “stili”. L'architettura assume la funzione di un linguaggio, attraverso cui la materia può organizzarsi al fine di trasmettere dei significati (Boudon 1978, p. 228).

Torniamo all'esempio del libro: se volessimo solo conservarne la materia e assicurarci che non si distrugga, allora non sarebbe fondamentale capire la lingua in cui è stato scritto. Se volessimo, al contrario, restituirgli il senso, completando le parole e a volte le pagine mancanti, dovremmo conoscerne molto bene la lingua e i meccanismi narrativi. Viollet-le-Duc, infatti, studiava a fondo il linguaggio, ovvero l'architettura medievale, fino a comprenderne il lessico e le strutture.

Con questo fine si dedicò alla definizione di una grammatica architettonica, un “système” (Poisson, Poisson 2014, p. 102) che assunse non a caso una forma familiare agli studi linguistici: il dizionario. Pubblicò due *Dictionnaires* che ebbero una diffusione enorme al loro tempo: quello sull'architettura francese dall'XI al XVI secolo, in dieci volumi (1854-1868), e quello degli arredi francesi dall'epoca carolingia al Rinascimento (1858-1870), in sei volumi. A questo proposito, Damisch (1964, pp. 16-17) parlava della creazione di una “syntaxe architecturale” organizzata in un ordine gerarchico che distingueva tra elementi principali, come l'ogiva, e subordinati, e che portava ad intendere l'architettura non più in termini descrittivi e pittoreschi, bensì in termini logici<sup>5</sup>.

Quello di Viollet-le-Duc non era il primo dizionario dell'architettura, aveva un precedente illustre nel *Dictionnaire historique d'architecture* di Quatremère de Quincy (1832). Fu Quatremère a sviluppare il concetto che l'architettura fosse un linguaggio artificiale – e non mimetico come per il resto delle arti – e quindi dotato di una propria struttura, grammatica e parole (Lavin, 1992, pp. 114-121). L'evoluzione che compì Viollet-le-Duc rispetto a Quatremère, che era orientato verso il classicismo, fu di applicare questo concetto all'architettura gotica, nata e sviluppatasi in Francia, e così facendo di vincolarne il principio a una sorta di genio autoctono e alle origini dello stato francese (Viollet-le-Duc, 1854, pp. iii e viii).

### 3. Notre-Dame e il restauro letterario di Victor Hugo

Un anno prima della pubblicazione del dizionario di Quatremère e più di vent'anni prima del *Dictionnaire*, quando gli architetti erano ancora per la maggior parte estimatori di Vitruvio e del Vignola, un giovanissimo Victor Hugo diede alle stampe un romanzo dedicato alla cattedrale parigina: *Notre-Dame de Paris*. Il primo capitolo del libro III si intitolava proprio “Notre-Dame” e si apriva riconoscendo, da una parte, il fatto che ancora a quel tempo essa fosse un edificio “majestueux et sublime”, e, dall'altra, che era il caso di indignarsi di fronte alle sue “dégradations” e alle “mutilations sans nombre” (Hugo 1844, p. 101). La descrizione di Hugo era quasi un'accusa:

Mais qui a jeté bas les deux rangs de statues? qui a laissé les niches vides? qui a taillé, au beau milieu du portal central, cette ogive neuve et bâtarde? qui a osé y encadrer cette fade et lourde porte de bois sculptée à la Louis XV, à côté des arabesques de Biscornette? Les hommes, les architectes, les artistes de nos jours (Hugo 1844, p. 103).

<sup>5</sup> La rilettura di Viollet-le-Duc come razionalista e strutturalista fu una delle più popolari nella seconda metà del Novecento e coinvolse studiosi come Bruno Zevi, Leonardo Benevolo, Aldo Rossi, Sir John Summerson, Hubert Damisch e Philippe Boudon (cfr. Gaussein 2019, pp. 2-3 e i saggi degli ultimi tre autori citati in Bekaert, a cura, 1980).

Con un tale espediente descrittivo – che dura svariate pagine – l'autore intendeva generare nel lettore l'immagine di una cattedrale originaria o, per dirla con Viollet-le-Duc, al suo stato completo. Allo stesso tempo ne narrava la storia, attribuendole il ruolo di vittima di una scellerata azione distruttiva.

Era una sorta di restauro letterario, riconosciuto dallo stesso autore: “Nous venons d'essayer de réparer pour le lecteur cette admirable église” (Hugo 1844, p. 109), una ecfraisi (Eco 2003, pp. 270 e ss.), ma con intenzioni riparatorie. Così facendo, aggiungeva al concetto allargato di “Notre-Dame” un nuovo medium materiale, passando dalle pietre della chiesa originale alle pagine del monumento ricostruito letterariamente.

Nella seconda edizione dello stesso romanzo, uscita quattro anni dopo la prima, Hugo scrisse un intero capitolo riguardante proprio il passaggio di significati dalla pietra alla pagina. Il capitolo (Libro III, cap. 2) si intitolava “Ceci tuera cela” e si riferiva alle parole che l'arcidiacono Claude Frollo aveva pronunciato con nostalgia osservando le guglie della cattedrale, discutendo con un compagno a proposito dell'invenzione della stampa (Hugo 1844, pp. 167-179). Secondo il ragionamento di Frollo, che è anche quello dell'autore, la stampa avrebbe finito per uccidere le grandi cattedrali. L'atto era inteso in senso simbolico, naturalmente, ma è interessante notare come si torni alla metafora della chiesa come essere vivente che può essere ucciso.

Nonostante le conseguenze di tale uccisione metaforica avessero effetti sulla materialità dell'edificio, l'agente principale di tale morte erano il pensiero umano e le modalità di trasmissione dello stesso. Fino a tutto il XV secolo, spiegava Hugo, le grandi cattedrali erano state il riflesso delle credenze, dei simboli e del pensiero umani. Le comunità creavano e si vedevano rispecchiate nelle proporzioni delle navate, nei colori delle vetrate, nelle storie raccontate con la decorazione scolpita (*ivi*, pp. 168-169). Quando la stampa permise di affidare tale pensiero a un'altra materia, l'architettura iniziò a declinare, anche materialmente, “réduite à elle-même, abandonnée des autres arts parce que la pensée humaine l'abandonne” (*ivi*, p. 176).

Dietro alla frase di Frollo c'era il presentimento che il pensiero umano avrebbe cambiato modo di esprimersi, passando “dal libro di pietra, solido e duraturo” al libro di carta “ancora più solido e duraturo” (*ivi*, p. 168): un passaggio di testimone, cioè, tra due sistemi di segni. Tra gli stessi sistemi era riconosciuta anche una corrispondenza strutturale, in quanto l'architettura, come la letteratura, possiede il suo alfabeto: le pietre, le sue parole: le costruzioni semplici, e i suoi libri: le costruzioni complesse, come le cattedrali (*ibidem*).



Fig. 2 – *Façade de Notre-Dame de Paris*, Eugène Viollet-le-Duc, 1863, stampa su carta, Planche XIV degli *Entretiens sur l'architecture*.

Più avanti, Hugo nominava anche i contenuti di questa trasmissione, sottolineandone alcuni aspetti principali, come la mentalità, il pensiero, la forma di governo, i desideri collettivi, tutto ciò, insomma, che aveva a che fare con la dimensione collettiva, persino politica, della società: “Toute civilisation commence par la théocratie et finit par la démocratie. Cette loi de la liberté succédant à l'unité est écrite dans l'architecture” (*ivi*, p. 169).

Ricapitolando, Hugo riconosceva alla cattedrale uno status di sistema di segni, dotato di una struttura grammaticale propria e veicolante significati specifici, che egli vedeva collegati alla collettività, e di conseguenza al pensiero condiviso popolato di simboli, credenze, mitologie, nonché all'organizzazione politica. La “materia” artistica della cattedrale di Notre-Dame si adattava particolarmente bene a questo tipo di concetti in quanto la sua costruzione non era legata al nome di un architetto specifico, ma era riccamente decorata con ogni sorta di storie sacre o profane e la sua realizzazione aveva richiesto secoli interi, coinvolgendo un numero di persone molto alto. Anche la sua posizione geografica, al centro della città, svettante tra gli edifici popolari, si prestava bene a incarnare ideali collettivi. L'assegnazione di tali concetti alle forme della cattedrale avvenne dunque secondo ciò Barthes (1957, p. 212) definiva “analogia”, caratteristica del processo di creazione del racconto mitico.



#### 4. Le traduzioni trans-mediali

L'azione di Victor Hugo non si limitava al riconoscimento dell'avvenuto passaggio dalla predominanza del medium architettonico a quello letterario. L'autore stesso prendeva parte attiva in questo passaggio di senso dalle pietre alle pagine. Pur riconoscendo e lamentando, infatti, che spontaneamente nei secoli precedenti la stampa aveva svuotato di potere trasmissivo l'architettura collettiva, Hugo faceva sostanzialmente la stessa cosa, pubblicando un libro con il medesimo titolo della cattedrale.

La differenza stava nel fatto che egli non intendeva sostituire la cattedrale nel veicolare i concetti che le riconosceva propri, ma si poneva in un ruolo informato – in quanto sapeva della trasmissione avvenuta – e aiutante – in quanto voleva restituire alle pietre il loro potere comunicativo. In sostanza, si poneva nella veste di un traduttore che, a differenza dei lettori, conosceva il linguaggio d'origine. Così, traduceva il testo-cattedrale dall'idioma architettonico a quello letterario, facilitandone la comprensione ai suoi lettori letterario-parlanti.

In virtù di questa intenzione, possiamo inserire questa operazione nel filone delle traduzioni inter-semiotiche (Jakobson 1959, p. 69)<sup>6</sup>, chiamate da Fabbri (1998, p. 116) “trasduzioni”<sup>7</sup>, con le dovute analogie e differenze. Tra i punti di contatto troviamo il passaggio di senso tra due sistemi differenti e il ruolo della traduzione come scalino intermedio tra il testo e la sua comprensione (Eco 2003, p. 298). Ciò che potrebbe invece allontanarci dalla concezione comune di traduzione sono le grandi libertà intervenute nel passaggio da un sistema all'altro. Hugo non può tradurre direttamente la cattedrale, perché il suo linguaggio di partenza non è narrativo ma architettonico: ne ricerca dunque lo “spirito” creatore e lo adatta al linguaggio letterario finale, inserendolo in un romanzo. A mio parere, ciò non esclude l'opera dal campo delle traduzioni, ma la colloca, estremizzandolo, in quel margine di libertà, o di infedeltà, che Eco riconosceva come spesso necessario alla comprensione della sostanza del testo (*ivi*, p. 472)<sup>8</sup>. In un linguaggio così difficile da tradurre in parole come quello architettonico, lo spirito si pone al posto della sostanza del testo, lo svincola dalla sua materia originaria e giustifica la libertà espressiva della traduzione.

Per quanto con forme e obiettivi diversi, anche il *Dictionnaire raisonné de l'architecture* di Viollet-le-Duc si può considerare una trasduzione, seppur di tipo più strumentale, quasi una trasduzione intermedia. Se Hugo si era concentrato sull'aspetto poetico e immaginifico dell'architettura, Viollet era interessato alla sua grammatica e ai suoi aspetti strutturali e funzionali (Damisch 1964, p. 14). Esso rispondeva al bisogno di creazione di una struttura, simile a quella che Lotman (1983, pp. 121-122) giudicava necessaria nelle traduzioni tra sistemi che non presentano una corrispondenza univoca, ma non si limitava a questo.

Nei dieci volumi del dizionario, le architetture medievali venivano scomposte, riprodotte, analizzate e alcune volte inserite in un racconto diacronico. È quindi una sorta di dizionario inter-semiotico, ma con forme molto più rispondenti a quelle dell'enciclopedia, dove le voci non vengono ridotte ai minimi termini, ma illustrate con ampie spiegazioni (Eco, Magli, Lotis 1989, pp. 707-721)<sup>9</sup>. Anche per Viollet, come per Hugo, lo spirito

---

<sup>6</sup> Il filone comprende anche le trasmutazioni, gli adattamenti, le interpretazioni inter-sistemiche o inter-semiotiche (Eco 2003, pp. 32 e 306).

<sup>7</sup> La definizione di Fabbri mi sembra la più pertinente per la sensibilità dell'autore alle differenze tra linguaggi verbali e non verbali (1998, pp. 123, 140), soprattutto a proposito di architettura (*ivi*, p. 135).

<sup>8</sup> È vero che gli esempi di Eco (2003, p. 192, 197) sono spesso relativi a singole parole e non all'intera struttura del testo, ma è anche vero che, pur intuendola, Eco non si addentra nella specificità dei passaggi inter-sistemiche. Questi, soprattutto quando presentano un'alta intenzione estetica (*ivi*, pp. 335-336, 416-417, 427; Fabbri, pp. 116, 123, 140), ammettono variazioni di materia molto più consistenti.

<sup>9</sup> A causa anche di questo alto grado di interpretazione presente nelle sue voci, per il *Dictionnaire* vale specialmente la funzione peirciana di produrre significazione appartenente a ogni traduzione del segno (Fabbri 1998, p. 115; Eco 2003, p. 303).

era la forza creatrice dell'architettura, e questo guida la struttura e i contenuti del dizionario, che presentano ragioni storiche e politiche in misura quasi uguale rispetto alla spiegazione tecnica degli elementi.

Di conseguenza, la libertà dell'interprete, che abbiamo visto attuata con forza nel romanzo di Hugo, non si sacrifica in favore della tecnica, al contrario, si raddoppia, coinvolgendo sia l'autore sia il destinatario. Il lettore modello (Eco 1979, p. 69) del dizionario, infatti, era a sua volta un architetto e le definizioni erano concepite in visione di una sua successiva funzione creativa (Eco 1979, p. 202; Viollet-le-Duc 1854, p. xiii), come una sorta di partitura per un'interpretazione successiva. Vista la dualità materia-spirito dell'architettura, l'azione del lettore era guidata verso l'evitare la replica a favore dell'interpretazione. In analogia con il linguaggio, lo studio dell'arte antica non avrebbe dovuto insegnare semplicemente le forme – la “materia” dell'architettura – affinché venissero copiate senza modifiche, bensì la grammatica, ovvero il principio (Viollet-le-Duc 1854, p. xiv) al di là del lessico, affinché si potessero formulare nuove frasi:

Tous les monuments enfantés par le moyen-âge [...] ne devraient donc pas être aujourd'hui servilement copiés, si l'on élève un édifice neuf, ce n'est qu'un langage dont il faut apprendre à se servir pur exprimer sa pensée, mais non pour répéter ce que d'autres ont dit (*ivi*, p. xv).

L'influenza vastissima che il dizionario ebbe sugli architetti di tutta Europa è la prova che l'obiettivo fu raggiunto e i gli architetti lettori modello esisterono davvero e in gran numero (Bekaert 1980, pp. 33-76; De Fusco 1968, p. 23).

## 5. Il disegno come passaggio inter-media

All'interno delle voci del *Dictionnaire* non troviamo solo descrizioni e narrazioni, ma anche – ed è forse la ragione del suo così rapido successo – una serie straordinaria di illustrazioni, tutte eseguite e firmate dallo stesso Viollet-le-Duc (Fig. 4), disegnatore esperto e osservatore esattissimo. Egli aveva ricevuto una formazione come disegnatore e produsse un'infinità di schizzi, progetti e acquarelli lungo tutta la sua vita<sup>10</sup> (Bressani pp. 45-89, 241-266). Per Viollet, il disegno era uno strumento di conoscenza essenziale per cogliere lo spirito dell'architettura. Sappiamo che non appena gli veniva affidato il ripristino di un monumento, egli si recava sul posto e passava intere giornate a disegnare dal vero, esercizio che gli consentiva di familiarizzare con il vocabolario di forme specifico dell'edificio in esame. A Carcassonne si sono conservati duecentottanta disegni attribuibili soltanto alla fase preliminare dei lavori sulla cittadella (Poisson 2014, p. 35).

Il disegno aveva un ruolo cruciale non solo in fase di conoscenza della materia d'origine, ma anche per visualizzare il risultato finale dell'azione restaurativa. Attraverso gli acquerelli, Viollet cercava con totale libertà quello “stato completo” dei monumenti che abbiamo visto essere il fine ultimo della sua teoria del restauro (cfr. *supra* par. 1). Se l'immagine di una Notre-Dame ideale pubblicata negli *Entretiens sur l'architecture* (Fig. 2), completata da due vertiginose guglie sulle torri, non era mai stata più che un esercizio di stile (Poisson, Poisson 2014, p. 97), all'Esposizione Universale del 1855 Viollet espose quaranta disegni di monumenti, tra cui quelli della cittadella di Carcassonne, raffiguranti il loro stato attuale e quello che sarebbe stato il loro aspetto dopo il restauro (Midant, pp. 174-175), rispecchiando intenzioni reali.

---

<sup>10</sup> Sulla sua tecnica come disegnatore pubblicò nel 1879: *Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend à dessiner* (Paris, J. Jetzel & Cie), e poco dopo la sua morte uscirono le raccolte *Viollet-le-Duc et son œuvre dessiné* (Claude Sauvageot, Paris, A. Morel, 1880) e *Compositions et dessins de Viollet-le-Duc* (Paris, A. Morel, 1884).

A differenza, per esempio, dei disegni del romantico John Ruskin (Fig. 3), trepidanti di macchie, ombre ed elementi naturali<sup>11</sup>, quelli di Viollet-le-Duc (Fig. 4) sono dominati da linee nette e assenza quasi totale di ombreggiature, ad eccezione di quelle necessarie per far intuire i volumi. Anche i disegni dal vivo sono spesso corredati da numeri di misure e comprendono schemi geometrici, piante, alzati, sezioni, dettagli delle decorazioni. Questo stile esatto e la presenza massiccia di frammenti e schemi rimarkano l'idea che gli elementi architettonici facciano parte di un linguaggio, più che di una realtà materiale, e che possano essere combinati al fine di formare nuovi discorsi. A differenza dei disegni d'architetto tout-court, quelli di Viollet non sono propriamente né una copia dal vero, né un progetto, ma un ibrido tra le due cose, e rispecchiano entrambi i lati – fedele e creativo – dell'interpretazione violettiana dell'architettura medievale e delle traduzioni intersemiotiche. Soprattutto le illustrazioni del *Dictionnaire* (Fig. 4), eseguite con una chiarezza impeccabile, costituiscono un passaggio intermedio tra la materia delle opere medievali e la loro definitiva traduzione in parole, parlando la lingua delle prime – le forme visive – ma nella materialità delle seconde – la carta.



Fig. 3 – Trifoglio di Palazzo Foscari, John Ruskin, 1849, stampa su carta, Plate VIII di *The Seven lamps of Architecture* (Ruskin, 1849).

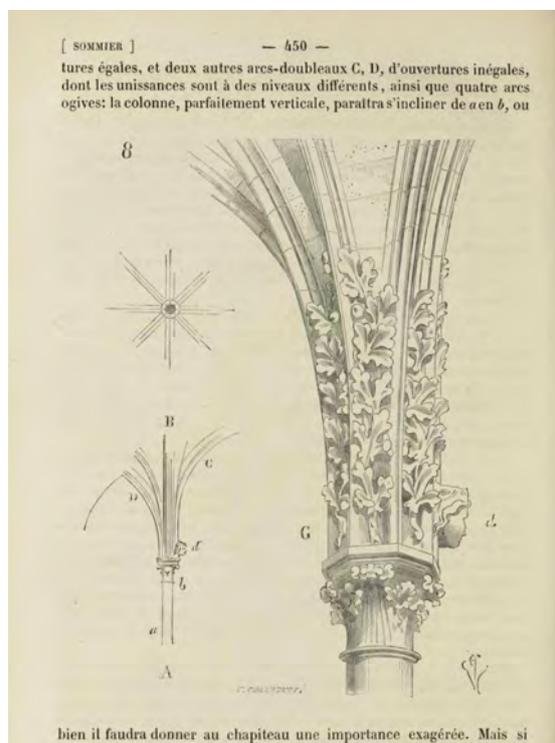


Fig. 4 – Esempio di sommier, Eugène Viollet-le-Duc, 1867, stampa su carta, p. 450 del tomo ottavo del *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* (Viollet-le-Duc, 1867).

Abbiamo fin qui individuato una catena di trasduzioni che va dalle pietre – la “materia” originaria – alla carta, prima in forma di disegno e poi di parole. A questa va aggiunto un'ultimo anello: il ritorno alla pietra. Come abbiamo visto, infatti, l'opera in carta di Viollet era concepita in relazione a una successiva

<sup>11</sup> Nella definizione comparata del pensiero e della personalità dei due appassionati di architettura medievale, l'edizione del 1980 del discorso di Pevsner propone una serie di comparazioni visuali tra i disegni di Ruskin e Viollet-le-Duc, ma non si trova menzione allo stile di disegno all'interno del testo (Pevsner 1969, pp. 182-183, 184-185, 189-199).



creazione architettonica, fosse essa in forma di restauro o in forma di nuova architettura. Egli compì una doppia trasduzione, in forma di andata e ritorno, ma era quest'ultimo il vero motore del viaggio.

## 6. L'autore modello e i significati

Vedendo la Notre-Dame di Viollet e di Hugo come traduzioni dell'arte medievale, possiamo distinguervi le tre intenzioni individuate da Eco ne *I Limiti dell'Interpretazione* (1990, pp. 29 e ss.). La cattedrale medievale era il testo d'origine, dotata di una sua materialità e dunque di un intento operis che Hugo descrisse e Viollet disaminò a fondo nelle pagine del suo dizionario. Essa non possiede un autore specifico, ma ciò non significa che i due eliminassero l'intento autoris dall'equazione: al contrario, questa era importante ai fini della lettura in quanto generatrice dello spirito – o genio, carattere, principio – di cui si parlava in apertura. Poiché non potevano accedere a un autore concreto, Viollet e Hugo lo postularono.

Nel caso del testo-cattedrale l'autore veniva riconosciuto in una collettività intera (cfr. *supra* par. 3). Scriveva Hugo (1844, p. 107): "L'homme, l'artiste, l'individu, s'effacent sur ces grandes masses sans nom d'auteur; l'intelligence humaine s'y résume et s'y totalise. Le temps est l'architecte, le peuple est le maçon" e Viollet-le-Duc (1854, p. xiii): "L'architecte n'est et puet être qu'une partie d'un tout ; il commence ce que d'autres achèvent, ou termine ce que d'autres ont commencé". Il carattere indefinito e indefinibile della collettività e la sua lontananza nel tempo facevano sì che questo autore-collettività si prestasse particolarmente bene alla reinvenzione. Entrambi crearono, infatti, una sorta di "autore modello": una comunità con il suo portato di pensiero simbolico e organizzazione sociale. Il romanzo di Victor Hugo andava proprio nella direzione di rievocare questo autore immaginato, dividendolo in personaggi e narrandone episodi esemplari. La spinta occulta di questa invenzione non era decifrare l'intento autoris, che non esiste, bensì assecondare l'intento lectoris, ovvero la contingenza, il filtro funzionale attraverso cui si leggeva il testo-cattedrale.

Poiché l'autore latitava, infatti, l'intento lectoris era dominante e il suo campo d'azione limitato soltanto dall'intento operis: la materialità della cattedrale. Soprattutto l'operato di Viollet-le-Duc era giocato apertamente in una tensione costante tra i due poli opposti della necessità di creare uno stile contemporaneo da un lato e dello studio dell'architettura medievale d'origine dall'altro. La stessa forma del dizionario era, da una parte, uno strumento di conoscenza, ma, dall'altra, uno strumento di lavoro per l'architetto moderno (Bressani 2014, pp. 231-232, 237). Il suo restauro creativo (cfr. § 1) è il risultato tangibile di questa tensione: nel sacrificio della materia storica per la creazione di un edificio fruibile e comprensibile, troviamo la conferma della prevalenza dell'intento lectoris. Anche nel mito per come lo definisce Roland Barthes (1957, p. 209) la funzione è dominante e porta a una deformazione del linguaggio di partenza, soprattutto se è materiale grezzo e indefinito (*ivi*, pp. 217-220) e, come nel nostro caso, rimasto orfano d'autore<sup>12</sup>.

La funzione intesa come necessità contemporanea, un grande motore che innesca tutto il resto, fu preponderante in tutte le creazioni di un Medioevo mitico, che passarono dalla fase di ascolto, o analisi, a quella di attività intensa (Lotman 1984, p. 134). Per Viollet, rivolgersi all'architettura medievale era un mezzo per risvegliare la creatività nazionale (Bressani 2014, p. 165). Le cattedrali non erano soltanto un vanto archeologico, bensì la testimonianza materiale di uno spirito collettivo che si poteva e si doveva rinvigorire (cfr. *supra* par. 2). È questo fine che generava la scelta per analogia della grande stagione del

---

<sup>12</sup> Le intenzioni moderne di Viollet-le-Duc erano legate principalmente alle politiche populiste di Napoleone III. Il suo Medioevo mitico seguiva molte delle regole identificate da Roland Barthes in *Mythologies* (1957), a partire dalla prevalenza del concetto sulla forma fino al il furto di linguaggio e alla privazione della storia (cfr. Ramazza 2023).

gotico francese, nella quale si ritrovava una liberazione dalle regole feudali che avevano dominato i secoli precedenti e il primo passo verso la secolarizzazione della Francia (Bressani 2014, p. 194)<sup>13</sup>.

Anche parlando di significati, Viollet rimase sempre in un'altalena tra le funzioni e le forme, vincolando spesso i concetti più sociali, politici e filosofici a esempi concreti dello stile gotico (De Fusco 1968, p. 11). Il concetto di libertà individuale, per esempio, era rispecchiato dall'irregolarità delle costruzioni e dalla loro unicità – non c'è una cattedrale uguale all'altra né una decorazione uguale a un'altra – oltre che dall'imperfezione tecnica imputabile ai loro artefici. Anche l'ogiva, forma riconosciuta dominante nello stile gotico, dava al costruttore una nuova libertà nelle proporzioni, permettendo di variarne altezza e larghezza in una maniera impensabile per le volte a botte (Bressani 2014, pp. 169-172).

Un'altra caratteristica originale del gotico francese erano le proporzioni tra le parti che componevano gli edifici: a differenza degli edifici antichi, infatti, che non variavano le proporzioni ma le dimensioni, passando dalla scala minima a quella monumentale, lo stile gotico ammetteva solo la scala umana. Era l'uomo ad essere misura degli elementi, e le sue misure si ripetevano in tutti i capitelli, le colonne, le balaustre, i banchi, i fregi e i bassorilievi, moltiplicandosi (Viollet-le-Duc 1854, p. 147). L'unione tra questi elementi umani portava alla grandezza dell'edificio completo, che diventava dunque l'espressione della collettività, risultato grandioso dell'unione di tante libertà individuali con uno scopo comune.

Grazie al riconoscimento di queste e altre caratteristiche, Viollet poteva raccontare le cattedrali francesi e in particolare l'esempio magnifico di Notre-Dame come monumenti di civiltà, significanti di idee moderne di libertà ed unità del popolo francese (Viollet-le-Duc 1863, pp. 297-304).

## 7. Conclusioni

La riflessione sulla materia è fondamentale per comprendere le traduzioni trans-mediali operate da Victor Hugo e Viollet-le-Duc con Notre-Dame di Parigi. La cattedrale non si definiva solo come un insieme di pietre, ma anche come un sistema di significazione specifico, con i suoi significati e messaggi. Sia Hugo che Viollet fecero traduzioni di questo sistema da un medium all'altro: Hugo usava la poesia ed era rivolto a rievocare l'autore modello, Viollet era più sistematico e volto all'invenzione di una nuova architettura. Il medium di approdo era un medium cartaceo, in diverse forme: un romanzo per Hugo e un dizionario per Viollet, il quale inserì anche un passaggio intermedio, il disegno.

Riconoscere queste forme di traduzioni è utile per dare piena dignità storica a un tipo di restauro alternativo al restauro conservativo. Quest'ultimo, infatti, se da una parte assicura un rispetto di tutti i momenti storici in quanto testimonianze materiali, dall'altra, almeno nella sua formulazione brandiana, è limitato agli aspetti materiali dell'opera d'arte e pone in secondo piano il suo potere comunicativo.

Specialmente nell'architettura, invece, dove la funzionalità dell'edificio è strettamente legata alla sua conservazione, è importante riconoscere il ruolo di "mass-medium" (cfr. De Fusco 1967). Per questo motivo, lo studio di punti di vista pre-conservativi e orientati verso una forte predominanza dell'intentio lectoris può aiutare a trovare un equilibrio tra i due poli. Questo approccio può contribuire alla comprensione del linguaggio architettonico nei suoi significati e nelle sue modalità di trasmissione, oltre che a una nuova definizione di restauro che rispetti il monumento nelle sue istanze materiali e immateriali.

---

<sup>13</sup> Sulla corrispondenza tra Ottocento e Medioevo, da cui deriva la mitizzazione del secondo, si è scritto molto: in particolare ricordo qui: per la versatilità del materiale "Medioevo", l'articolo di Eco (1986); per una genesi degli studi sul medievalismo, il pionieristico saggio di Bordone (1993) e per un'analisi dettagliata delle sue diverse declinazioni, l'intero volume a cura di Castelnuovo e Sergi (2004).



## Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione, qualora sia presente nella bibliografia.

- Barthes, R., 1957, *Mythologies*, Paris, Seuil.
- Bekaert, G., 1980, "A la recherche de Viollet-le-Duc" in Bekaert, a cura, 1980, pp. 5-80.
- Bekaert, G., a cura, 1980, *A la recherche de Viollet-le-Duc*, Bruxelles-Liège, Pierre Mandrago.
- Boito, C., 1893, *Questioni pratiche di belle arti. Restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento*, Milano, Hoepli.
- Bordone, R., 1993, *Lo specchio di Shalott. L'invenzione del Medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Napoli, Liguori.
- Boudon, P., 1978, "Le Voile de l'édicule", in Bekaert, a cura, 1980, pp. 215-238.
- Brandi, C., 1963, "Restauro", in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI, Firenze, Sansoni, pp. 322-332.
- Bressani, M., 2014, *Architecture and the Historical Imagination: Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, 1814-1879*, London & New York, Routledge.
- Castelnuovo, E., Sergi, G., a cura, 2004, *Arti e storia nel Medioevo. Il Medioevo al passato e al presente*, vol. 4, Torino, Einaudi.
- Damisch, H., 1964, "Introduction", in Viollet-le-Duc, *L'architecture raisonnée. Extraits du Dictionnaire de l'architecture française*, Paris, Hermann, pp. 9-26.
- De Fusco, R. 1967, *Architettura come mass medium. Note per una semiologia architettonica*, Bari, Dedalo.
- De Fusco, R., 1968, *L'idea di architettura. Storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, Milano, Estas Kompass.
- Eco, U., 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani; nuova ed., La Nave di Teseo, Milano 2020.
- Eco, U., 1986, "Dieci modi di pensare il medioevo", in *Quaderni Medievali*, n. 21, pp. 187-200.
- Eco, U., 1988, *Il pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani; nuova ed., La nave di Teseo, Milano 2018.
- Eco, U., 1990, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 2003, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, RCS Libri.
- Eco, U., Magli, P. Otis, A., 1989, "Greimassian Semantics and the Encyclopedia", in *New Literary History, Greimassian Semiotics.*, Vol. 20, n. 3, pp. 707-721.
- Fabbri, P., 1998, *La svolta semiotica*, Milano, La Nave di Teseo, nuova ed. 2023.
- Gaussin, B., 2019, "Viollet-le-Duc is back", in *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère*, n. 4, p. 1-17
- Hugo, V., 1844, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Éditeur Perrotin.
- Jakobson, R., 1959, "On linguistic aspects of translations", in Brower, R, a cura, *On Translation*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Lavin, S., 1992, *Quatremère de Quincy and the invention of a Modern Language of Architecture*, Cambridge, London, MIT Press.
- Lotman, J. M., 1983, "K postroeniju teori vzaimodejstvija kul'tur (semiotičeskij aspekt)", in *Trudy po romano-germanskoj filologii*; trad. it. "Una teoria del rapporto reciproco tra le culture" in Id, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo tra strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio 1985, pp. 113-129.
- Lotman, J. M., 1984, "Dinamika kul'turnych sistem", inedito; trad. it. "La dinamica dei sistemi culturali" in Id, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo tra strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio 1985, pp. 131-145.
- Midant, J.-P., 2014, "La présentation des dessins de Viollet-le-Duc à l'Exposition Universelle de 1855" in Piniès, J.-P., a cura, 2015, pp. 171-182.
- Pevsner, N., 1969, "Ruskin et Viollet-le-Duc: L'élément anglais et l'élément français dans l'appréciation de l'architecture gothique" in Bekaert, a cura, 1980, pp. 173-206.
- Piniès, J.-P., a cura, 2015, *Eugène Viollet-le-Duc, regards croisés*, Narbonne, Garae Hésiode.
- Poisson, G., Poisson, O., 2014, *Eugène Viollet-le-Duc, 1814-1879*, Paris, Éditions A. & J. Picard.
- Poisson, O., 2014, "Carcassonne, 1843-1879 : Viollet-le-Duc au travail" in J.-P. Piniès, a cura, 2015, pp. 31-51.
- Quatremère de Quincy, A.-C., 1832, *Dictionnaire historique d'architecture*, Paris, Librairie D Adrien Le Clere et C.



- Ramazza, E., 2023, "Rileggere Viollet-le-Duc attraverso Roland Barthes. Verso una lettura semiotica del mito del Medioevo nell'Ottocento" in *Signa*, n. 32, pp. 517-542.
- Ruskin, J., 1849, *The Seven Lamps of Architecture*, London, Smith, Elder and Co.
- Tamborrino, R., 2004, "Viollet-le-Duc, le Annales Archéologiques e i romantici scientifici" in *Arti e storia nel Medioevo*, vol. 4, *Il Medioevo al passato e al presente*, Torino, Einaudi, pp. 429-464.
- Viollet-le-Duc, E. E., 1854, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, tome premier, Paris, B. Bance éditeur.
- Viollet-le-Duc, E. E., 1863, *Entretiens sur l'architecture*, Paris, A. Morel et Cie.
- Viollet-le-Duc, E. E., 1867, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, tome huitième, Paris, A. Maurel éditeur.