



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

École Doctorale VI
Centre André Chastel UMR 8150



UNIVERSITÀ CA' FOSCARI

Scuola Dottorale Interateneo in
Storia delle Arti

THÈSE EN COTUTELLE
pour obtenir le grade de
docteur en histoire de l'art
présentée et soutenue publiquement par :

THOMAS RENARD

le 23 juin 2012

Architecture et figures identitaires de l'Italie unifiée (1861-1921)



SOUS LA DIRECTION DE :

Monsieur Claude Mignot
Monsieur Guido Zucconi

Professeur, Université Paris-Sorbonne
Professore ordinario, IUAV, Venise

JURY :

Madame Elena Dellapiana
Monsieur Claude Mignot
Monsieur Dominique Poulot
Monsieur Guido Zucconi

Professeur, Politecnico di Torino
Professeur, Université Paris-Sorbonne
Professeur, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Professeur, IUAV, Venise

Università Ca' Foscari Venezia
Dottorato di ricerca in Storia delle Arti, 22° ciclo
(AA 2011-2012)

ARCHITETTURA E FIGURE IDENTITARIE NELL'ITALIA UNITA (1861-1921)

Settore scientifico-disciplinare di afferenza:
Storia dell'Architettura e della Città

Tesi di dottorato di THOMAS RENARD

matricola 955538

Coordinatore del dottorato
Prof. Giuseppe Barbieri

Relatore
Prof. Guido Zucconi

Irréel, parfaitement irréel, comme s'il ne pouvait qu'être déchiré d'un instant à l'autre, tel m'apparaissait le silence de Venise en ce petit matin de Toussaint où l'atmosphère blanche de la ville pénétrait dans ma chambre par les fenêtres entrouvertes et recouvrait tout, m'immergeant dans un flot de brume.

W. G. Sebald, *Vertiges*, Paris, Folio, 2001, p. 72.

SOMMAIRE

- VOLUME I -

RÉSUMÉ EN LANGUE ITALIENNE	I-XXIX
REMERCIEMENTS	I
AVANT-PROPOS	3
TABLE DES ABRÉVIATIONS	8
INTRODUCTION	9

CHAPITRE 1

L'ARCHITECTURE À L'EXPOSITION RÉGIONALE DE 1911 : DIVERSITÉ DES CARACTÈRES ARTISTIQUES RÉGIONAUX, UNITÉ DU GÉNIE NATIONALE

33

1. LES RÉGIONS D'ITALIE DANS LA GRANDE FÊTE DE LA NATION

35

1.1. SOURCES EXPLOITÉES	36
1.2. FRACTIONNEMENT ET UNITÉ DU JUBILÉ DE LA NATION	37
a. Les premières tentatives d'exposition à Rome	37
b. Naissance de l'idée et division des rôles entre Turin et Rome	39
1.3. DES TENSIONS DANS L'UNITÉ	43
1.4. VERS L'EXPOSITION RÉGIONALE	46
a. La définition du programme	46
b. Aux origines de l'exposition régionale	50
c. Les comités régionaux	54
1.5. TOUR D'HORIZON DE PIAZZA D'ARMI	58
a. Le pont Flaminio et l'entrée monumentale	58
b. Les réalisations de Marcello Piacentini	59
c. Les pavillons régionaux, les groupes ethnographiques et les autres expositions de Piazza d'Armi	63

2. « ITALOPOLI » OU « L'ITALIE EN PILULE »

65

2.1. « TROIS HEURES POUR DÉCOUVRIR L'ITALIE » : LE THÈME DU VOYAGE IDÉAL DANS L'EXPOSITION RÉGIONALE	67
a. Une géographie en abrégé	67
b. Un voyage dans le temps	71
c. Circularité du voyage et conception synoptique	75

2.2. L'UNION DE LA PETITE ET DE LA GRANDE PATRIE	76
a. L'omniprésence des régions, des villes et des maires	78
b. Le « fil logique idéal » entre les expositions régionale et ethnographique	79
c. Conception nationaliste et unitaire des régions	84
d. Le développement d'un campanilisme régional	87
2.3. PORTÉE DIDACTIQUE DE L'ARCHITECTURE DE LA PIAZZA D'ARMI.....	89
a. La pédagogie nationale et l'architecture	89
b. 1884, le <i>borgo medievale</i> de Turin	91
c. Caractère didactique de l'architecture des pavillons régionaux	94
d. Les pavillons comme portrait du caractère artistique	95
3. DES PORTRAITS DES RÉGIONS AU VISAGE DE L'ITALIE : VARIÉTÉ DE STYLES, UNITÉ DE NATURE.....	98
3.1. LES DIFFÉRENTS TYPES DE PROGRAMME DES PAVILLONS	99
a. Reproduction d'un édifice, ou presque	99
b. Le pavillon méridional et la libre interprétation d'un style historique	105
c. L'assemblage de référence : les pavillons patchworks	108
3.2. L'ARCHITECTURE DES COMMUNES COMME RÉFÉRENCE	113
a. Positionnement historiographique	113
b. La recherche d'un style national en architecture et les racines médiévales d'un art national	116
c. Un Moyen Âge communal traversant la culture de l'Italie libérale	119
3.3. RECONSTRUIRE LA PIAZZA D'ARMI AU NOM DE DANTE	123
<i>Cahier iconographique.....</i>	<i>planches 1-50</i>

CHAPITRE 2.

ÉTUDIER, PROTÉGER, DIFFUSER ET RESTAURER : LES COMMÉMORATIONS COMME PARADIGME DE LA PROMOTION NATIONALISTE DU PATRIMOINE

1. L'ÉTUDE DEPUIS L'ASSOCIATIONNISME JUSQU'À L'UNIVERSITÉ.....

1.1. ASSOCIATIONS ET SOCIÉTÉS SAVANTES : ENTRE PRATIQUE D'UNE HISTOIRE NATIONALISTE ET CULTE DE DANTE

- | | |
|--|-----|
| a. Histoires locales et histoire nationale : les <i>Deputazioni e Società per la storia patria</i> | 130 |
| L'utilisation de l'histoire locale dans <i>Deputazioni e Società per la storia patria</i> | |
| La <i>Deputazione per la storia patria</i> de Bologne : laboratoire de « l'invention de l'histoire » | |
| Dante, Carducci et la réinvention de l'église de Polenta | |
| La réinvention architecturale de Saint-Marin | |
| Sociabilité et composition des <i>Deputazioni e Società per la storia patria</i> | |

- | | |
|---|-----|
| b. La <i>Società Dantesca Italiana</i> et la <i>Società Nazionale Dante Alighieri</i> | 142 |
|---|-----|

1.2. ADOLFO VENTURI, L'HISTOIRE DE L'ART MÉDIÉVAL ET LE CARACTÈRE NATIONAL ITALIEN

- | | |
|--|-----|
| | 145 |
|--|-----|

2. L'HISTOIRE, LA LITTÉRATURE ET L'ART COMME CRITÈRES DE PROTECTION LÉGALE DU PATRIMOINE.....	156
3. ENTRE STÉRÉOTYPES ET ÉRUDITION : CRÉATION ET DIFFUSION D'UNE « AURA » PATRIMONIALE PAR L'ÉDITION ET LA PHOTOGRAPHIE.....	162
3.1. <i>RAVENNA E I SUOI DINTORNI</i>	164
3.2. <i>L'ITALIA ARTISTICA</i>	166
3.3. LES TRIBUNES DE RICCI DANS LA REVUE <i>EMPORIUM</i>	172
3.4. RICCI ET LE <i>BOLLETTINO D'ARTE DEL MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE</i>	177
3.5. RICCI, LA PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE ET LA <i>DIVINA COMMEDIA ILLUSTRATA</i>	179
a. La photographie	179
b. La <i>Divina Commedia illustrata nei luoghi e nelle persone</i>	183
4. DU CENTENAIRE DE L'UNIVERSITÉ BOLONAISE À LA SOPRINTENDENZA DE RAVENNE : LA RESTAURATION COMME INVENTION DE L'ARCHITECTURE MÉDIÉVALE	187
4.1. 1888, LE HUITIÈME CENTENAIRE DU STUDIO BOLONAIS ET LA RESTAURATION DES TOMBES DES GLOSSATEURS.....	190
a. La Bologne de d'Andrade : fortune critique	190
b. L'invention du centenaire de 1888	191
c. L'imagerie néomédiévale	195
d. La restauration des tombes des glossateurs	197
4.2. RICCI FACE AUX MONUMENTS DE RAVENNE.....	203
a. La <i>speciale Soprintendenza ai Monumenti della Romagna</i>	203
b. La restauration de San Vitale	206
<i>Cahier iconographique</i>	<i>planches 1-38</i>

CHAPITRE 3.

LA PROSOPOPÉE DE DANTE : LE CULTE DANTESQUE ET LES PREMIÈRES COMMÉMORATIONS NATIONALES DU POÈTE..... 211

1. DANTE AU CŒUR DE LA CONSCIENCE NATIONALE ITALIENNE.....	213
1.1. LA « REDÉCOUVERTE » DE DANTE À LA FIN DU XVIII ^E SIÈCLE	213
a. Dante poétique et politique : renouveau de la fortune critique de Dante	213
b. La tombe de Dante à Ravenne	216
1.2. LE « CONCEPT DE DANTE », ICÔNE ROMANTIQUE DU RISORGIMENTO.....	218
a. Littérature, Risorgimento et romantisme	220
Dante et les grands auteurs du Risorgimento	

Dante et la politique romantique du Risorgimento	
Dante, guelfe ou gibelin ?	
b. Renouveau des thématiques dantesques dans les arts	
1.3. L'ÉVOLUTION DU DANTISME, DE LA FIN DE L'UNIFICATION À L'APRÈS-GUERRE	230
a. Flux et reflux du dantisme nationaliste à l'aube de la Première Guerre mondiale	230
b. Recrudescence du dantisme après-guerre : un symbole unificateur pour de multiples lectures	233
2. LES PREMIERS CENTENAIRES DANTESQUES : DANTE, LE CULTE DU GRAND HOMME ET LE MOUVEMENT IRRÉDENTISTE.....	235
2.1. FLORENCE 1821. UNE PREMIÈRE TENTATIVE AVORTÉE	235
2.2. FLORENCE 1865. DANTE FIGURE TUTÉLAIRE DU PANTHÉON NATIONAL.....	242
a. Réaffirmation des valeurs du Risorgimento	243
b. Un grand projet de panthéon	245
c. Le comité florentin et le premier programme	247
d. Les festivités de mai 1865 sous l'auspice du modèle des grands hommes	250
e. La statue de Dante d'Enrico Pazzi sur la place Santa Croce	252
2.3. LA STATUAIRE DANTESQUE : DANTE NATIONALISTE ET IRRÉDENTISTE.....	254
<i>Cahier iconographique.....</i>	<i>planches 1-15</i>

CHAPITRE 4.

LES CÉLÉBRATIONS DE 1921 : UN ITINÉRAIRE PATRIMONIAL À L'ÉCHELLE DE L'ITALIE

.....	261
1. LA COMMÉMORATION ÉTATIQUE ET LE CHOIX DU MONUMENT ANCIEN.....	262
1.1. DON MESINI ET LE COMITÉ CATHOLIQUE DE RAVENNE	262
1.2. LES PREMIÈRES INITIATIVES GOUVERNEMENTALES AVANT-GUERRE.....	263
1.3. DE LA FIN DE LA GUERRE À LA LOI DU 17 NOVEMBRE 1920.....	268
1.4. BENEDETTO CROCE ET LE DANTISME LITTÉRAIRE	274
1.5. LE DANTISME DE CORRADO RICCI : DANTE EFFIGIE DE L'ITALIE ARTISTIQUE	276
1.6. LES RAISONS D'UN CHOIX MONUMENTAL À L'ÉCHELLE URBAINE	278
2. MORPHOLOGIE DES COMMÉMORATIONS LOCALES	282
2.1. ROME : LA PAROLE DANS LA VILLE.....	282
2.2. LE CENTENAIRE DE BOLOGNE.....	286
2.3. MULTIPLICITÉ ET SIMILITUDE DES COMMÉMORATIONS LOCALES.....	290

3. INCARNER DANTE ET SON TEMPS : LA CINÉMATOGRAPHIE DANTESQUE EN 1921 .. 292

4. SUR LA ROUTE DE L'EXIL : DES RESTAURATIONS SUR L'ENSEMBLE DU TERRITOIRE. 300

4.1. LA TOSCANE	303
a. L'église San Gaudenzio à San Godenzo	303
b. Les ruines de Romena	307
c. Les châteaux de Poppi	312
d. Pise : le monument à Arrigo VII	314
e. San Gimignano	316
f. Sienne	319
4.2. AUTRES VILLES D'ITALIE	320
a. Le Latium : Anagni et Viterbe	320
b. L'Arco dei Gavi de Vérone	322
c. Ferrare : l'église Santa Maria Nuova	323

Cahier iconographique..... planches 1-40

- VOLUME II -

CHAPITRE 5.

RAVENNE 1921. L'ULTIME REFUGE DE DANTE OU LA RÉINVENTION DE LA RAVENNE MÉDIÉVALE 329

1. LA SOPRINTENDENZA À L'OMBRE DE RICCI : LA RESTAURATION SELON GIUSEPPE GEROLA ET AMBROGIO ANNONI 331

1.1. GIUSEPPE GEROLA ET RAVENNE	331
1.2. AMBROGIO ANNONI ET RAVENNE.....	332
1.3. CONSTRUCTION DE L'HISTOIRE DE L'ART MÉDIÉVALE DE RAVENNE.....	337

2. LA CRÉATION DE LA « ZONA DANTESCA » : SANCTUAIRE DU POÈTE ET DE L'UNITÉ NATIONALE..... 338

2.1. LA RESTAURATION DE SAN FRANCESCO.....	338
a. De la Basilica <i>Apostolorum</i> à l'église de Dante	340
b. Le comité catholique, la récolte de fonds et la maîtrise d'ouvrage	343
c. Le choix d'un état historique	345
d. Les restaurations architecturales	347
e. Les fresques	353
f. Le concours de décoration	354
g. Adolfo De Carolis et le projet de décoration de San Francesco	361
2.2. <i>ARA DANCTIS</i> : L'AMÉNAGEMENT DE LA ZONE DU SÉPULCRE DE DANTE.....	369
a. « L'anoblissement » de l'édifice de Morigia	371
b. L'enceinte de Braccioforte	376

c.	La cloche des communes d'Italie	378
d.	Les cloîtres et le musée de Dante	381
e.	L'œuvre urbaine : vers la formation d'une « zone du silence »	384

3. AU-DELÀ DE LA ZONE DANTESQUE : LA PROMOTION NÉO-MÉDIÉVALE DE RAVENNE 385

3.1.	SAN GIOVANNI EVANGELISTA : LA PLUS ANCIENNE ÉGLISE DE RAVENNE	385
a.	Gerola : premiers projets et début des restaurations	387
b.	1920 : reprise du chantier par Annoni	390
3.2.	LE PALAZZO VENEZIANO DEL COMUNE.....	395
3.3.	CASA DEI TRAVERSARI : L'UNIQUE ÉDIFICE CIVIL DU TEMPS DE DANTE	398
3.4.	IMAGES DU MOYEN ÂGE	401

4. LA FRAGILE CONCORDE NATIONALE SUR L'AUTEL DE DANTE 403

Cahier iconographique..... planches 1-63

CHAPITRE 6.

FLORENCE 1921. FACE À LA MODERNISATION, LE DANTISME COMME ESTHÉTIQUE ET POÉTIQUE DE LA VILLE409

1. FLORENCE, UNE VILLE « ÉVENTRÉE » : DU PASSAGE DE LA CAPITALE À LA PRISE DE CONSCIENCE PATRIMONIALE 410

1.1.	LA MODERNISATION DU CENTRE DE FLORENCE : LE <i>RISANAMENTO</i> DU MERCATO VECCHIO ET DU GHETTO.....	412
1.2.	GUIDO CAROCCI ET L'OPPOSITION AU <i>RISANAMENTO</i>	415
1.3.	NOSTALGIE ARTISTIQUE ET RÊVERIE EXOTIQUE	417
1.4.	LE MUSÉE DE SAN MARCO ET LA TENTATIVE DE MUSÉIFICATION DES MÉMOIRES HISTORIQUES	420
1.5.	LE BASCULEMENT EN FAVEUR DE LA CONSERVATION PATRIMONIALE	425
a.	Le plan de la via Pellicceria et l' <i>Associazione per la Difesa di Firenze Antica</i>	425
b.	Le concours de 1901-1902 et les plans alternatifs de réaménagement du centre	430

2. DANTISME CULTUREL 434

2.1.	L'INVENTION DE LA CASA DI DANTE.....	435
2.2.	LE PALAZZO DELL'ARTE DELLA LANA ET AUTRES RESTAURATIONS.....	441
2.3.	LES PLAQUES COMMÉMORATIVES DE 1900 ET LE CONCOURS ALINARI POUR L'ILLUSTRATION DE LA <i>DIVINE COMÉDIE</i> (1901-1902)	445

3. LE CENTENAIRE DANTESQUE : « MÉMOIRES MONUMENTALES », ÉVOCATION ET RÉINVENTION NÉO-MÉDIÉVALE.....	451
3.1. LE PROGRAMME DES FESTIVITÉS FLORENTINES DU SECENTENARIO.....	452
a. Pour une « saison florentine » des arts	452
b. La biennale d'art ancien	455
c. Réduction budgétaire et du programme	457
d. Dimension militaire	459
e. Nationalisme et régionalisme	461
f. Célébrations et reconstructions historiques	462
g. Le rôle central des monuments	464
h. Division des travaux	465
i. Définition de deux zones	467
3.2. LA ZONE DANTESQUE	469
a. La Torre della Castagna	469
b. L'église Santa Margherita de' Ricci	471
c. La Badia Fiorentina	472
3.3. « L'AXE DE 1902 », AUTOUR DE PONTE VECCHIO.....	473
a. Il Palagio di Parte Guelfa	473
b. La Torre degli Amidei	476
c. Il Palagio dei Frescobaldi	477
3.4. AUTRES TRAVAUX À FLORENCE.....	478
a. L'église San Leonardo in Arcetri	478
b. Les chapelles de l'église Santa Croce	478
c. Les fonts du Baptistère	479
d. Cantone d'Arezzo	480
<i>Cahier iconographique.....</i>	<i>planches 1-62</i>
CONCLUSION.....	483
<i>Cahier iconographique.....</i>	<i>planches 1-5</i>
SOURCES MANUSCRITES ET ICONOGRAPHIQUES.....	491
SOURCES IMPRIMÉES	501
BIBLIOGRAPHIE	515
ANNEXES.....	551
Profil biographique de Corrado Ricci	553
Hommage funéraire à Ricci par Luigi Federzoni, président du Sénat, 3 décembre 1934	556
Le fonds Corrado Ricci de la Biblioteca Classense de Ravenne	558
Listes des monuments à restaurer pour le centenaire dantesque	560
Le loi 971 Celebrazione del VI centenario dalla morte di Dante	565
BCR, Carteggio Ricci, Monumenti di Ravenna, 1917 , 158 ² , 158 ³ , 165	568
G. Castellucci, deux projets de restauration du quartier de San Martino à Florence	571
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	575
INDEX	599

RIASSUNTO IN LINGUA ITALIANA

ARCHITETTURA E FIGURE IDENTITARIE NELL'ITALIA UNITA (1861-1921)

Il dantismo come fattore operativo nella costruzione dell'identità italiana attraverso l'architettura

Introduzione

Le commemorazioni del sesto centenario della morte di Dante Alighieri tenutesi nel 1921 costituiscono il caso studio principale di questa tesi di dottorato. All'interno della nostra riflessione, questo evento rappresenta un caso emblematico della rivisitazione delle forme architettoniche e urbane della fine del Medio Evo e del primo Rinascimento sotto una chiave di lettura relativa all'identità. All'insegna dell'effigie mitizzata di Dante, numerosi edifici furono restaurati a Ravenna, Firenze e in altre città della penisola, in un momento storico travagliato da disordini sociali, politici ed economici.

Presentati come l'opera principale del centenario, i lavori architettonici non servirono soltanto da scenografia, ma permisero anzi di imporre la città come attore della *performance* identitaria. L'ambivalenza del rapporto tra pedagogia politica e patrimonio architettonico segna il punto di partenza di questo studio: se il significato politico poté influenzare i lavori architettonici, la morfologia stessa dei paesaggi urbani plasmò la costruzione identitaria.

Questa celebrazione rappresenta il cuore della nostra ricerca sulle figure d'identità dell'Italia unita. Se, dopo la guerra, il centenario fu considerato un evento importante, successivamente esso venne rapidamente dimenticato, o meglio oscurato dalla presa del potere fascista e dal sostanziale fallimento del suo progetto di concordia nazionale. Oggi, tale evento è ampiamente ignorato dalla storiografia e spesso poco conosciuto. Ci impegneremo non solo a ricostruire lo sviluppo storico di questa commemorazione, ma anche a capire, a partire da questo studio, il significato e il valore attribuito al patrimonio architettonico in Italia all'inizio del Novecento.

L'idea che il ricorso al poeta potesse riunire la nazione, prese forma da quello che viene identificato come *dantismo* o *culto di Dante*, ovvero la considerazione dell'Alighieri quale massima manifestazione dell'idea di Italia unita e del genio artistico italiano. La nostra ricerca si inserisce nella corrente di studi che ritiene la dimensione letteraria, sto-

rica e artistica essere centrale nel processo di costruzione nazionale italiano. Attraverso lo studio del centenario del 1921, abbiamo cercato di estendere queste riflessioni a un campo più largo della storia dell'architettura. L'ipotesi vuole che il monumento storico e la morfologia urbana del "comune medioevale" abbiano fortemente influito sulla costruzione della dimensione culturale della nazione, un'identità che ha poi a sua volta influenzato alcuni progetti architettonici e urbanistici dei centri storici italiani.

Abbiamo studiato come s'impone, non senza difficoltà, una nuova concezione del patrimonio architettonico nazionale all'opera durante il centenario di Dante. Nelle sue ambizioni più ampie, questa tesi cerca perciò di capire il ruolo dell'architettura nel processo di costruzione della nazione italiana tra '800 e '900. Per comprendere meglio l'originalità di tale ruolo, abbiamo deciso di confrontare le celebrazioni del centenario di Dante a diversi precedenti. Una volta individuato il '21 come momento paradigmatico di queste tendenze, abbiamo rintracciato alcuni esempi precedenti considerandoli come campi di prova, momenti di definizione, precursori dei vari aspetti salienti del centenario di Dante. Questo tornare indietro non ha solo avuto lo scopo di compilare una genealogia del 1921, ma vorrebbe anche aiutare ad affrontare l'emergere di figure d'identità della nuova Italia in una prospettiva diacronica.

Le figure d'identità analizzate nel corso di questo studio sono state diverse e di svariata natura. Se Dante costituisce senz'altro la referenza centrale della nostra tesi, tutte queste figure non rimandano per forza ad artisti o personaggi storici; cosicché anche le manifestazioni artistiche o i paesaggi possano essere lette sotto l'aspetto di figure identitarie dell'Italia unita. Il ricorso a queste figure d'identità ci ha permesso di ricostruire con più precisione il rapporto tra architettura e costruzione dell'identità. Tale legame si caratterizza per un insieme di relazioni incrociate: da un lato, certe figure, come Dante, identificate quali pietre miliari della nazione italiana sono in grado di influenzare la gestione del patrimonio architettonico; da un altro lato, alcune immagini di città e architettura di un passato accuratamente selezionato influiscono sulla composizione dell'identità regionale o nazionale. Ad esempio durante le commemorazioni del 1921, non solo Dante s'impose come modello identitario ma, grazie ad un insieme di corrispondenze e associazioni, il suo nome e la sua opera furono associate alle architetture dei Comuni medievali, la cui morfologia doveva plasmare l'identità stessa degli Italiani.

Questa tesi è guidata quindi da un doppio movimento: partendo dalle figure d'identità e dai vari campi di studi si è cercato di comprendere la formazione della concezione del patrimonio architettonico prevalente nella società italiana del primo Novecento; contemporaneamente, si è cercato di ricostruire come questa concezione sia stata in

grado di determinare la trasformazione architettonica ed urbana della città storica.

Il quadro temporale fissato per questo studio si estende dal 1861 al 1921, la cosiddetta stagione liberale, iniziata con l'unificazione del Regno e conclusasi con la marcia su Roma nell'ottobre del 1922. La prima fase di questo periodo corrisponde alla gestazione di un nuovo paradigma del patrimonio architettonico che si impose soltanto alla fine dell'Ottocento. Successivamente sotto il governo della Sinistra Storica e durante tutta l'età giolittiana, si assisté ad un intenso sforzo da parte del governo per una politica volta alla diffusione del sentimento nazionale nella popolazione. In questi anni, si può rintracciare un'importante trasformazione segnata dal graduale abbandono della ricerca di uno stile nazionale unico, fino allora incarnata dagli scritti di Camillo Boito¹. Benché la costruzione del Vittoriano fosse appena cominciata, l'idea di riassumere l'unificazione del paese in un nuovo stile appariva allora sempre meno realistica. I limiti cronologici delle commemorazioni studiate corrispondono al nuovo paradigma dell'architettura legata all'identità: si va dal 1888, con l'ottavo centenario della fondazione dell'Università di Bologna, fino al seicentenario della morte di Dante Alighieri nel 1921.

Nel riuscire a collegare tra di loro i diversi casi analizzati nel corso della tesi, ci è stata di grande ausilio l'attività polimorfa dello storico dell'arte e funzionario statale Corrado Ricci, vero e proprio filo conduttore di questa ricerca. Ricci assunse un ruolo di primo piano sia nella celebrazione dell'ottavo centenario dell'Università di Bologna nel 1888, che durante le esposizioni per la commemorazione del cinquantenario dell'Unità nel 1911 (durante le quali svolgeva la funzione di Direttore generale delle Antichità e Belle Arti), e di seguito lo ritroviamo coinvolto nell'iniziativa del Secentenario dantesco.

Per quanto riguarda la portata geografica dello studio, l'Italia intera è stata presa in considerazione. Tuttavia, le regioni del centro e dell'Italia settentrionale, e specialmente l'Emilia-Romagna e la Toscana, hanno occupato un posto di rilievo nel processo studiato. Vari motivi ci possono aiutare a spiegare il ruolo delle regioni centrali. La prima corrisponde all'importanza e alla vitalità culturale di Bologna (grazie all'università e a Carducci) e di Firenze, che riveste alla fine del secolo l'immagine "d'Atene d'Italia"². Inoltre, l'azione di Corrado Ricci spesso tende a favorire la Romagna, sua regione natale. Il riferimento a Dante ha poi sicuramente come conseguenza il ruolo di primo piano destinato a Firenze, benché i suoi scritti e le peregrinazioni dell'esilio tocchino molti

1. Si veda la recensione del libro di Pierluigi Montecchini, pubblicata su *II Politecnico*, vol. I, 1865, p. 274 ; poi Boito C., « L'architettura della nuova Italia », *Nuova Antologia*, XIX, aprile 1872, p. 755-773 e soprattutto: « Sullo stile futuro dell'architettura italiana », introduzione al saggio, *Architettura del Medio Evo in Italia*, Milano, Hoepli, 1880.

2. Cerasi L., *Gli ateniesi d'Italia, associazioni di cultura a Firenze nel primo Novecento*, Milano, F. Angeli, 2000.

luoghi, dal Lazio fino ai piedi delle Alpi.

Parallelamente, alcune città, già portatrici di una forte identità, sembrano resistere al paradigma architettonico che si cercava di rendere egemone: Torino, per la sua adesione al destino della famiglia reale e ad un'identità architettonica d'epoca moderna, in parte Milano, per il suo carattere industriale e il desiderio di modernità, ma soprattutto Roma, il cui eccesso di testimonianze storiche e il peso dell'amministrazione centrale determinarono un destino altro rispetto al resto dell'Italia.

Oltre a tali illustri eccezioni, possiamo poi interrogarci sul ruolo marginale delle regioni meridionali in queste commemorazioni. Gli studi sulla partecipazione popolare in occasione del centenario della nascita di Dante nel 1865 hanno dimostrato che gli abitanti dell'Italia meridionale si riconoscevano come gli altri nel culto patriottico del Poeta³. Tuttavia, le opere monumentali non furono numerose in queste regioni. Senza approfondire la questione meridionale al momento dell'Unità, che sicuramente giocò un ruolo determinante, una causa può essere riconosciuta anche nel riferimento ricorrente al Medioevo dei Comuni. In tal senso la divisione potrebbe aver rispecchiato quella storica tra Italia municipalistica e feudale, divisione che Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg hanno già avuto modo di evocare per il suo impatto sul riconoscimento dei centri artistici⁴.

La decisione di concentrarsi sulle commemorazioni si basa sul presupposto che queste abbiano costituito una cassa di risonanza per fenomeni culturali determinanti ma altrove più dispersi. Questa dimensione si spiega grazie ad una serie di fattori: la disponibilità di fondi – anche se ancora insufficiente agli occhi degli organizzatori –, il lavoro comune di un gran numero di persone in diverse parti del territorio, il tentativo di superare le divisioni politiche e, infine, il forte desiderio di realizzare qualcosa di nuovo e importante per le generazioni future e agli occhi del pubblico straniero. In maniera simile alle esposizioni universali, anche se con meno risorse, queste commemorazioni erano concepite come ponti gettati tra la sintesi di ciò che si era fino ad allora realizzato e una proiezione nel futuro – il tutto si rivelava poi spesso a posteriori anche come la risposta ad aspettative politiche contemporanee.

Nello studio dei diversi casi, abbiamo ogni volta privilegiato la dimensione architettonica: non ci occupiamo infatti solo di monumenti, ma anche di architettura

3. Yousefzadeh M., *City and Nation in the Italian Unification. The National Festival of Dante Alighieri*, New York, Palgrave Macmillan, 2011.

4. Castelnuovo E., Ginzburg C., « Centro e periferia », *Storia dell'arte italiana*, 1° volume (*Questioni e metodi*), Torino, Einaudi, 1979.

“modesta” e spesso di edifici civili. Questa scelta rispecchia l’attenzione manifestatasi in questo periodo, e testimoniata tra gli altri dagli scritti di Gustavo Giovannoni, verso l’architettura “minore”, vale a dire il contesto o ambiente che circonda il monumento⁵. Vedremo come questa nuova concezione si leghi allo sviluppo della città pittoresca, colta attraverso una serie di paesaggi urbani.

Per approfondire la comprensione dei lavori eseguiti, siamo poi stati condotti ad estendere il nostro studio ad altri settori dell’attività culturale. Così, accanto alla ricostruzione delle opere architettoniche e urbanistiche completate o previste, ci siamo interessati anche alla rappresentazione dell’architettura e della storia dell’architettura proposta al pubblico durante questi eventi, soprattutto nel loro aspetto performativo di spettacolo vissuto a scala monumentale. Questa rappresentazione corrisponde ad una interpretazione culturale, politica ed identitario del passato fornita al contemporaneo. La politica del passato – o per dirla con Jürgen Habermas, «l’uso pubblico della storia»⁶ – attuata durante le commemorazioni attinge a strategie in parte consapevoli, e trova ampio consenso nella cultura del tempo. La comprensione di questi processi ha richiesto la considerazione di altri campi della cultura contemporanea, tramite i quali rielaborare il rapporto storico all’architettura e alla città. Per questo ci siamo avvicinati a diverse discipline – storia culturale, formazione di studi storici, storia della storia dell’arte, storia della pianificazione urbana tra gli altri –, occupandoci anche di oggetti non direttamente correlati alle commemorazioni.

Questo studio “esteso”, così come l’assunzione della natura emblematica delle celebrazioni, ci hanno spinto a fissare quale oggetto di studio il processo per cui attraverso le commemorazioni si è definito un paradigma del patrimonio architettonico. Con l’idea di paradigma, si intende la concezione dominante di un determinato periodo rispetto ai valori, alle interpretazioni e ai significati attribuiti a questa architettura. Usiamo il termine patrimonio architettonico, nonostante l’incertezza che circonda spesso la nozione di patrimonio (allora inesistente), per enfatizzare il sentimento dei contemporanei verso questa architettura, considerata alla stregua di un’eredità ritrovata⁷. Patrimonio architet-

5. Questo corrisponde alla teorizzazione di Gustavo Giovannoni dell’*ambiente urbano*, definito tra il 1903 e il 1931 : Giovannoni G., « I restauri dei monumenti ed il recente Congresso Storico », *Bollettino della Società degli Ingegneri ed Architetti Italiani*, 11, 1903, p. 253-258, 1903 ; Giovannoni G., « Vecchie città ed edilizia nuova », *Nuova antologia*, 165, 1913, p. 449-472 ; Giovannoni G., *Questioni di architettura nella storia e nella vita : edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*, Roma, società editrice d’arte illustrata, 1925 ; Giovannoni G., *Vecchie città ed edilizia nuova*, Torino, Utet, 1931.

6. Habermas J., « De l’usage public de l’histoire. La vision officielle que la République fédérale a d’elle-même est en train d’éclater », in Idem, *Devant l’histoire. Les documents de la controverse sur la singularité de l’extermination des Juifs par le régime nazi*, Parigi, Éditions du Cerf, 1988. Si veda anche Hartog F., Revel J. (dir.), *Les usages politiques du passé*, Parigi, Éditions de l’EHESS, 2001, p. 17.

7. « Le patrimoine est d’abord lié à l’expression d’une sensibilité à l’égard d’un héritage dont l’intérêt paraît, à tort ou à raison, avoir été trop longtemps nié ou méconnu. Il exprime une relation spécifique entre la vie sociale et des objets tenus tout à la fois pour indices du passé et garants de l’authentique [...] » Poulot D., « Introduction générale », in Grange D. J., Poulot D. (dir.), *L’esprit des lieux, le patrimoine et la cité*, Grenoble,

tonico a cui, d'altronde, verrà riconosciuto proprio durante il periodo preso in esame uno nuovo status giuridico.

Un'impostazione storiografica al confine tra storia dell'architettura, del patrimonio e storia culturale

Se i festeggiamenti sono caratterizzati dalla ricerca di un'identità propria, di una memoria condivisa, vorremmo qui avanzare l'ipotesi che tale ricerca non si realizzi mai pienamente, ma al contrario produca sempre nuovi significati. Questo a dispetto della retorica ufficiale che invece presenta i vari lavori come altrettanti modi di ritrovare e festeggiare un passato fino ad allora trascurato. La specificità di tale produzione "architettonico-identitaria" sta proprio nell'ostentazione di un carattere storico avvalorato dal ricorso a supposti "attributi naturali".

A dispetto della banalizzazione dovuta all'eccessiva popolarità accademica, la nozione di "invenzione della tradizione" sviluppata da Eric Hobsbawm e Terence Ranger rimane un potente strumento per l'analisi dei miti propagati dalle commemorazioni⁸. Essa ci permette di capire come attraverso la legittimazione di istituzioni o di pratiche culturali, elementi del passato possono essere recuperati per formare nuove tradizioni che, pur presentate come antiche, perseguono in realtà obiettivi contemporanei. La parola invenzione, che attraversa tutto il nostro studio, ci è sembrata in questo senso una categoria rilevante per analizzare i lavori eseguiti evitando la nozione di falso storico. In un certo senso, non è tanto la relazione dei restauri con la storia materiale degli edifici a costituire il fulcro della nostra analisi, bensì, i legami che tali restauri in quanto progetti intrattengono con la produzione architettonica del tempo, e la volontà di utilizzarli per la costruzione di un'identità rivolta alle future generazioni.

Dalle commemorazioni quindi, ci siamo spostati sul terreno dell'identità, sia essa nazionale o regionale. Mentre lo studio si inserisce nella cornice della storia dell'architettura e del patrimonio, la storia culturale ci ha offerto un importante aiuto per affrontare questo tema. In particolare, ci siamo appropriati strumenti e analisi sviluppati dagli storici che hanno studiato il processo di costruzione della nazione. Mentre i ricercatori si sono interessati già da qualche tempo alla costruzione delle identità nazionali – quello che gli inglesi chiamano nation-building – solo negli ultimi vent'anni questa ricerca è stata estesa al campo degli studi culturali, con notevoli risultati. Oggi le molte interpretazioni di questo processo concordano sul fatto che i governi delle neonate nazioni cercarono di unificare le popolazioni e i territori dei nuovi Stati, non solo politicamente

Presses Universitaires de Grenoble, 1997, p. 15.

8. Hobsbawm E., Ranger T., *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

e materialmente, ma anche culturalmente.

Insistendo sulla dimensione costruita o inventata della realtà nazionale, gli studiosi, a seguito di Ernst Gellner⁹, Benedict Anderson¹⁰ e Eric Hobsbawm¹¹, hanno messo in discussione i contorni di questa ipotesi. Questi testi pionieri hanno portato ad uno spostamento dell'oggetto di studio, dalla costruzione degli stati verso quello delle nazioni e della loro identità. Questa evoluzione ha contribuito alla valutazione di nuove aree quali la percezione, il consenso e la simbolica politica, tutti studiati sotto una prospettiva dinamica¹².

Tra i maggiori studiosi, dobbiamo anche accennare a Anthony Smith che sfida il concetto d'invenzione della nazione, difendendo la continuità delle «radici etniche»¹³. Senza in realtà aderire a tale ultimo punto, non si può che concordare con Smith sulla pre-esistenza di elementi sui quali si appoggia la costruzione nazionale e che sono il garante della loro efficienza.

Così, nel caso italiano è probabilmente più corretto parlare di «reinvenzione» piuttosto che d'«invenzione» delle tradizioni¹⁴. A seguito degli studi approfonditi di Alberto Mario Banti¹⁵, dobbiamo considerare che il nation-building in Italia poggiava sul recupero delle tradizioni del passato. Se quest'ultima dimensione esula dal nostro studio, la tradizione, strettamente legata al concetto di memoria, è ovviamente al centro dei problemi del patrimonio. Non solo il processo è reso più efficiente dal ricorso all'architettura del passato, ma vedremo anche come le forme delle commemorazioni s'ispirino in gran parte a quelle del cattolicesimo, portando solo per fare un esempio alla quasi assunzione di Dante a Santo patrono d'Italia.

Seguendo, il modello di “nazionalizzazione delle masse”, sviluppata dallo storico americano di origine tedesca George Mosse¹⁶, abbiamo voluto inserirci nella corrente storica tesa ad indagare la creazione dei miti culturali e il ruolo centrale dei riti come strumento di divulgazione delle politiche e della costruzione del sentimento nazionale.

9. Gellner E., *Nations and nationalism*, Oxford, Basil Blackwell, 1983.

10. Anderson B., *Imagined communities, reflections on the origin and spread of nationalism*, London, Verso, 1983.

11. Hobsbawm E., *Nations and nationalism since 1780, programme, myth, reality*, Cambridge, Cambridge university press, 1990.

12. In Italia, tale processo storiografico è portato allo studio dell'uso cosciente dei miti del Risorgimento nel periodo dell'Unità: Cf. « Il mito del Risorgimento nell'Italia unita », in *Il Risorgimento*, 1-2, 1995, oppure lo studio di Massimo Baioni sui musei dedicati al Risorgimento: Baioni M., *La "religione della Patria", musei e istituti del culto risorgimentale (1884-1918)*, Treviso, Pagus, 1994.

13. Smith A., *National identity, Reno-Las Vegas-London*, University of Nevada Press, 1993, Smith A., *Myths and memories of the nation*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

14. Cf. Brice C., *La monarchie et la construction de l'identité nationale italienne, 1861-1911*, thèse d'État sous la dir. de Pierre Milza, IEP, Parigi, 2004, p. 19-20.

15. Banti A. M., *La nazione del Risorgimento. Santità, parentela, onore*, Torino, Einaudi, 2000.

16. Mosse G. L., *The nationalization of masses*, New York, Howard Fertig, 1975, (trad. it. : *La nazionalizzazione delle masse, simbolismo politico e movimenti di massa in Germania dalle guerre napoleoniche al Terzo Reich*, Bologna, Il Mulino, 1975).

In Italia, la costruzione nazionale suscita da almeno vent'anni un grande interesse storiografico. Ciò si spiega da un lato, con il grande dibattito che ha accompagnato la costruzione dell'Unione Europea, e la tesi per cui le identità nazionali avrebbero teso a indebolirsi in un contesto sovranazionale; a queste discussioni si aggiunse poi la specificità tutta italiana connessa con la crisi dei partiti tradizionali e l'avvento al potere di Silvio Berlusconi. Con i suoi alleati della Lega Nord, penetrava infatti nel cuore dello Stato un'ideologia di tendenza secessionista: il partito di Umberto Bossi ha messo apertamente in discussione l'esistenza stessa dell'identità nazionale italiana a favore di identità regionali considerate più vere e sentite. Proprio questa realtà politica, ha causato la proliferazione di studi storici dedicati al Risorgimento e alla costruzione nazionale nel periodo dell'Unità.

Un'altra referenza importante per la ricerca è stata quella dei Luoghi della memoria di Mario Isnenghi¹⁷ opera con la quale lo storico italiano ha inteso continuare a suo modo il progetto storiografico di Pierre Nora¹⁸, integrandolo con i contributi di Maurice Agulhon sul ruolo di simboli, riti e cerimonie nello sviluppo di un senso di appartenenza e d'identità collettiva¹⁹, nonché con la riflessione sul lavoro di Maurice Halbwachs attorno alla memoria collettiva²⁰.

Sulle tracce di Isnenghi, un gruppo di storici si è consacrato dagli anni Novanta alla rivalutazione positiva del Risorgimento, mettendo in discussione l'idea di un'unificazione incompiuta²¹. Il pessimismo caratteristico della storiografia italiana ha lasciato a poco a poco il posto ad analisi più precise e accurate del processo di costruzione della nazione in Italia. Soprattutto, il dibattito si è spostato dal valutare se la costruzione nazionale fosse stata più o meno riuscita verso lo studio dei suoi attributi specifici.

Questa nuova direzione ha portato gli storici ad esaminare le forme della pedagogia politica nel processo di nazionalizzazione²², e quindi a interessarsi allo spazio urbano e ai

17. Isnenghi M. (dir.), *I luoghi della memoria, personaggi e date dell'Italia unita*, vol. 1, *Simboli e miti dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 1996, vol. 2, *Strutture ed eventi dell'Italia unita*, 1997, vol. 3, *Personaggi e date dell'Italia unita*, 1997.

18. Nora P. (dir.), *Les lieux de mémoire, I, La République*, Parigi, Gallimard, 1984, II, *La Nation* (3 volumes), Paris, Gallimard, 1986, III, *Les France* (3 volumes), Parigi, Gallimard, 1992.

19. Agulhon M., *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaine de 1789 à 1880*, Parigi, 1979, Agulhon M., *Marianne au pouvoir. L'imagerie et la symbolique républicaine de 1880 à 1914*, Parigi, 1989. Per la sua recezione italiana: Ridolfi M., « La ricezione di Maurice Agulhon in Italia », *Contemporanea*, V, 1, gennaio 2002, p. 203-211.

20. Halbwachs M., *La mémoire collective*, Parigi, Albin Michel, 1997 (1950).

21. Galasso G., *L'Italia come problema storiografico*, Torino, UTET, 1979; Lanaro S., *L'Italia nuova, Identità e sviluppo*, Torino, Einaudi, 1988; Galli della Loggia E., *L'identità italiana*, Bologna, Il Mulino, 1998; Berselli S., *La chioma della Vittoria: scritti sull'identità degli italiani dall'unità alla seconda repubblica*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1997.

22. Cf. Soldani S., Turi G. (dir.), *Fare gli italiani, Scuola e cultura nell'Italia contemporanea, I, La nascita dello Stato nazionale*, Bologna, Il Mulino, 1993. Per la questione della liturgia politica e delle religioni civiche in Italia: Gentile G., *Il culto del littorio, La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Roma-Bari, Laterza, 1993.

monumenti²³. L'uso politico dell'architettura messo in atto dal potere e la sua ricezione da parte del pubblico è stato particolarmente ben analizzato da Bruno Tobia nel libro pubblicato nel 1992, *Una patria per gli Italiani*²⁴. In questo saggio, Tobia mette in relazione i riti politici e le varie opere architettoniche e urbane, soffermandosi in particolare sul monumento romano a Vittorio Emanuele II²⁵. Questi contributi storiografici, compresi quelli di Banti, Isnenghi e Tobia, sono stati poi ripresi e approfonditi dalla storia dell'architettura, in modo particolare con il lavoro di Guido Zucconi²⁶. Allontanandosi dall'idea di eclettismo e di revival, tale corrente ha permesso una completa rivalutazione dell'architettura dei primi sessant'anni dell'Unità.

In tal senso, si è analizzato come l'arte e l'architettura hanno potuto far parte di ciò che Anne-Marie Thiesse ha chiamato il "kit identitario"²⁷ della costruzione nazionale, insieme a linguaggio, storie e canzoni popolari, costumi, ecc. Pur ammettendo la fondatezza di queste posizioni, la nostra tesi afferma che l'arte non è stata solo un elemento di legittimizzazione al servizio di un discorso nazionale predeterminato: lungi dall'essere soltanto uno strumento di organizzazione dei riti, essa ha potuto plasmare la struttura delle commemorazioni in modo più profondo. Com'è stato evidenziato, tra gli altri, da Eric Michaud²⁸ e da Murray Edelman, sosteniamo che l'arte e l'architettura hanno determinato l'uso simbolico della politica dando vita al suo quadro intellettuale di riferimento:

Works of art are not customarily regarded as avenues of political influence in the sense that electoral campaign and lobbying efforts are. But at the close of the twentieth century, art may well be a fundamental – if less specific – base for politics power and for the marshaling of public sentiment about governmental policies than the institutions that are taken for granted as serving those purposes²⁹.

Nella vasta bibliografia (spesso recente) dedicata al problema dell'identità e delle

23. La pedagogia politica ha potuto esser definita come « l'insieme dei processi (e dei prodotti) culturali che, sul piano dell'organizzazione degli spazi urbani, dei monumenti, delle arti figurative in genere e della loro fruizione, son stati approntati dal personale politico dirigente (in un senso lato) a fini di educazione nazionale e di definizione d'identità politica », Vidotto V., « Fare la nazione : spazi urbani, monumenti e pedagogia politica nell'Italia liberale », *Dimensioni e problemi della ricerca storica*, I, 1993, p. 92.

24. Tobia B., *Una patria per gli italiani, Spazi, itinerari, monumenti nell'Italia unita (1870-1900)*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

25. Tali questioni sono state trattate in modo molto convincente dalla storica francese Catherine Brice, Cf. Brice C., Visceglia M.A. (dir.), *Cérémonial et rituel a Rome (XVII^e-XIX^e siècle)*, Collection de l'École Française de Rome, 231, Roma, École française de Rome, 1997; Idem, *Le Vittoriano, Monumentalité publique et politique à Rome*, Roma, École française de Rome, 1998..

26. Cf. Gli scritti di Guido Zucconi citati in bibliografia e Muzzarelli M. G. (dir.), *Neomedievalismi: Recuperi, evocazioni, invenzioni nelle città dell'Emilia-Romagna*, Bologna, CLUEB, 2007 ; Giuffrè M., Mangone F., Pace S., Selvafoolta O., *L'architettura della memoria in Italia, Cimiteri, monumenti e città 1750-1939*, Milano, Skira, 2007.

27. Thiesse A.-M., *La création des identités nationales, Europe XVIII^e-XX^e*, Parigi, Seuil, 1999.

28. Sur ce point, voir comment les études d'Éric Michaud peuvent enrichir celles de George Mosse, Michaud E., *Un art de l'éternité, l'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996.

29. Edelman M., *From art to Politics. How artistic creations shape political conceptions*, Chicago, 1995, p. 143.

commemorazioni, il nostro studio ha fatto riferimento in modo particolare dell'interpretazione "costruttivista" del legame tra memoria e identità proposto da John R. Gillis³⁰. Essa ci invita a considerare la memoria e l'identità come rappresentazioni o costruzioni della realtà e non come semplici cose. Inoltre, le commemorazioni sono per Gillis un fatto sociale e politico, il cui risultato apparentemente consensuale maschera sempre tensioni.

Dal punto di vista del rapporto tra memoria e identità, il concetto di memoria collettiva sviluppata da Maurice Halbwachs è utile per capire le relazioni che una comunità istituisce con lo spazio architettonico che lo circonda, e in particolare con i monumenti³¹:

Lorsqu'un groupe est inséré dans une partie de l'espace, il la transforme à son image, mais en même temps il se plie et s'adapte à des choses matérielles qui lui résistent. Il s'enferme dans le cadre qu'il a construit. L'image du milieu extérieur et des rapports stables qu'il entretient avec lui passe au premier plan de l'idée qu'il se fait de lui-même³².

Per quanto riguarda lo studio della città, Aldo Rossi si riferisce a questa nozione attraverso l'interpretazione degli edifici come luoghi, eventi e segni. Individuando la città come il luogo della memoria collettiva, ci offre un approccio stimolante per studiare l'interdipendenza tra l'evoluzione delle sue forme materiali e della loro rappresentazione collettiva:

Ampliando la tesi di Halbwachs vorrei dire che la città stessa è la memoria collettiva dei popoli; e come la memoria è legata a dei fatti e a dei luoghi, la città è il locus della memoria collettiva.

Questo rapporto tra il locus e i cittadini diventa quindi l'immagine preminente, l'architettura, il paesaggio; e come i fatti rientrano nella memoria, nuovi fatti concretono nella città. In questo senso del tutto positivo le grandi idee percorrono la storia della città e la conformano³³.

Questo contesto storiografico, piuttosto di quello più consueto della storia del restauro ci ha permesso di avanzare un'analisi del significato delle commemorazioni intorno a quella che Paul Ricoeur ha chiamato la "memoria manipolata"³⁴. Situata all'incrocio

30. Gillis J. R. (dir.), *Commemorations: The Politics of National Identity*, Princeton, Princeton University Press, 1996.

31. L'etimologia della parola monumento sottolinea appunto la sua funzione di richiamare la memoria, cf. Choay F., *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Éditions du Seuil, 1988.

32. Halbwachs, 1950, p. 132.

33. Rossi A., *L'architettura della città*, Venezia, Marsilio, 1966, p. 150-151.

34. Ricoeur P., *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Parigi, Seuil, 2000.

tra memoria e identità collettiva, questo tipo di memoria è modellato e distorto secondo il filosofo dall'ideologia e dalle commemorazioni. Questa nozione ci riporta all'idea della reinvenzione delle tradizioni, e quindi all'influenza dei meccanismi identitari su elementi già esistenti – nel nostro caso la materialità stessa dell'architettura – che fungono da garanzia dell'efficacia del processo.

Fonti

In confronto ai pochi studi recenti dedicati al centenario dantesco, le celebrazioni del 1921 avevano suscitato la pubblicazione di un gran numero di scritti contemporanei. Per la maggior parte, si trattava di opere collettive che raggruppavano studi scientifici in gran parte dedicati all'opera di Dante³⁵. Molti libri uscirono non solo in Italia ma anche in Germania, Francia, Stati Uniti e perfino in Giappone. Una vasta attività editoriale che riflette la fama internazionale delle feste, almeno tra gli intellettuali e gli accademici.

La maggior parte di queste pubblicazioni consisteva in studi letterari e storici sull'opera dell'Alighieri, ma alcuni sono stati rilevanti per la nostra ricerca. Fonte primaria molto importante è stato il racconto ufficiale delle commemorazioni tenutesi a Ravenna, Firenze e Roma, pubblicato a sette anni di distanza, nel 1928, da Bestetti Tumminelli a Milano³⁶. Il libro si è rivelato uno strumento importante, in quanto ci dà la visione di alcuni dei principali protagonisti delle commemorazioni. La maggior parte dei discorsi ufficiali sono trascritti e si fa accenno a quasi tutti i lavori architettonici. In una retorica per lo più ampollosa, questa pubblicazione ci propone la storia ufficiale dei festeggiamenti combinando senza distinzione elementi legati alla vita di Dante, alla storia, alla storia dell'architettura e ai restauri.

Altri scritti da parte degli attori principali del centenario ci hanno permesso di completare il quadro disegnato dal lavoro del 1928. Il soprintendente Ambrogio Annoni, una volta tornato a Milano, pubblicò diversi opuscoli sul suo lavoro a capo della Soprintendenza di Ravenna³⁷. L'interesse di queste pubblicazioni sta nel proporre, a compendio della descrizione dei progetti effettivamente realizzati, una vera e propria teoria del restauro architettonico.

35. Per un elenco quasi completo di queste pubblicazioni, si veda *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, 1970, Appendice, Bibliografia, p. 603-608.

36. *Il secentenario della morte di Dante, 1321-1921: celebrazioni e memorie monumentali per cura delle tre città Ravenna-Firenze-Roma*, Milano, Bestetti e Tumminelli, 1928, il libro fu scritto da Alfredo Lensi, Santi Muratori e Corrado Ricci.

37. Annoni A., *L'opera della Soprintendenza per i monumenti della Romagna per il VI° centenario dantesco*, Milano, Bestetti e Tumminelli, 1921, Annoni A., *Ravenna monumentale per il Centenario di Dante*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1921 in *Emporium*, LIV, 321, p. 153-167, Annoni A., *La Tomba del Poeta e il recinto dantesco*, Milano, Bestetti e Tumminelli, 1924.

Gli articoli di giornali e riviste³⁸ dedicati al centenario di Dante sono molto numerosi, i quotidiani si ritrovano raggruppati in rassegne stampa presso vari archivi: quello di Corrado Ricci, alla Soprintendenza di Ravenna o all'Archivio Centrale dello Stato. Nella maggior parte dei casi si tratta di docemunti che pur avendo scarso valore in sè, permettono proprio per la massa imponente di ricostruire il contesto di riferimento e l'importanza assegnata alle commemorazioni sulla base delle differenti sensibilità politiche.

Durante il centenario, accanto agli studi storici, apparvero i primi tentativi di uno studio dettagliato della fortuna critica di Dante nell'Ottocento e del suo rapporto col Risorgimento³⁹. In modo particolare, Pio Rajna pubblicò due articoli sulla rivista *Nuova Antologia* in cui per la prima volta cercò di tracciare un parallelo tra i centenari di Dante dal 1821, e la storia dell'unificazione italiana⁴⁰.

È stata di recente pubblicata negli Stati Uniti una tesi di dottorato dedicata al centenario della nascita di Dante nel 1865⁴¹. Questo studio sfida una serie di pregiudizi e dimostra il successo popolare delle commemorazioni e l'importanza della partecipazione alle celebrazioni. Ci è sembrato che un'opera simile rimanesse da fare per il centenario della morte di Dante nel 1921, per il quale i i fondi investiti e lo sforzo messo in campo sono molto più elevati rispetto alle commemorazioni del 1865, nonchè la manifestazione assunse rilevanza nazionale e non più solo fiorentina. Il nostro studio si propone di partecipare a questa riabilitazione.

Fonti archivistiche

In aggiunta a queste fonti pubblicate, gran parte della documentazione utilizzata ai fini del nostro lavoro è di natura archivistica, e per lo più inedita. Per compiere nel modo più completo possibile il nostro studio, abbiamo condotto ricerche in vari archivi italiani. A Roma, la maggior parte delle fonti d'archivio è conservata presso l'Archivio Centrale dello Stato, in particolare nei fondi del Presidente del Consiglio dei Ministri e della Direzione Generale degli Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione. Quest'ultimo, conservando l'epistolare tra il Ministero e le Soprintendenze, offre una documentazione ricchissima sui lavori eseguiti.

Per la partecipazione romana, in particolare per lo studio dei festeggiamenti del

38. Tra le riviste consultate, si possono citare: *Bolletino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, *Emporium*, *Dedalo*, *Rassegna d'arte antica e moderna*, *Il primato artistico italiano*, *L'Arte Cristiana* ou encore des revues plus généralistes telles que *Nuova Antologia* et *L'Illustrazione Italiana*.

39. Cf. Mazzoni G, « Dante nell'inizio e nel vigore del Risorgimento », in Angelitti F. E altri., *Dante e l'Italia*, Roma, Fondazione Marco Besso, 1921, p. 347-380.

40. Rajna P., « I centenari danteschi passati e il centenario presente », *Nuova antologia*, Rome 1921, p. 20.

41. Yousefzadeh, 2011.

1911, abbiamo fatto ricorso all'Archivio Storico Capitolino. Per quanto riguarda poi il centenario del 1921, questo archivio ci ha permesso di ricostruire la partecipazione della città di Roma alle celebrazioni e il ruolo fondamentale svolto da Corrado Ricci nel Comitato Romano. Sempre a Roma gli archivi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna conservano i fondi del critico d'arte Ugo Ojetti e dell'artista Adolfo de Carolis, entrambi attori a vari titoli delle commemorazioni.

Anche gli archivi di Ravenna si sono rivelati una risorsa particolarmente utile: la Biblioteca Classense serba i fondi di Corrado Ricci, fonte preziosa curata da Ricci durante tutta la sua esistenza e poi riorganizzata dall'amico Santi Muratori e dalla moglie Elisa⁴². Lo studio di questo fondo ha svolto un ruolo fondamentale nella nostra ricerca. Ricci ha raccolto la corrispondenza relativa al centenario in cinque volumi intitolati *Centenario Dantesco*. Oltre a questi volumi, una documentazione ricca sullo stato di avanzamento dei lavori si trova nel suo epistolario (Carteggio corrispondenti) e nelle collezioni di lettere dedicate ai monumenti di Ravenna e della sua regione (Carteggio Monumenti). Dobbiamo anche aggiungere la sua collezione di fotografie, di articoli di giornale o anche i fondi di Santi Muratori sempre conservati presso la Classense. Gli archivi della Soprintendenza ai monumenti di Ravenna (Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le province di Ravenna, Ferrara, Forlì-Cesena e Rimini) conservano una vasta documentazione sul centenario in Romagna, divisa in tre fondi archivistici: documenti, disegni e fotografie.

Per quanto riguarda i lavori di Firenze, sono stati consultati i fondi dell'Archivio Storico del Comune, gli archivi della Soprintendenza ai Monumenti (compresi i fondi dell'architetto Giuseppe Castellucci), quelli della facoltà di architettura (fondo Marcello Piacentini) e della biblioteca Marucelliana. Sempre a Bologna, una vasta ricognizione è stata condotta presso l'Archivio storico del Comune, l'Archiginnasio, la Cineteca e gli archivi del Comitato per Bologna Storica ed Artistica.

Problematica dello studio

Questa tesi di dottorato si dedica all'analisi dell'uso del monumento e dell'immagine della città in Italia, nel processo di costruzione della nazione. Questo uso del patrimonio monumentale si riferisce ad un passato ampiamente reinventato, secondo un'articolazione costante tra dimensione regionale e nazionale. Tale processo si costruisce in connessione con la storia e con l'elaborazione di miti di radice letteraria legati al passato medioevale, e più particolarmente ai tempi del Municipalismo. L'immagine dei

42. Per una descrizione di questi fondi, si veda « Il fondo Ricci alla Biblioteca Classense », in Emiliani, Domini, 2004, p. 15-28.

Comuni della fine del Medio Evo non era allora solo considerata come il vettore di un'identità condivisa, ma evocava anche l'idea della libertà e della coscienza civica ritrovate col Risorgimento. Questa identità ricercata nelle sue espressioni monumentali ha potuto a sua volta influenzare certi programmi architettonici e urbanistici.

Offrendo un approccio interdisciplinare e trasversale, il nostro studio fornisce diversi livelli di lettura e spunti. Al livello più immediato abbiamo cercato di ricostruire eventi storici per lo più sconosciuti in Francia, ma anche, come l'episodio del 1921, in gran parte inediti in Italia. Infatti, mentre le commemorazioni del 1911 hanno conosciuto un certo interesse, rinnovato nel 2011 in occasione della commemorazione del 150° anniversario dell'Unità, una parte della documentazione era ancora inutilizzata e la loro interpretazione in generale poco sufficiente⁴³. Per quanto riguarda il centenario di Dante, abbiamo già sottolineato che la sua fortuna storiografica era quasi nulla e che i fondi archivistici su cui il nostro studio si basa sono in gran parte inediti.

Dal punto di vista della storia dell'architettura, lo studio offre agli storici che si occupano di periodi precedenti una migliore comprensione delle trasformazioni avvenute ai fabbricati durante Otto e Novecento. Riprendendo da Cesare Brandi l'idea che il passare del tempo lasci il suo segno nell'opera⁴⁴, la nostra tesi è un incentivo a tener conto dei cambiamenti che questi monumenti hanno subito durante i vari restauri. Questo non solo nel quadro di uno studio materiale, ma anche per capire esattamente come si è formato lo sguardo storiografico su questi monumenti. Le finzioni elaborate intorno alle figure d'identità lasciarono il loro segno non solo nell'organismo dell'opera architettonica, ma anche nel modo in cui la loro storia è stata scritta.

La definizione di un paradigma delle celebrazioni interessa direttamente il campo degli studi sul patrimonio architettonico. Ci inseriamo in questo sulla scia delle ricerche che studiano la costruzione del patrimonio, più che la definizione dei suoi contorni⁴⁵. Il nostro apporto fornisce la chiave di lettura per comprendere le motivazioni che stanno dietro il processo di costruzione patrimoniale, come anche alle prime storie ufficiali dell'arte e dell'architettura. Evidenziando le motivazioni legate all'identità nel cuore della selezione del patrimonio architettonico, il nostro studio può fornire strumenti per capire le scelte – e le omissioni⁴⁶ – necessarie alla costituzione di questo corpus.

43. Cf. Per esempio Massari S. (dir.), *La festa delle feste. Roma e l'Esposizione Internazionale del 1911*, Rome, Palombi, 2011, libro che offre una ricchissima documentazione iconografica, ma poco elementi di analisi, per la quale bisognava riportarsi al catalogo di una mostra del 1981 (Piantoni, 1981).

44. Brandi C., *Teoria del restauro*, Roma, edizioni di storia e letteratura, 1963 (trad. fra.: *Théorie de la restauration*, Paris, Monum, 2001 par Colette Déroche), p. 32.

45. Poulot D., *Une histoire du patrimoine en Occident, XVIII^e-XXI^e siècle, Du monument aux valeurs*, Parigi, PUF, 2006.

46. La selezione operante nel processo di costruzione patrimoniale implica quanto maschera. Cf. Anderson, 1983, l'idea è già presente nel famoso discorso di Renan sulla patria (Renan E., *Qu'est-ce qu'une nation*, Paris, C. Levy, 1882).

Lo slittamento di paradigma che abbiamo studiato è strettamente legato alla creazione di una nuova relazione tra la città antica e la storia dell'architettura. In questo, sarebbe sbagliato pensare che i lavori rientrino solo in un revival attinente ad un tardo romanticismo. Invece, col progressivo prevalere dei «cultori d'arte» in materia di patrimonio urbano, opposti agli ingegneri-igienisti, si fa viva una nuova concezione di ciò che oggi si chiama urbanistica. Sotto questo aspetto, il paradigma delle celebrazioni ci fornisce elementi originali per studiare la genealogia del movimento internazionale della cosiddetta estetica urbana (o arte di costruire la città), di solito identificata con Camillo Sitte o in Italia con l'opera di Giovannoni.

Inoltre, la nostra tesi è un contributo alla storia culturale legata alla costruzione della nazione italiana. L'analisi di queste commemorazioni ci ha portato ad identificare, una sorta di specificità italiana nella scelta d'iscrivere le radici nazionali dentro un'identità artistica-letteraria. Da questo punto di vista, l'architettura, l'immagine della città e della storia dell'arte sono stati coinvolti nell'invenzione dell'identità italiana grazie allo sviluppo di stereotipi visivi fortemente legati alla letteratura. In modo specifico, il nostro studio può essere utile al dibattito storico sulle commemorazioni e i rituali politici, affrontando anche il problema della mancata – almeno apparentemente – celebrazione della vittoria nel 1918.

Gli stereotipi di natura formale che accompagnavano l'introduzione delle nuove figure d'identità hanno avuto un'influenza significativa sugli interventi nei centri storici. La forza di questa visione era di oscurare l'arbitrarietà degli interventi per riuscire ad apparire come l'identità stessa, la natura del tessuto storico delle città. Ancora oggi, tali mutamenti s'impongono su di noi con forza, nella nostra visione della città storica italiana. Sia per gli abitanti di queste città che raccolgono nel panorama dei monumenti merlati il segno della loro secolare identità, per i turisti che cercano nell'Italia delle «cento città» l'immagine congelata del comune medievale, e forse anche per gli studiosi, la concezione del patrimonio architettonico che abbiamo cercato di ricostruire determina ancora oggi la rappresentazione della città storica italiana.

Capitolo 1. Regionalismo e nazionalismo: L'esposizione regionale ed etnografica di Roma nel 1911

Le diverse manifestazioni organizzate per il cinquantenario del regno d'Italia appaiono come una cerniera nel rapporto tra architettura e commemorazione tra Ottocento e Novecento. Durante tali festeggiamenti fu inaugurato il monumento più emblematico del primo periodo dell'Italia unificata – il monumento a Vittorio Emanuele II a Roma

– secondo un modello commemorativo tipico della seconda metà del Ottocento. Mentre con le sue mostre industriali e commerciali intese a mettere in evidenza il progresso tecnico, industriale e scientifico del regno dopo l'unificazione, Torino partecipava alla logica delle esposizioni internazionali, la cui pratica si era consolidata dall'esposizione londinese del 1851. A Roma, si decise invece di evidenziare la specificità del carattere artistico dell'Italia, dall'antichità al periodo contemporaneo. Nella mostra regionale, si scelse per la prima volta di presentare l'identità artistica nazionale ricostruendo un quadro multiforme delle espressioni regionali. Considerata come un'opera patriottica, la mostra regionale partecipava allo sforzo di pedagogia nazionale diffondendo la conoscenza e l'amore del patrimonio architettonico e artistico. In questo nuovo rapporto tra la storia dell'arte regionale e nazionale, si scelse di riferirsi alla storia dell'arte del tardo Medioevo e del primo Rinascimento. In tal senso, questa mostra segnò l'abbandono del progetto di costruire un nuovo stile nazionale dell'architettura.

Lo studio del 1911 ci ha permesso d'individuare il ruolo assunto nelle successive celebrazioni del centenario dantesco dalla ricerca di una specifica identità locale a fondamento della costruzione unitaria; un movimento che si differenzia nettamente dalla ricerca dello stile nazionale nella seconda metà dell'Ottocento. L'analisi approfondita dell'esposizione regionale ed etnografica di Roma tenutasi nel 1911, all'interno delle commemorazioni del cinquantenario dell'Unità d'Italia, svela un momento chiave per capire meglio l'apparente contraddizione tra l'affermazione delle identità regionali e quella nazionale. Il superamento dell'opposizione tra locale e nazionale è stato di recente confermato dagli sviluppi della storia culturale, in particolare da Stefano Cavazza che ci ha mostrato come il sentimento d'appartenenza alla "piccola patria", poteva rappresentare una tappa importante verso l'adesione alla grande⁴⁷. La mostra di Roma conferma queste intuizioni, presentandosi come il primo tentativo di erigere un ritratto artistico della nazione italiana ricorrendo proprio alla giustapposizione delle architetture locali: dall'unione dei *genius loci* radunati in un anello di padiglioni, doveva emergere la certezza del genio artistico italiano.

Questa mostra si componeva di padiglioni regionali pensati per illustrare il contributo specifico alla storia dell'arte e dell'architettura italiana attribuito a ciascuna regione. L'insieme dei padiglioni era inteso a definire, attraverso il concerto dei diversi *genius loci* regionali, una cosiddetta "indole italiana" scaturita dall'intreccio di storia, monumenti e immagine letteraria. Centinaia di persone ci lavorarono su tutto il territorio italiano. Sembra la prima volta che la diversità dell'architettura regionale sia stata festeggiata come omaggio alla nazione. In questa occasione si cominciò a delineare l'idea che un insieme di monumenti accuratamente scelti avrebbe potuto dare vita a stereotipi nei

47. Cavazza S., *Piccole patrie. Feste popolari tra regione e nazione durante il fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1997.

quali l'identità di ciascuna regione si sarebbe potuta incarnare. Tali stereotipi composti avrebbero poi formato in un secondo momento il ritratto complessivo della patria.

Capitolo 2. La promozione nazionale del patrimonio

Una volta definita meglio l'articolazione tra regionale e nazionale, abbiamo deciso di portare l'attenzione verso altri casi studio e altre discipline così da meglio abbracciare la concezione del patrimonio all'opera durante le celebrazioni del '21. L'attività polimorfa di Corrado Ricci ha facilitato e in parte richiesto tali passaggi continui tra diversi campi d'azione.

Nel secondo capitolo ci siamo perciò applicati a definire un percorso euristico che partendo dallo studio storico e storico-artistico, si è rivolto alle fasi fondanti della protezione legale del patrimonio, la sua divulgazione tramite pubblicazioni e fotografie, per infine arrivare all'intervento sul monumento, spesso sotto forma di restauro. Bisogna precisare che questo percorso non implica una successione cronologica, anzi esiste in questo periodo una vera porosità sincronica tra le diverse attività condotte spesso dalle medesime persone.

Dalle commemorazioni studiate alla luce di tutte queste iniziative, si è delineata una concezione legata all'identità del patrimonio che si situa all'incrocio tra arte, letteratura, paesaggio e storia; una concezione del patrimonio costituitasi come uno dei principali fondamenti della nazione italiana.

Le Deputazioni per la storia patria

L'interesse storiografico si sviluppò in Italia alla fine dell'Ottocento nel contesto dell'associazionismo *savant* costituito dalle deputazioni e società per la storia patria. Le deputazioni si crearono principalmente dopo l'Unità, sul modello della *Regia Deputazione subalpina di storia patria* fondata a Torino il 20 aprile 1833 durante il regno di Sardegna, sotto Carlo Alberto. Queste ebbero un ruolo di primo piano nel ricercare, creare e diffondere l'identità e l'immagine di regioni per la maggior parte formatesi dopo l'unificazione.

Fondata nel 1860, la società della Romagna fu divisa in tre deputazioni (Bologna, Modena e Parma) recuperando le partizioni degli Stati pre-unitari. La Deputazione di Bologna, sotto la guida di Giovanni Gozzadini prima e di Giosuè Carducci poi, fu un vero laboratorio per l'uso "architettonicamente attivo" della storia. Sulla scia di esperienze quali il restauro della chiesa di Polenta o i vari lavori dello stato di San Marino, si elaborò in seno alla Deputazione una strategia di valorizzazione del patrimonio legittimato

dal documento storico e dai riferimenti letterari a cui faceva seguito una reinvenzione architettonica.

Queste società costituirono il luogo privilegiato di formazione dell'*élite* locale, sviluppando importanti reti di conoscenza personale tra studiosi e potere politico, nonché tra aristocrazia tradizionale e nuova borghesia al potere. Alcune ebbero uno scopo particolare, come la Società Dantesca Italiana o la Società Nazionale Dante Alighieri, in cui al generale interesse storico si affiancarono motivazioni di studio e implicazioni politiche più dichiarate.

Adolfo Venturi e l'istituzionalizzazione della storia dell'arte

Il ruolo di queste società nello sviluppo degli studi storici creò una dialettica tra la dimensione locale e nazionale della storia monumentale che plasmò anche l'istituzionalizzazione della storia dell'arte. Adolfo Venturi, formatosi in seno alla deputazione di Modena fu il principale attore di tale processo. Dai i suoi primi studi presso la deputazione modenese, dalla volontà di creare un catalogo nazionale delle opere d'arte, dalla fondazione della rivista *l'Archivio Storico dell'Arte* fino alla creazione di una cattedra di storia dell'arte all'Università degli Studi di Roma e alla scuola di perfezionamento, tutto il suo percorso fu segnato dal fine nazionalista degli studi storico-artistici. In modo particolare nella sua monumentale *Storia dell'arte italiana*, egli provò ad evidenziare la continuità del genio artistico italiano attraverso la storia.

La difesa legale del patrimonio

Lo studio prende poi in analisi lo sviluppo della legislazione in difesa del patrimonio: a partire dalla legge Nasi del 1902, quella *Per le antichità e le belle arti* del 1909 e i tentativi fatti per istituire una protezione del paesaggio sulla base della legge sulla Pineta di Ravenna nel 1905, tentativi che portarono eventualmente alla legge del 1922. La battaglia legislativa per proteggere il patrimonio guidata da Ricci e da altri, si inserisce in modo determinante nel nostro studio in virtù della decisione di proporre come criteri ai fini della difesa vari elementi di natura storica, artistica e letteraria. Questo è vero tanto per i beni mobili o immobili quanto per il paesaggio e le cosiddette *bellezze naturali*. Inoltre, lo studio della protezione legale del patrimonio è stato l'occasione di evidenziare le opposizioni alla concezione storico-artistica letteraria dell'Italia e la maniera dinamica con la quale questa veniva imposta. Di fronte alle resistenze, si assisté alla costituzione di un *fronte dei conservatori* sempre più ampio, nutrito proprio dalle motivazioni artistico-patriottiche della conservazione.

Tra stereotipi ed erudizione: creazione e diffusione di un'aura patrimoniale tramite l'edizione e la fotografia

Corrado Ricci in una famosa conferenza del 1912, sottolineava che l'entusiasmo di coloro i quali lavoravano nelle Soprintendenze costituiva solo il fervore di pochi e come questo non dovesse oscurare l'indifferenza della maggior parte della popolazione. Egli affermava che la mancanza di interesse di gran parte della popolazione costituiva la ragione principale del deplorable stato di conservazione del patrimonio. Mosso da questa convinzione, accanto alla mobilitazione per la protezione legale Ricci si impegnò in un imponente sforzo pedagogico volto ad ampliare la conoscenza e l'amore per il patrimonio in un pubblico più vasto. Si peritò in particolare nella pubblicazione di giornali, riviste e guide, tutte contraddistinte da un importante apparato fotografico. Nel 1900, Ricci creò la collana *Italia Artistica*, composta da una serie di monografie ogni volta dedicate ad una città. Di suo pugno scrisse il primo numero consacrato alla città di Ravenna. Questa collana ebbe un grande successo, presentando attraverso numerosi volumi il carattere artistico delle città d'Italia all'incrocio tra storia, arte e letteratura. Sulla scia delle guide turistiche, l'*Italia Artistica* partecipò alla diffusione di un insieme di immagini delle città e del paesaggio italiano, allora ancora poco conosciute dalla maggior parte della popolazione. Questa diffusione ebbe come risultato la formazione di veri e propri stereotipi formali del carattere artistico dell'Italia delle "cento città". Come Stefano Cavazza ha dimostrato con successo per degli stereotipi di altra natura⁴⁸, la popolazione era chiamata a sviluppare un sentimento di appartenenza verso questi tipi formali.

Il legame tra testo e fotografia in questa produzione fu ribadita dal Ricci in due importanti articoli pubblicati nel 1905 sulla rivista *Emporium*, e intitolati *Per la bellezza artistica d'Italia*. Allo stesso scopo, egli creò al suo arrivo al posto di direttore della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione, il *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*.

Il ruolo centrale del medium fotografico è anche osservabile in una delle sue più importanti pubblicazioni, la *Divina Commedia illustrata nei luoghi e nelle persone*. Secondo la concezione di Ricci, la fotografia veicolava un valore di testimonianza, un valore storico e una potenzialità d'empatia con l'immagine, insieme di elementi atti a rivelare (o creare) e comunicare il carattere delle città.

48. Cavazza, 1997.

Restauro e reinvenzione dell'architettura medioevale nel contesto delle commemorazioni

Un altro momento importante di questa tesi è dedicato all'ottavo centenario dell'università di Bologna. Le vicende di questa commemorazione sono di particolare interesse sia perchè essa fu il primo evento di questo tipo nel quale il Ricci si trovò implicato, costituendo una sorta di laboratorio per le sue successive esperienze, sia perché per la prima volta si scelse di commemorare una data importante non con un monumento nuovo ma con l'uso del monumento antico reinventato.

A partire da uno studio storico si cercò di risalire alla data di fondazione dell'Università, pur non approdando ad una data precisa si decise di fissare l'anniversario al 1088. Nel 1888, l'anniversario promosso congiuntamente da Corrado Ricci e Giosuè Carducci culminò nel restauro delle tombe dei glossatori davanti a San Francesco, realizzato da Alfonso Rubbiani. Tale intervento segna una tappa importante nella reinvenzione dell'immagine gotica di Bologna anch'essa riconducibile all'attività di Rubbiani e del Comitato per Bologna Storica e Artistica. Secondo questo processo, si procede da un lato all' "assetto" del monumento (in questo caso le tombe dei glossatori) per farlo coincidere con l'immagine di un passato "attualizzato", dall'altro esso diventa il fondale davanti al quale inscenare rievocazioni storiche (cortei, rappresentazioni in costume, produzioni cinematografiche, ecc).

Ricci ribadì questo rapporto col monumento quando fu nominato alla testa della prima soprintendenza ai monumenti d'Italia a Ravenna nel 1898. Tale struttura farà poi da modello a tutta la riorganizzazione del sistema della tutela in Italia nella legge del 1909.

Questo capitolo della tesi permette di chiarire un apparente paradosso che sembrava far coincidere lo sviluppo della storia filologica con la reinvenzione architettonica tramite il restauro. Il metodo storico confrontato agli imperativi nazionalistici portò a favorire l'immagine dell'*Italia artistica*, la definizione della quale appare attraverso l'immensa attività polimorfa di Ricci. È proprio la sua capacità di legare pensiero e azione, storia e strategia di tutela, letterature e valorizzazione dell'architettura e del paesaggio che ci permette di capire il contenuto del nuovo paradigma del patrimonio nazionale.

Capitolo 3. Il Dantismo e i primi centenari di Dante

La terza parte di questa tesi si propone di ricostruire il percorso storico che ha portato gli uomini del Risorgimento a considerare Dante come il precursore e la figura tutelare dell'Unità d'Italia, dando vita ad un vero "culto di Dante" ovvero *dantismo*. Dante

era allora considerato per aver scritto in volgare come il padre della lingua italiana, era poi il giusto che aveva denunciato la presenza delle potenze straniere in Italia e in fine era colui che per primo aveva sognato l'Italia unita, anche se sotto un imperatore. Fu così che Dante fu detto l'italiano più italiano, il *Pater Patriae* della nuova Italia.

A seguito degli studi precursori di Carlo Dionisotti e Aldo Vallone su questo fenomeno nel campo della letteratura, il dantismo è diventato solo di recente un oggetto di studio per il mondo accademico⁴⁹.

Per un lungo periodo meno apprezzato di Petrarca, Dante fu riscoperto alla fine del Settecento, e la sua fama crebbe esponenzialmente durante l'Ottocento. Per il filosofo Giambattista Vico o il poeta Vittorio Alfieri, si trattò piuttosto di un recupero ideologico e politico dell'opera e della vita di Dante che non di una referenza letteraria o estetica. L'interesse pre-romantico di Dante all'inizio del Risorgimento si configurò come una strumentalizzazione politica. Con l'avvento del movimento romantico europeo, Dante divenne onnipresente anche nella letteratura e le arti. In Italia poi il riferimento al poeta prese un significato particolare quale icona della patria e modello del genio artistico nazionale. Se la sua fama crebbe fino all'eccesso, essa prese un significato particolare dopo l'Unità come punto d'appoggio delle rivendicazioni irredentiste. Benché all'inizio del Novecento una parte degli intellettuali cominciò a prendere le distanze dal culto di Dante, esso era ancora ben vivo e fu anzi rinforzato dalla prima guerra mondiale.

Nel 1821 il primo tentativo di celebrare un centenario dantesco fallì, ma ebbe come conseguenza l'erezione da parte di Stefano Ricci di un cenotafio dentro la chiesa di Santa Croce a Firenze. Benché diversi progetti architettonici fossero stati avanzati, la scelta del monumento dentro Santa Croce corrispondeva alla sua elezione a titolo di "grande uomo" della patria nel luogo che veniva allora considerato come il Pantheon della nazione.

Nel 1865 in occasione del Secentenario della nascita di Dante, si organizzarono

49. Dionisotti C., « Varia fortuna di Dante », in Id., *Geografia e politica della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, p. 255-303 ; Vallone A., *La critica dantesca contemporanea*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953 ; Vallone A., *La critica dantesca nel Settecento*, Firenze, Olschki 1961 ; Vallone A., *La critica dantesca nell'Ottocento*, Firenze, Olschki 1968 ; Vallone A., *Storia letteraria d'Italia, vol. IV, Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*, Milano, Vallardi, 1981 ; Vallone A., *Profili e problemi del dantismo otto-novecentesco*, Napoli, Liguori, 1985. Per una bibliografia più recente e analisi più letterarie, si veda Borgia, 2009 ; Schulze T., *Dante als nationales Symbol Italiens (1793-1915)*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2005 ; Schulze T., « Dante nel Risorgimento », *Rassegna storica del Risorgimento*, 88, 2001, numero speciale: Atti del Convegno Internazionale. *La ricerca tedesca sul risorgimento italiano. Temi e prospettive* (Roma, 1-3 marzo 2001), p. 97-108 ; Krogel W., « Dante und die italienische Nation. Untersuchung der 600-Jahr-Feiern zu Ehren Dantes in Florenz 1865 bis 1921 », *Archiv für Kulturgeschichte*, 77, 1995, p. 429-458 ; cf. anche *L'Histoire*, « Dante, le génie et l'Italie », 6 (332), 2008 e l'articolo dello storico Gilles Pécout « Dante, c'est l'Italie ! ».

grandi festeggiamenti a Firenze. Questo evento conobbe un importante successo popolare, benché dopo l'abbandono di grandi progetti monumentali si scelse di erigere una statua al poeta, opera di Enrico Pazzi, sulla piazza situata davanti alla chiesa di Santa Croce. Come dimostrato da Bruno Tobia, questa commemorazione e questa statua avevano un valore di riaffermazione dei valori del Risorgimento.

Dopo il 1865, il dantismo nazionalista e irredentista si tradusse nella creazione di diverse statue. Tra le più notevoli ricordiamo, la statua di Dante scolpita da Ugo Zanoni inaugurata a Verona il 14 maggio 1865, e quella di Cesare Zocchi l'anno dopo a Trento. Sono proprio questi monumenti a ribadire la portata politica del culto di Dante.

Capitolo 4. Le celebrazioni del 1921

I commentatori del Secentenario della morte di Dante nel 1921 insistevano sulla continuità sancita dalle date: 1821 era stata la festa impossibile di un paese che aveva da poco intrapreso la sua strada verso l'unificazione; nel 1865 a Firenze, città che stava per diventare capitale, si era festeggiata l'unità raggiunta e riaffermati i valori del Risorgimento; quindi il 1921 s'imponeva come la celebrazione della Vittoria militare e dell'unità finalmente compiuta nei confini sognati dall'Alighieri. Questo anche se accanto alla retorica trionfale esisteva, all'indomani dell'avventura di Fiume, un sentimento diffuso di "vittoria mutilata"⁵⁰.

A differenza di quanto avvenuto a Firenze nel 1865, le feste del 1921 commemorando il sesto centenario della morte del poeta avvenuta in esilio a Ravenna nella notte del 13 settembre 1321, ebbero una dimensione nazionale. Tre grandi centri di festeggiamenti furono stabiliti nelle città di Firenze, Ravenna e Roma. Accanto a questi tre eventi principali, una moltitudine di celebrazioni fu organizzata in altri centri.

La concezione del centenario risale al 1913, quando Don Giovanni Mesini, un prete ravennate appassionato di Dante, sottopose a Ricci l'idea di restaurare la chiesa di San Francesco a Ravenna per il centenario. Pochi mesi dopo si cominciarono a predisporre i primi progetti in seno alla Direzione Generale delle Belle Arti per un programma organico di restauro di tutti i monumenti collegati a Dante. Sembra che subito Corrado Ricci abbia considerato opportuno "proporre al Governo il progetto di restauro di tutti i monumenti danteschi"⁵¹.

50. Per riprendere le parole di D'Annunzio.

51. Mesini, 1959, p. 10.

I primi elenchi che si ritrovano nell'Archivio Centrale dello Stato e nei fondi di Ricci alla Classense fanno capire come egli propendesse per il restauro di edifici a Firenze e Ravenna – rispettivamente città dove Dante nacque e morì – ma anche di edifici sparsi sul territorio lungo il percorso dell'esilio del poeta.

I lavori sospesi dall'entrata in guerra dell'Italia nel 1915, ripresero con alacrità nel 1918. L'organizzazione curata dalla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti portarono all'adozione di una legge speciale, votata dal parlamento il 17 novembre 1920, benché a questa data i lavori architettonici fossero per lo più già iniziati. Pur ridotto a causa di problemi di fondi, l'elenco finale dei monumenti indicati dalla legge rimaneva imponente, la maggior parte di essi si concentravano tra Ravenna e Firenze.

Nella prima città si scelse di eseguire interventi sulla tomba di Dante e nella zona circostante, contribuire a quelli di San Francesco, nonché aprire un museo del Medioevo e creare una sala di Dante nella Biblioteca Classense. A Firenze, la somma di 350.000 lire fu destinata « ai restauri di edifici fiorentini del tempo di Dante (quali la chiesa di S. Francesco all'Abbazia, la Torre della Castagna, il Palazzo di Parte Guelfa ed altri, che di Dante rievocano il ricordo) e al compimento dei lavori del suo bel San Giovanni, ov'è già ricomposto il fonte del suo battesimo, presso il quale invano l'Esule si augurò di essere coronato Poeta⁵². »

Oltre a queste due città, erano considerati nella legge: la tomba degli Alighieri a Santa Maria Nuova di Ferrara, il palazzo di Bonifacio VIII ad Anagni, l'arco dei Gavi a Verona, il monumento ad Arrigo VII a Pisa, il castello dei conti Guidi a Poppi e una torre del castello di Romena. Si prevedeva anche la sistemazione di una biblioteca dantesca nel Palazzetto degli Anguillara a Roma, la preparazione di un'edizione critica della *Divina Comedia*, un contributo alla Società Dantesca Italiana per le sue letture e conferenze e infine il finanziamento di diverse altre pubblicazioni.

Confermato nonostante qualche difficoltà tra il ministro Benedetto Croce e i comitati locali, questo programma attribuiva quindi la parte principale delle celebrazioni al restauro di monumenti. Questa scelta, allora poco discussa, di commemorare attraverso il monumento antico e non con l'erezione di un nuovo monumento può sorprendere. Essa deriva direttamente dalla concezione di Ricci ed era presentata come il modo più durevole di onorare il Poeta:

Se nonché non posso tacere all'Ecc. V. la mia predilezione pei lavori di restauro e di ripristino degli antichi monumenti che si riferiscono in qualche modo alla vita o alle opere di Dante. Grazie a tali lavori quei monumenti, per la maggior parte ora fatiscenti,

52. Legge n° 971, 1920, p. 2.

saranno destinati a una più lunga e decorosa esistenza. L'omaggiare e migliore onoranza al Poeta non potrebbe farsi⁵³.

Al di là, di tale criterio le ragioni di questa scelta vanno ricercate nel complesso dell'*Italia Artistica* di Ricci intrecciati con i valori patriottici attribuiti alla celebrazione di Dante. Per gli organizzatori, i monumenti « rappresentano memorabili glorie o ammonitrici sventure, retaggio ancora parlante dei nostri secoli remoti⁵⁴ »; nei capitoli precedenti abbiamo già evidenziato la concezione per cui essi potessero meglio di ogni altra cosa esprimere il carattere della regione, tassello del genio artistico nazionale. La dimensione aggiuntiva e peculiare al centenario del '21 non fu perciò il monumento in sé quanto l'intervento su scala urbana, sull'intera città (o per lo meno i centri storici). L'idea di fondo era che sotto il sigillo di Dante si potesse plasmare la morfologia della città secondo una forma storica-artistica vettore di identità.

In questo periodo di grandi tensioni sociali e politiche, dopo il cosiddetto biennio rosso, e in una situazione d'inflazione e di grave crisi economica, i restauri compiuti per il 1921 furono meno importanti di quanto auspicato. Ma nonostante questa restrizione, il lavoro eseguito fu cospicuo, soprattutto in virtù del fatto che molte iniziative furono poi concluse nel primo decennio fascista.

A Roma, le realizzazioni furono un po' deludenti: il palazzo dell'Anguillara fu dato in concessione all'associazione "Casa di Dante", le celebrazioni presero soprattutto la forma di discorsi al Campidoglio (il più importante fu quello del Ricci), sfilate e feste musicali. Rimane comunque interessante l'itinerario seguito dal corteo che fece tappa al Pantheon e a Porta Pia, strada considerata rilevante anche per la scelta della data: il 20 settembre, anniversario della breccia di Porta Pia.

Anche a Bologna, la difficile situazione politica impedì la realizzazione dei restauri. Si affissero varie lapidi in diversi luoghi della città, si fecero commemorazioni erudite nell'Archiginnasio, sottolineando il legame tra Dante e lo Studio (figura d'identità della città dal 1888), e si inaugurò al pubblico la casa di Carducci.

Nell'insieme dei centri minori, si assisté a una moltitudine di festeggiamenti organizzati da comitati locali senza il finanziamento dello Stato: letture, lapidi, sfilate, cortei storici, mostre, il culto di Dante era senz'altro ben vivo nel 1921 benché la dimensione propriamente letteraria delle feste rimanesse comunque marginale.

Un'iniziativa particolarmente interessante fu la realizzazione di due produzioni ci-

53. BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. I, A12, brouillon de lettre de Ricci à Paolo Borselli, Roma, dicembre 1920.

54. Rapporto Boselli sulla legge n° 971, 1921, p. 1-3.

nematografiche: *La mirabile visione*, prodotta della società Tespi e *Dante nella vita dei tempi suoi*, realizzata da Domenico Gaido per la società VIS (*Visioni Italiane Storiche*). Quest'ultimo aveva beneficiato dei consigli di Corrado Ricci per l'iconografia, di quelli di famosi dantisti per la storia, e la scenografia era stata creata dall'architetto Giuseppe Castellucci che curava nello stesso periodo gran parte dei lavori di restauro del Secentenario in Toscana. Questi due film, pur non incontrando un grande successo di pubblico al momento della loro uscita, dovevano in seguito divenire importanti film per la pedagogia del regime fascista, rieditati e proiettati nelle scuole del Regno.

I lavori di restauro eseguiti al di fuori di Firenze e Ravenna seguono il presunto tracciato dell'esilio di Dante ricostruito da Corrado Ricci nel suo libro *l'Ultimo Rifugio*, includendo anche luoghi evocati nella *Commedia* di cui lo stesso Ricci aveva in precedenza fornito illustrazioni nella sua edizione accompagnata da fotografie. Altri invece, frutto dell'iniziativa autonoma di vari comitati locali, rappresentano la strategia di alcune città che cercavano di affermare il loro valore tramite il legame con la memoria dantesca.

In questo spirito si restaurò l'abbazia di San Gaudenzio a San Godenzo, dove l'8 giugno 1302 fu organizzato un incontro tra i "bianchi" di Firenze in esilio. I lavori, più che della verità materiale dell'edificio, erano guidati dal ricordo di Dante:

Di qui è sorta la forza meravigliosa di quel ricordo, che ha mosso ed attratto tutti al restauro della vetusta chiesa, divenuta vero e degno monumento di Dante⁵⁵.

Questo intervento fu considerato un successo per aver creato una chiesa "d'improvviso risorta in tutta la sua austerità e maestà, con un'eloquenza di forme e una cotale suggestione di ricordi, da sembrare una visione anche alle anime semplici dei popolani⁵⁶".

In Lunigiana, si seguì un processo simile per restaurare una delle torri delle rovine del castello di Romena e anche il castello di Poppi. A Pisa, si ricompose il monumento sepolcrale ad Arrigo VII, imperatore sotto il quale Dante sperava di veder l'Italia unificata e davanti al quale si recò in ambasciata.

Numerosi restauri furono intrapresi a San Gimignano su iniziativa di un comitato locale. Cominciati alla fine dell'Ottocento e proseguiti fino agli anni Trenta del '900, questi lavori si conclusero con la reinvenzione della forma monumentale della città. Un processo del tutto simile fu realizzato a Siena.

Al di là della Toscana, si realizzarono diversi restauri ad Anagni, a Viterbo e nella

55. Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 292.

56. *Idem*, p. 296.

chiesa di Santa Maria Nuova a Ferrara. A Verona, dove si era previsto di restaurare la tomba di Cangrande degli Scaligeri, si scelse infine d'intraprendere la ricomposizione del monumento antico dell'arco dei Gavi.

Nell'insieme i lavori del Secentenario iscrissero la presenza di Dante nella materia stessa degli edifici, delle città e del territorio italiano, attraverso una serie di *landmark* restaurati alla ricerca dell'immagine del tardo medioevo.

Capitolo 5. Il centenario dantesco a Ravenna

La città dove Dante Alighieri morì nella notte dal 13 al 14 settembre 1321 fu dall'inizio designata come il principale centro delle celebrazioni. L'Italia vittoriosa doveva riunirsi sulla modesta tomba del poeta che aveva sognato, più di seicento anni prima, la sua unificazione. Questa centralità fu rinforzata dal lavoro di Corrado Ricci. Tre strutture parteciparono all'organizzazione delle feste ravennati: il comitato cattolico che curò il restauro di San Francesco e pubblicò una rivista; il comitato cittadino col sindaco Fortunato Buzzi; e la soprintendenza sotto la guida di Giuseppe Gerola prima e poi di Ambrogio Annoni, entrambi successori di Ricci il quale però teneva sempre un controllo stretto sulla loro attività. I lavori eseguiti per il centenario furono l'occasione d'importanti scavi e ricerche archivistiche che costituiscono ancora oggi il più importante contributo realizzato alla ricostruzione della storia medievale della città.

I restauri si divisero in diverse zone della città e furono parzialmente accompagnati da sistemazioni urbanistiche realizzate dal comune. Il fulcro dei lavori era costituito dalla zona attorno alla tomba di Dante, oramai ribattezzata zona dantesca. Anzitutto, si restaurò la chiesa di San Francesco. Alla fine del Settecento l'edificio era stato completamente trasformato in chiave "barocca" dall'architetto Zumaglini:

La chiesa di San Francesco, malamente ridotta dal gusto barocco del '700; ambiente gelido che non suscitava emozioni, e neanche ravvivava il ricordo di Dante. Non era ancora la chiesa di Dante⁵⁷.

Con la volontà di riesumare appunto la chiesa di Dante – dove egli pregò e ebbe i suoi funerali – si procedé alla reinvenzione di una chiesa che non corrispondeva più a nessun precedente stato storico. La distruzione della decorazione di stucco, presentata come scavi alla ricerca di reliquie del poeta, seguiva criteri di "severità, austerità e semplicità". Ne risultò un edificio dalle forme sobrie e austere ritenute appropriate per quella

57. Mesini, 1959, p. 6.

che si voleva essere una chiesa del Trecento.

Oltre alla chiesa, il chiostro fu restaurato, insieme al recinto di Braccioforte (eseguito da Umberto Bellotto), una campana fu fusa grazie al contributo di tantissime città d'Italia e collocata sulla scala di accesso al nuovo museo dantesco. Tutto questo circondava la tomba "nobilitata" secondo un progetto di Annoni e di Ludovico Pogliaghi. Presentata come un nuovo altare della patria, la tomba diventava il centro del santuario dantesco. Prendendo la forma di un rito religioso il centenario assomigliò ad un pellegrinaggio sulla tomba del poeta, letteralmente assunto a Santo patrono d'Italia.

Oltre alla zona dantesca diversi edifici furono sottomessi allo stesso processo di "medievalizzazione". La chiesa di San Giovanni Evangelista fu restaurata secondo una chiave molto simile al San Francesco, anche qui con la soppressione di tutta la decorazione barocca, a cui si aggiunse la volontà di creare un edificio scenografico sul viale principale della città, collegamento tra la stazione e la piazza centrale. Su quest'ultima si restaurò il palazzo veneziano del comune con un affresco nuovo dipinto da De Carolis; in modo simile si lavorò sulla facciata della casa dei Traversari, su un insieme di affreschi del Trecento, e si aprì il museo medievale della città a San Vitale.

Tutti questi lavori servirono da cornice per i festeggiamenti organizzati tra l'11 e il 14 settembre. L'assenza del poeta vate D'Annunzio e del Re fecero discutere ma la folla fu comunque numerosa e festante, proprio in questo momento però, presentato come celebrazione della concordia ritrovata, cinquemila giovani fascisti si recarono a piedi a Ravenna con l'obiettivo di interferire con le celebrazioni.

Capitolo 6. Le celebrazioni fiorentine

A Firenze il centenario prese una forma *sui generis* anche in seguito ai traumi che segnavano la città dopo le trasformazioni urbanistiche della seconda metà dell'Ottocento. Il piano del Mercato Vecchio, l'episodio più violento di questo mutamento, aveva portato alla distruzione del cuore storico della città e di numerosi ricordi frantumatisi sotto "il piccone demolitore". Il risanamento della città compiuto sotto l'egida dell'igiene fisica e morale sull'onda delle convinzioni degli ingegneri-urbanisti, aveva avuto come risultato indiretto la consolidazione di un fronte dei "cultori d'arte", incarnato dall'Associazione per la Difesa di Firenze Antica e dal lavoro del giornalista Guido Carocci. In seguito, essi cercarono di mettere in valore le memorie storiche della città e di restituirle un'identità storica compromessa dalla modernizzazione ottocentesca.

Direttamente legati a questo movimento, i lavori del Secentenario dantesco appar-

tengono alla corrente identitaria che abbiamo definito come *dantismo culturale*. Infatti, in questo periodo Dante Alighieri si trovava al centro di varie strategie legate all'identità fiorentina: dall'apposizione di lapidi sui monumenti alla ricreazione della cosiddetta casa di Dante, dal concorso Alinari per l'illustrazione della *Divina Commedia*, al restauro del palazzo dell'Arte della Lana conferito alla Società dantesca per la *lectura danctis*.

In questo contesto, il comitato cittadino elaborò un importante programma di festeggiamenti popolari e artistici, che doveva tra l'altro coincidere con la prima edizione di una biennale d'arte antica, concepita da Ugo Ojetti e da organizzare in alternanza con quella d'arte contemporanea di Venezia. Ridotto quando venne meno il contributo dello stato, il programma si restrinse intorno al restauro delle "memorie monumentali" della città, progettato dagli architetti Alfredo Lensi e Giuseppe Castellucci, per conto della città da un lato e della Soprintendenza dall'altro.

I lavori di restauro si organizzarono lungo due assi simbolici. Il primo si collocava intorno alla casa di Dante nella volontà di creare anche a Firenze una zona dantesca, posta a metà strada tra piazza della Signoria e Santa Maria del Fiore. Con questo intento si procedette al ripristino della torre della Castagna, al restauro del cortile della badia fiorentina e a quello della chiesa di Santa Margherita de' Ricci. Fu inoltre previsto di incentivare i privati ad eseguire lavori sulle facciate.

Il secondo asse corrispondeva a quello definito nel 1902 in un importante concorso urbanistico vinto da Guido Carocci e Giuseppe Castellucci. Questo comprendeva il restauro della torre degli Amidei, vicino a Ponte Vecchio, del Palazzo Frescobaldi Oltrarno e del Palazzo di Parte Guelfa. Quest'ultimo monumento, ampiamente ristrutturato dal Lensi, fu il più importante intervento del 1921 a Firenze. La sua localizzazione corrisponde proprio al punto dove si era fermato il "martello risanatore".

Si realizzarono altri restauri al di là di queste zone, nella chiesa di San Leonardo in Arcetri, nelle cappelle di Santa Croce, sul fonte battesimale del Battistero di San Giovanni e nel cantone di Arezzo dove fu eretto una colonna commemorativa della battaglia di Campaldino. Questi restauri furono accompagnati da sfilate e cortei storici, in cui l'esercito ebbe un ruolo di primo piano inscenando davanti agli occhi del Re il ritorno delle milizie dalla battaglia di Campaldino.

Conclusion

Proponendo nello stesso tempo vari livelli di lettura e casi studio di diversa natura, questa tesi mira a tratteggiare un fenomeno complesso che abbiamo definito come la nascita del paradigma del patrimonio architettonico che s'impone tra gli anni 1880 e 1920.

Questo modo di operare ci ha permesso di capire il significato dei restauri senza limitare l'analisi entro giudizi formulati a posteriori o categorie critiche insufficienti quali quella del falso storico.

Abbiamo definito tale paradigma sotto diverse denominazioni. Il *federalismo artistico*, evidenziato nel primo e secondo capitolo, corrisponde alla capacità di definire l'italianità del genio artistico attraverso il confronto dei diversi caratteri artistici locali. Tramite una selezione patrimoniale si scelse di promuovere un carattere delle città della fine del medioevo e del primo rinascimento formando il quadro dell'Italia delle cento città e mille campanili. Così i restauri ebbero come scopo principale la ricreazione di facciate in laterizio e pietre a vista, ritmate da aperture a tutto sesto simmetricamente disposte e coronate da merli.

Altro aspetto dello stesso processo, l'*Italia artistica* di Ricci corrispose alla diffusione di questo canone tramite stereotipi formali dentro i quali la popolazione fosse spinta ad identificarsi. Questa concezione della città favorì la penetrazione in Italia dell'estetica urbana di Sitte e Buls, appropriata da Giovannoni. Attraverso un gioco speculare delle diverse figure d'identità legittimate dalla letteratura e dalla storia, questa immagine dell'Italia artistica si rafforzò e influì sulla manipolazione dell'immagine (e della sostanza) architettonica delle città. Infine col *dantismo* abbiamo analizzato la figura forse più potente di tale periodo, quella capace di riassumere in sé i valori più alti attribuiti alla nazione.

I lavori di restauro indotti dal dantismo continuarono senza soluzione di continuità durante gli anni Venti sotto il fascismo, forse con più efficienza amministrativa, ma con un significato identitario simile. Il fascismo seppe, sul modello del 1921, usare queste città rinnovate come quadro di *performance* d'identità, un esempio fra tutti il palio di Siena. Di lì a poco, la finzione di un passato comunale ampiamente reinventato all'inizio del Novecento – il mito dell'Italia delle cento città – doveva essere recuperato ad uso e consumo del nascente turismo di massa.

REMERCIEMENTS

Si l'on se représente la thèse comme une longue épreuve solitaire, force est de reconnaître au terme de ce parcours que ce sont bien les rencontres que l'on fait et les liens que l'on peut nouer qui en déterminent la réussite. Ainsi, c'est avec le plus grand plaisir que je souhaite ici remercier un certain nombre de personnes sans l'appui desquelles cette étude n'aurait certainement pas pu voir le jour.

Je tiens avant tout à exprimer ma profonde gratitude envers mes directeurs de thèse, Messieurs Claude Mignot et Guido Zucconi, qui ont accueilli avec enthousiasme mon projet, quand bien même celui-ci était appelé à évoluer, et qui m'ont par la suite offert de précieux conseils et apporté un soutien continu dans mon travail. La forme que revêt au final cette thèse leur est largement redevable.

Je suis reconnaissant aux professeurs Bruno Foucart et Simon Texier pour avoir encadré mes mémoires de maîtrise et de Master 2, puis encouragés à poursuivre dans la recherche et continué à me soutenir durant mon doctorat.

J'exprime également un vif remerciement à mes rapporteurs, Madame Elena Dellapiana et Monsieur Dominique Poulot pour avoir accepté de faire partie de mon jury de thèse.

Les longs séjours de recherche en Italie nécessaires à la réalisation de cette thèse ont été rendus possibles grâce à l'obtention de plusieurs bourses. J'adresse mes remerciements aux institutions qui ont soutenu ce projet : l'Institut culturel italien de Paris et à travers lui, le ministère des Affaires étrangères italien, l'Université franco-italienne, le Conseil régional d'Île-de-France, la villa Finaly de Florence ainsi que l'École française de Rome. Au sein de cette dernière institution, je souhaite exprimer mes chaleureux remerciements à Monsieur Jean-François Chauvard, directeur des études pour l'histoire moderne et contemporaine, ainsi qu'à Monsieur Marc Bayard alors chargé de l'histoire de l'art à l'Académie de France à Rome auprès de la Villa Médicis.

Je remercie mes deux écoles doctorales de rattachement : l'ED VI, Histoire de l'art et archéologie, de Paris IV Sorbonne, sa directrice, Madame Marianne Grivel, ainsi que Marie Planchot, sans qui je n'aurais jamais su me dépêtrer des démarches administratives nécessaires à mes nombreux voyages de recherche ; l'équipe du doctorat *Teorie di Storia delle Arti* de l'université Ca' Foscari et du IUAV de Venise (devenu depuis le doctorat interuniversitaire en *Storia delle Arti*), et tout particulièrement sa directrice Donatella Calabi ; mais aussi le Centre Chastel (UMR 8150), son directeur Dany Sandron ainsi que Catherine Limousin.

Je remercie tout le personnel des archives et des bibliothèques italiennes qui m'ont aidé au cours de mes recherches ; tout particulièrement Floriana Amicucci et Daniela Poggiali dont l'appui a été crucial dans ce havre de paix et d'études qu'est la Biblioteca Classense de Ravenne ; Paola Novara et Paola Palmiotto de la Soprintendenza per i beni architettonici della Romagna ; ainsi qu'à toutes les personnes m'ayant apporté leur soutien à l'Archivio Centrale dello Stato, à l'Archivio Storico Capitolino et à la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Rome ; à l'Archivio del Comune et à la faculté d'architecture de Florence ; à l'Archivio del Comune, à la Cineteca et à l'Archiginnasio de Bologne et enfin au Comitato per Bologna Storica ed Artistica (notamment en la personne de son secrétaire Giovanni Paltrinieri).

Je remercie chaleureusement les professeurs Catherine Brice et Francesca Castellani pour leurs conseils éclairés.

Je remercie les personnes qui m'ont offert l'opportunité d'enseigner : Laurence Tardy et Marie-Pierre Letourneur à l'École du Louvre ainsi que Jean-Baptiste Minnaert à l'université François Rabelais de Tours.

Un remerciement tout particulier va à l'ensemble de mes relecteurs : Mathilde Assier, Felicity Boldensein, Caroline Boutteiller-Laurens, Ronan Bouttier, Baptiste Brun, Victor Claas, Estelle Géraud, Stéphanie Guilmeau-Shala, Joséphine Jibokji Frizon, Laureline Meizel, Camille Racine, Julie Renard, Maxime Renard, Mélanie Salitot et Simona Scarcella.

Aux amis, aux proches et aux gens qui ont su m'apporter leur soutien aux différentes étapes de ma thèse : Stéphanie Brivois, Martina Carraro, Aurelia Di Antonio, Guillaume Durrieu, Melissa Gava, Alice Goldet, Chantal et Christian Kiener, Ilaria Mazzotti, Eva Ogliotti, Christian Omodeo, Johan Popelard, Giulia Rollo, Enrico Sandron, Titta Thau, Giuseppe Timperi, Marco Valentini, toute l'équipe de la salle Félibien et de la correspondance Delacroix (Thierry Laugée, Jérémie Cerman, Viviane Benoit Renault, Isabelle Havard et Véronique Soulay), ainsi qu'à Anastasia Simoniello et tous les membres de l'association Thes'Arts. Je ne remercierai jamais assez mes parents et ma famille qui m'ont soutenu tout au long de ces années.

Enfin, toutes mes pensées vont vers Claudia qui a su tendrement me soutenir, m'encourager et accepter les épreuves, tout comme les sacrifices, qui sèment le parcours d'une thèse de doctorat.

AVANT-PROPOS

S'il est des sujets qui s'imposent d'emblée, le nôtre a été le fruit d'une longue élaboration ; il s'est constitué peu à peu, au gré des rencontres, stimulantes ou décevantes, tant avec les archives, la littérature que les chercheurs.

Les recherches conduites à l'occasion de nos mémoires de maîtrise (*Parcs et jardins dans la construction de Rome depuis 1870*, 2005), puis de master 2 (*Des villas pour Rome, capitale d'Italie, 1870-1930*, 2006), nous avaient convaincu que l'histoire de l'architecture italienne de l'unification du royaume (1861) à la prise de pouvoir fasciste (1922) restait aujourd'hui un enjeu historiographique. Dans un premier temps, guidé par le professeur Claude Mignot et avec en arrière-pensée les travaux fondateurs de Luciano Patetta¹, nous nous étions engagé dans un vaste projet consacré à l'architecture de l'éclectisme.

La première année du doctorat a pour une large part été consacrée aux problèmes administratifs : mettre sur pied une convention de cotutelle afin d'être au plus près de la recherche universitaire italienne et trouver des financements pour être en position de conduire de longues campagnes de recherche sur le territoire italien. La réussite de ce projet de thèse découle en grande partie de l'obtention de différentes bourses : tout d'abord, la bourse de recherche du ministère des Affaires étrangères italien (ministero degli Affari esteri), obtenue trois années consécutives ; ensuite deux bourses de l'École française de Rome en partenariat avec l'Académie de France à Rome, villa Médicis ; une bourse de mobilité de l'université franco-italienne ; et enfin, un soutien à l'encadrement des thèses en cotutelle de la région Île-de-France. Ces différentes bourses nous ont permis d'être présent en Italie pendant une trentaine de mois et de conduire des recherches à Rome, Venise, Ravenne, Florence, Bologne, Turin et Milan. De plus, la mise en place d'une convention de cotutelle avec l'université Ca' Foscari de Venise, sous la codirection du professeur Guido Zucconi, nous a fait intégrer une équipe doctorale dynamique regroupant des professeurs de Ca' Foscari et du IUAV de Venise, profiter des conseils avisés des chercheurs (tout particulièrement ceux des professeurs Donatella Calabi et Francesca Castellani), mais aussi participer à différents séminaires organisés en partenariat avec la Duke University de Caroline du Nord, à laquelle est liée l'école doctorale vénitienne.

1. Patetta L., *L'Architettura dell'eclettismo: fonti, teorie, modelli, 1750-1900*, Milan, G. Mazzotta, 1975.

Alors que nous commençons à tisser les fils administratifs d'une procédure de cotutelle, les premières prospections en Italie nous ont mis face à une double évidence. D'une part, une très abondante littérature existait déjà sur la production architecturale de cette période qui rendait caduc notre projet initial trop vaste. Par ailleurs, le terme même d'éclectisme s'avérait inapproprié pour approfondir la connaissance de cette période. Sous l'appellation d'architecture de l'éclectisme, on tend généralement à regrouper de manière indistincte de nombreuses pratiques, alors que l'enjeu actuel de la recherche est justement celui de dégager la spécificité de chacune. À partir de ce constat, cette catégorie a pu jouer le rôle d'un point de repère en négatif : nous avons voulu laisser de côté l'éclectisme entendu comme les différents styles qualifiés par les chercheurs italiens de « revival » et qui relèverait davantage de modes ou du moins d'une approche formelle de l'architecture du passé. Grâce aux dialogues avec le professeur Guido Zucconi, nous fûmes convaincu qu'il était bien plus pertinent de s'intéresser aux architectes qui avaient entamé avec l'histoire un dialogue plus approfondi en lien direct avec la construction de la jeune Italie.

Dans un premier temps, nous avons consacré nos recherches à la première exposition nationale d'architecture organisée à Turin en 1890. Cette exposition nous conduisit à explorer le problème du style national et, guidé par M. Zucconi, nous nous sommes mis à lire avec enthousiasme les écrits de Camillo Boito sur cette question. Toutefois, après plusieurs campagnes de recherche, des obstacles majeurs sont apparus : d'abord, et malgré l'aide du professeur Elena Dellapiana, l'impossibilité de retrouver à Turin les archives de l'exposition de 1890, alors que par ailleurs, une publication existait sur l'évènement qui, quoique ne répondant pas véritablement à nos interrogations scientifiques, avait eu accès à des archives qui nous restaient inaccessibles². En ce qui concernait Boito et l'architecture, les publications de M. Zucconi, notamment à l'occasion d'une exposition organisée avec le professeur Francesca Castellani, nous semblaient tout à fait suffisantes³. Enfin, il nous est peu à peu apparu que le problème du style national en architecture, très discuté durant les années 1990 et le début des années 2000⁴, n'était peut-être plus actuellement l'enjeu majeur de la recherche historique sur cette période.

Les contacts noués en Italie, nous orientèrent donc dans d'autres directions ; à Rome,

2. Volpiano M., *Torino 1890 : la prima esposizione italiana di architettura*, Turin, Celid, 1999.

3. Tout particulièrement : Zucconi G., *L'invenzione del passato. Camillo Boito e l'architettura neomedievale, 1855-1890*, Venise, Marsilio, 1997, Zucconi G., Castellani F. (dir.), *Camillo Boito, Un'architettura per l'unità d'Italia*, Venise, Marsilio, 2000, Zucconi G., « Les cycles historiques et l'identité nationale dans l'œuvre de Camillo Boito », dans *L'architecture, les sciences et la culture de l'histoire au XIX^e siècle*, acte de colloque, Saint-Étienne, Presse Université de Saint-Étienne, 2001, p. 13-24.

4. Pour des publications françaises, voir par exemple : Andrieux J.-Y., Chevallier F., Kervanto Nevanlinna A. (dir.), *Idée nationale et architecture en Europe, 1860-1919, Finlande, Hongrie, Roumanie, Catalogne*, Rennes, Presse universitaire de Rennes, 2006 ; Popescu C., *Le style national roumain : construire une nation à travers l'architecture, 1881-1945*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.

nous nous sommes d'abord intéressé à l'exposition régionale organisé dans le cadre des commémorations du cinquantenaire de l'unité en 1911. Les archives nationales (ACS) et celles de la ville de Rome (ASC) conservaient des fonds conséquents sur cet épisode. Toutefois, en étendant nos recherches nous avons découvert l'existence de travaux universitaires (deux mémoires de *laurea* et une thèse en histoire⁵) qui, s'ils n'épuisaient pas le sujet, nous ont convaincu que cette exposition ne nous aurait pas offert une matière suffisamment étoffée pour constituer l'ossature principale de notre thèse.

En parallèle, nous avons regroupé un ensemble de cas qui répondaient à nos intérêts mais avaient déjà été partiellement étudiés : le Borgo Medievale de D'Andrade construit à Turin pour l'exposition de 1884, les liens entre Boito et le linguiste Grazadio Isaia Ascoli, l'action à Bologne d'Alfonso Rubbiani et le Comitato per Bologna Storica ed Artistica, les écoles régionales dans les expositions nationales de peinture et de sculpture, la reconstruction de l'église de Polenta, etc⁶.

Une série d'évènements nous ont permis d'aboutir à la mise au point précis de notre sujet : tout d'abord et grâce aux incitations de M. Zucconi, la décision de me rendre à Ravenne et de conduire des recherches dans le fonds de Corrado Ricci. La richesse de ce fonds devait nous permettre de lier divers fils qui pouvaient jusqu'alors apparaître indépendants les uns des autres. De plus, les cinq gros volumes de correspondances relatifs au centenaire dantesque de 1921, nous offrait à nous un objet d'étude inédit ou presque⁷, qui devait se révéler au fur et à mesure de l'avancée de nos recherches un évènement aussi pertinent que peu étudié. Si le rôle de ce fonds archivistique dans notre parcours de thèse comportait le risque de nous faire surévaluer l'importance de Corrado Ricci, sa place centrale dans le monde des arts italiens est toutefois largement corroborée par la littérature. Dans un article publié en 2004, Massimo Ferretti rappelait que Corrado Ricci, Igino Benvenuto Supino et Adolfo Venturi avaient été les trois « monuments » de l'histoire de l'art en Italie au début du xx^e siècle, même si leurs pensées étaient fortement liées au xix^e siècle⁸. Selon une observatrice de 1930, Ricci était

5. Maguolo M., *L'ethnos ricostruito, l'architettura nella mostra regionale ed etnografia a Roma nel 1911. Un'ipotesi di interpretazione*, mémoire de laurea, Venise, IUAV, 1990, Pizziconi A., « *Il giubileo della patria* » *Le celebrazioni del cinquantenario dell'unità d'Italia*, mémoire de laurea, université de Florence, facultà di lettere e filosofia, 2008 et Franco R., *Le Italie degli italiani. Le celebrazioni del 1911*, thèse de doctorat, Florence, Institut Universitaire Européen, 2002.

6. Les références bibliographiques se trouvent dans les deux premiers chapitres, voir notamment Marconi P., « Il Borgo medievale di Torino. Alfredo d'Andrade e il Borgo medievale in Italia », dans Castelnovo E., Sergi G. (dir.), *Arti e storia nel Medioevo. Il Medioevo al passato e al presente*, Turin, Einaudi, 2004, p. 491-517 ; Dellapiana E., « Antico, restauro, nuovo. Alfredo d'Andrade e il restauro come strumento per la conoscenza », dans Ferlenga A., Vassallo E., Schellino F. (éd.), *Antico e nuovo. Architetture e architettura*, Padoue, Il Poligrafo, 2007, p. 365-381 ; Zucconi G., *L'invenzione del passato. Camillo Boito e l'architettura neomedievale, 1855-1890*, Venise, Marsilio, 1997 ; Bernardini C., Davanzo Poli D., Ghetti Baldi O. (dir.), *Aemilia Ars. Arts & Crafts 1898-1903 a Bologna*, Milan, A+G, 2001 ; Anonyme, *Centenario del Comitato per Bologna Storica e Artistica*, Bologne, Pàtron, 1999 ; Pedna A., « Polenta come luogo di ispirazione poetica: 1887-1923, la nascita della leggenda », *Romagna arte e storia*, XIII, 38, 1993, p. 115-128.

7. Les études qui devaient émerger s'avèrent partielles et souvent peu pertinentes.

8. Il reprenait pour cela un article de Mary Pittaluga de 1930: « *Arti e studi in Italia nel 900. Gli storici*

parmi ces trois-là, « *certo il più popolare degli storici d'arte italiana*⁹ ».

Par ailleurs, la lecture approfondie des études historiques consacrées à la période, notamment dans un premier temps celles de Bruno Tobia et de Mario Isnenghi, nous avait convaincu de l'intérêt de replacer nos études d'histoire de l'architecture en perspective avec l'histoire culturelle et la construction de la nation italienne. Par la suite, une première rencontre avec l'historienne Catherine Brice, dont les écrits nous ont largement influencés, confirmée par une seconde à l'occasion d'une journée d'étude organisée par l'École française de Rome, nous a encouragé à poursuivre dans la voie choisie. À l'occasion de cette journée d'étude, nous avons eu le témoignage de l'intérêt que nos recherches pouvaient présenter pour les historiens.

Nous avons choisi d'adopter une approche pragmatique, au cas par cas, plutôt qu'*a priori* et théorique : sans vouloir calquer des schémas préétablis, nous avons voulu avant tout adapter à chaque pas nos méthodes à l'objet étudié, que celui-ci soit un pavillon, une exposition, une restauration, une publication, etc. Par ailleurs, c'est également *a posteriori* que s'est imposé à nous un autre fil conducteur, celui des commémorations, dont relèvent nos principaux cas d'étude. C'est en préparant une présentation de nos recherches dans le cadre du séminaire du professeur Dominique Poulot qui nous avons été amené à penser davantage notre travail en lien avec la réflexion théorique existant sur le phénomène commémoratif.

Bien qu'assez proche de celui du style national, le thème de l'identité offre la voie la plus pertinente pour analyser les cas étudiés. Il nous a notamment permis de penser simultanément des formes artistiques différentes, mais aussi l'architecture nouvelle et la réutilisation de l'architecture du passé.

Durant les cinq années de recherche, la question de l'identité a été l'objet d'un intérêt accru en lien direct avec les questions contemporaines : pour se cantonner à l'Italie, 2011 devait être une année de grandes commémorations nationales pour fêter le cent-cinquantième anniversaire de l'unification. Ces célébrations furent pour le moins laborieuses, et souvent masquées par l'actualité politique, judiciaire et économique. Elles eurent le mérite de mettre en évidence un contraste éloquent : à contre-pied de la relative indifférence de la population et des dirigeants, elles occasionnèrent un nombre considérable d'événements scientifiques. Chaque université, institution italienne ou académie étrangère voulut organiser son colloque ou sa journée d'étude traitant de la question nationale. On put en percevoir largement les échos en France, et entendre à de nombreuses reprises s'exprimer les historiens¹⁰ : on par-

dell'arte », *La Nuova Italia*, 10-11, 1930. Ferretti M., « Igino Benvenuto Supino », dans *A confronto, Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, Bologne, Editrice Compositori, 2004, p. 513-522.

9. *Ibidem*.

10. À titre indicatif, nous rappellerons les différents programmes de vulgarisation scientifique organisés par

la beaucoup des commémorations, mais on ne commémora finalement qu'assez peu. De manière assez analogue, dans les différentes expositions organisées à Rome pour fêter l'évènement¹¹, les images des célébrations passées tendirent à supplanter celles présentant l'état actuel du pays.

Entre 1911 et 2011, les choses semblaient s'être en quelque sorte inversées. Au début du xx^e siècle, on avait fêté en grande pompe l'unité nationale au pied du Vittoriano inauguré pour l'occasion. L'emphase des discours et l'imposante pédagogie politique vantaient tout autant les progrès industriels de la nation que son éternel génie artistique ; tous deux mis au service d'une unité qui dans les faits restait encore largement à accomplir. En 2011 au contraire, alors que l'unité est depuis longtemps aboutie, on douta beaucoup de sa réalité et les pouvoirs publics furent pour le moins discrets dans sa célébration. Il est vrai qu'entre-temps, la Ligue du Nord, parti politique remettant en cause l'intégrité de la nation, avait fait son entrée dans la coalition au pouvoir.

Il n'en reste pas moins que le programme préparé auparavant sous le gouvernement de Romano Prodi et avec la caution morale de l'ancien président Carlo Azeglio Ciampi (programme largement abandonné pour cause de restrictions budgétaires) avait eu lui aussi des difficultés à définir une ligne claire de ce que devait être la politique commémorative. Peut-être par volonté de ne pas gaspiller les sommes prévues, on avait jugé qu'il convenait avant tout de financer de grands projets architecturaux quelque peu disparates et dont l'initiative était souvent antérieure : le nouveau palais du cinéma de Venise, un parc de la musique et de la culture à Florence, le parc Dora-Spina 3 à Turin, la restauration du musée national de Reggio Calabria, l'achèvement de l'aéroport de Pérouse, etc.

Ce n'était pas la première fois que l'Italie s'en remettait à l'art, et à l'architecture en particulier, pour commémorer son unité, bien que l'usage de l'architecture dans les commémorations au début du xx^e siècle relevait toutefois de stratégies largement différentes et souvent moins improvisées. Dans les eaux troubles des luttes politiques, le patrimoine semblait offrir aujourd'hui comme hier un terrain de médiation, un dénominateur commun a minima capable de concilier les multiples Italies. Cette capacité du patrimoine italien à apaiser les conflits a une histoire, dont notre thèse se propose de poser un jalon.

France Culture, par l'Istituto Italiano Culturale ou les numéros spéciaux de la revue *L'Histoire* (« L'Italie, 150 ans d'une nation », *Les Collections de L'Histoire*, n° 50). Dans l'ensemble de ces projets, les historiens Gilles Pécout et Catherine Brice furent régulièrement invités dans les médias français.

11. Tout particulièrement dans la grande exposition « *Regioni e testimonianze d'Italia* », qui s'est tenue du 27 mars au 3 juillet 2011 dans différents lieux romains : le Vittoriano, le Palais de Justice, le Castel Sant-Angelo, à Valle Giulia et à l'aéroport Leonardo da Vinci.

TABLE DES ABRÉVIATIONS

AABBAA	Fonds des <i>Antichità e Belle Arti</i> de l'Archivio Centrale dello Stato
ACS	Archivio Centrale dello Stato
Archig.	Archiginnasio
ASC	Archivio Storico Capitolino
ASCBo	Archivio Storico del Comune di Bologna
ASCFi	Archivio Storico del Comune di Firenze
BCR.....	Biblioteca Classense de Ravenne
DBI.....	Dizionario Bibliografico Italiano
GNAM.....	Galleria Nazionale d'Arte Moderna
PCI	Fonds de la Presidenza del Consiglio dei Ministri de l'Archivio Centrale dello Stato
SBAPR	Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le province di Ravenna, Ferrara, Forlì-Cesena e Rimini

NOTE SUR LES TRADUCTIONS

A titre indicatif, une traduction des passages cités en italien dans le corps du texte est proposée en note.

Les traductions de la *Divine Comédie* sont tirées de l'édition traduite par Didier Marc Garin, Paris, éditions de la Différence, 2003.

INTRODUCTION

Le 17 septembre 1921, du fond de la loggia dell’Orcagna, sur la place de la Seigneurie à Florence, le roi Victor-Emmanuel III assistait aux commémorations solennelles du sixième centenaire de la mort de Dante. À ses pieds, défilaient en rangs serrés milices guelfes, chevaliers et fantassins communaux, archers et arbalétriers, représentants des corporations d’artisans et magistrats de la République florentine, suivis enfin par le *Carroccio*, le char triomphal tiré par trois paires de bœufs de couleur blanche : des centaines de personnes rejouaient l’entrée triomphale des troupes de Florence en 1289, à l’issue de la bataille de Campaldino. Pour parfaire l’illusion, on avait déguisé les figurants avec les costumes d’un film qui, grâce aux conseils d’éminents historiens, avait tenté de recréer le plus fidèlement possible la Florence de la fin du XIII^e et du début du XIV^e siècle.

Le charme médiéval devait perdurer bien au-delà de ce cortège historique. Le roi était également venu inaugurer la restauration des édifices du temps de Dante, dont on voulait croire qu’ils avaient retrouvé leur aspect du XIII^e siècle. Fallait-il voir pour autant dans ces édifices le simple décor de la reconstruction historique qu’offrait le défilé en costume ? Ou bien au contraire, ce défilé ne visait-il qu’à égayer le tableau d’une ville qui renouait avec son identité historique ? Présentés comme l’œuvre principale du centenaire, les travaux architecturaux ne furent pas qu’une toile de fond ; ils devaient au contraire imposer la ville comme l’acteur de la performance identitaire. Ainsi, l’ambivalence du rapport entre la pédagogie politique et le patrimoine architectural marque le point de départ de cette étude : si la signification politique put influencer les travaux architecturaux, la morphologie même des paysages urbains imprima sa marque à la construction identitaire.

Comprendre la place de l’architecture dans le processus de construction de la nation italienne au tournant des XIX^e et XX^e siècles, telle est la visée la plus large, de cette thèse. Pour cela, nous avons souhaité isoler un certain nombre de figures identitaires et les étudier à travers le prisme de commémorations organisées en Italie durant la première période de l’unification (1861-1921).

Les figures identitaires qui sont prises ici en considération sont multiples et de nature variée. Si Dante constitue la référence centrale de notre thèse, les autres figures ne renvoient pas forcément à des personnages historiques. Ainsi, les manifestations artistiques pourront également être abordées sous l’aspect de figures identitaires de l’Italie unifiée. Par ce biais,

nous entendons retracer la polysémie du rapport entre l'architecture et la construction identitaire, caractérisé par un ensemble de relations croisées : d'une part, un certain nombre de figures, à l'exemple de Dante, identifiées comme des colonnes milliaires de la nation italienne influèrent sur la gestion du patrimoine architectural ; d'autre part, une certaine image de la ville et l'architecture d'un passé savamment sélectionné entrèrent dans la composition même de l'identité régionale et nationale. Dans ce sens, au cours des célébrations de 1921, non seulement Dante s'imposa comme un modèle identitaire de l'Italie unifiée, mais par un ensemble de correspondances et d'associations, on lia son nom et son œuvre à l'architecture des communes médiévales, dont la morphologie devait façonner l'identité même des Italiens.

Cette thèse se veut donc animée d'un double mouvement : comprendre à partir des figures identitaires et de divers champs d'études la formation de la conception du patrimoine architectural dominante au sein de la société italienne du début du xx^e siècle ; analyser de quelle façon cette conception a pu déterminer la transformation de l'architecture des villes historiques. En ce qui concerne plus précisément l'architecture, cette étude s'engage dans une double direction : celle qui part d'une « lecture » de l'architecture historique pour aboutir à la formation de figures identitaires, et simultanément, celle qui dégage la capacité de cette identité renouvelée à imprimer sa marque sur l'aspect même de la ville.

Le cadre chronologique de notre étude va de 1861 à 1921. D'un point de vue historique, cette période correspond au régime de l'Italie libérale, de l'unification du royaume jusqu'à la dernière phase de la monarchie parlementaire, que clôt la Marche fasciste sur Rome en octobre 1922. Cette longue période correspond dans un premier temps à la gestation du nouveau paradigme du patrimoine architectural. Celui-ci ne s'impose dans un second temps qu'à la fin du xix^e siècle avec la gauche historique, puis sous l'*età giolittiana*, période qui voit un effort accru de la part du gouvernement pour une politique pédagogique en faveur de la diffusion du sentiment national auprès de la population.

Nous sommes parti des trois premières décennies de l'unité, car, avec le développement des sociétés historiques régionales et le centenaire de la naissance de Dante de 1865, se mettent en place les éléments nécessaires au nouveau rôle identitaire de l'architecture.

Il existe toutefois une évolution importante dans les années 1880 et 1890, marquées en architecture par l'abandon progressif de la recherche d'un style national symbolisée jusque-là par les écrits de Camillo Boito¹. Alors même que le chantier du Vittoriano ne faisait que commencer, l'idée d'incarner l'unification du pays dans un nouveau style apparaissait de moins en

1. À l'occasion d'une critique d'un livre de Pierluigi Montecchini, publié sur *II Politecnico*, vol. I, 1865, p. 274 ; suivirent Boito C., « L'architettura della nuova Italia », *Nuova Antologia*, XIX, avril 1872, p. 755 -773 et son principal essai sur la question : « Sullo stile futuro dell'architettura italiana », servant d'introduction à son livre, *Architettura del Medio Evo in Italia*, Milan, Hoepli, 1880.

moins réaliste. À l'inverse, les limites chronologiques des principales commémorations étudiées correspondent à la nouvelle conception identitaire de l'architecture : elles s'échelonnent de 1888, avec le 800^e anniversaire de la création de l'université de Bologne, à 1921 avec le sixième centenaire de la mort de Dante Alighieri.

Cette dernière célébration constitue le cœur de notre recherche sur les figures identitaires de l'Italie unifiée. Si, au sortir de la guerre, ce centenaire fut considéré comme un évènement majeur, il fut rapidement oublié par la suite, ou plutôt éclipsé par la prise de pouvoir fasciste et l'échec de son projet de concorde nationale. De fait, cet évènement reste aujourd'hui très largement méconnu par l'historiographie et souvent assez mal compris. Nous nous efforcerons donc non seulement de retracer le déroulement historique de cette commémoration, mais aussi de comprendre, à partir d'elle, le sens et la valeur attribués à la référence du patrimoine architectural au début du xx^e siècle en Italie.

Afin de mieux appréhender l'originalité de la place de l'architecture, nous avons décidé de confronter les festivités du centenaire dantesque à des commémorations précédentes. Ce retour en arrière n'a pas pour seul objectif de dresser la généalogie de 1921 ; il doit aussi permettre d'aborder l'émergence de figures identitaires dans une perspective diachronique. Il s'agira ainsi d'étudier comment s'imposa, dans une dimension conflictuelle, une nouvelle conception nationale du patrimoine architectural à l'œuvre au cours du centenaire dantesque.

Par ailleurs, les bornes chronologiques de notre étude se calquent sur l'activité de Corrado Ricci (1858-1934), qui nous servira de fil conducteur dans notre étude. Notre parcours débute avec les commémorations du huitième centenaire du *Studio* bolognais en 1888. En revendiquant une origine datée de 1088, Bologne s'attribuait le titre de première université d'Europe. Cette célébration fut un des moments clés d'une stratégie de relance culturelle de la ville autour de l'université et de la personnalité de Giosuè Carducci. Le dynamisme retrouvé avec l'unité italienne et la fin des États pontificaux allait se traduire dans le faciès urbain de la capitale de l'Émilie-Romagne grâce aux travaux menés par Alfonso Rubbiani. Pour célébrer l'université, on demanda à ce dernier, de façon quelque peu inattendue, de restaurer les tombes des glossateurs situés près de l'église San Francesco de Bologne. Les célébrations de l'université bolognaise en 1888 marquent la première intervention de Ricci dans un projet dont l'envergure dépasse le strict cadre local. Nous verrons que l'idée du centenaire fut la conséquence d'une étude historique de Ricci, reprise par Giosuè Carducci et la *Deputazione per la Storia Patria* de Bologne.

Les commémorations du cinquantenaire de l'unité italienne forment l'autre grande étape qui nous permettra d'aborder le centenaire dantesque. Parmi les très nombreuses manifestations organisées en 1911 pour célébrer l'unité italienne et le transfert la capitale du royaume à Rome, nous nous intéresserons plus particulièrement à l'exposition régionale et

ethnographique de piazza d'Armi à Rome. Dans cette exposition romaine, toutes les régions italiennes furent amenées à se confronter dans des pavillons évoquant par leur architecture une certaine représentation de l'histoire de l'art de l'Italie. Fruit d'un glissement sémantique et d'une évolution de la conception de la nation italienne, on décida lors de cette exposition de commémorer l'unité par la diversité des expressions artistiques régionales. L'étude de cette manifestation nous permettra d'éclairer la nouvelle articulation entre la dimension nationale et régionale qui s'élabora au début du xx^e siècle, ainsi que ses répercussions sur le rôle que le patrimoine put jouer dans la construction de l'identité nationale. En 1911, à la tête de la direction des *Antichità e Belle Arti*, Ricci encadra le travail des différents comités régionaux dans l'organisation de l'exposition de piazza d'Armi.

Le centenaire de 1921 vit quant à lui l'aboutissement du projet de Ricci dans un événement qui associe ses deux passions : Dante et l'histoire des monuments. En suivant le parcours dessiné dans son ouvrage *L'Ultimo rifugio*, la conception et la mise en œuvre des commémorations se fondèrent sur son idée d'une « Italie artistique² », et se caractérisèrent par une formule commémorative tout à fait originale qui eut la force de s'imposer comme un modèle pour des festivités suivantes. Si le monument joua le rôle principal dans ces célébrations, leur spécificité résulta du refus d'ériger une statue ou une architecture monumentale dans la tradition héritée du xix^e siècle, au profit de la restauration d'un ensemble d'édifices répartis sur le territoire italien.

Il ne faudrait pas pour autant croire que ces fêtes ne laissèrent aucun signe monumental : elles participèrent à une refonte de l'image des centres historiques des villes italiennes, et cela bien qu'on ne parlait alors que de restauration et de retour à un état historique antérieur. Prenant le contrepied de la modestie affichée par les organisateurs, nous tâcherons ici de décrire l'impact considérable que purent avoir ces travaux : cette pratique commémorative fut au final bien plus efficace que les interventions quelque peu grandiloquentes du xix^e siècle, à l'image du monument à Victor-Emmanuel II. Ainsi, le centenaire dantesque constitua l'acmé d'un mouvement qui conduisit à une réinvention de l'image des centres historiques d'Italie, dont les effets se ressentent encore largement aujourd'hui.

Dans notre étude, l'ensemble du territoire italien a été pris en compte ; néanmoins, les régions de l'Italie centrale et septentrionale, et tout particulièrement celles de l'Émilie-Romagne et la Toscane, occupèrent une place prépondérante dans le processus étudié. On peut avancer plusieurs raisons pour tenter d'expliquer ce rôle moteur : l'importance et du dynamisme culturel de Bologne (grâce à l'université et à Carducci), la singularité de Florence

2. *L'Italia artistica* est le nom donné par Ricci à une collection éditoriale dont chaque volume dresse le portrait monographique d'une ville. Voir *infra*, le deuxième chapitre.

qui s'impose au tournant du siècle comme « l'Athènes d'Italie³ » ; l'action de Ricci qui tend souvent à favoriser la Romagne, sa région natale. À l'inverse, si la référence à Dante reste certes avant tout florentine, ses écrits et son exil permirent d'évoquer de multiples lieux du Latium jusqu'aux Alpes.

D'autre part, certaines villes, en affirmant une identité forte, semblent résister quelque peu au paradigme du patrimoine architectural qui s'impose alors en Italie : Turin par son attachement au sort de la famille royale et par une forte identité architecturale d'époque moderne ; Milan pour une part, par son caractère industriel et son désir de modernité ; mais surtout Rome, dont la représentation identitaire tend souvent à diverger de celle dominante dans le reste du pays, du fait du « trop-plein » de traces historiques et du poids de l'administration centrale.

Au-delà de ces restrictions, on peut tout de même s'interroger sur la faible présence des régions méridionales dans ces commémorations. Les études sur la participation populaire au centenaire de la naissance de Dante en 1865 ont montré que les habitants du sud de l'Italie se reconnaissaient tout autant que les autres dans le culte patriotique du poète⁴. Pourtant, les travaux monumentaux furent peu nombreux dans ces régions. Sans vouloir revenir sur la question méridionale au moment de l'unité⁵, un élément d'explication peut être fourni par la référence récurrente au Moyen Âge des Communes. En ce sens, la division reprendrait celle entre Italie communale et de Italie féodale, division historique dont Carlo Ginzburg et Enrico Castelnuovo ont déjà mis en évidence les conséquences sur la reconnaissance des centres artistiques⁶.

Les commémorations constituèrent de véritables caisses de résonance où purent se manifester de façon éloquente des phénomènes culturels par ailleurs plus diffus. Telle est l'hypothèse qu'il convient de vérifier. Les disponibilités financières exceptionnelles – bien que toujours insuffisantes aux yeux des organisateurs –, le travail commun d'un grand nombre de personnalités réparties en divers lieux du territoire, la tentative de dépasser les clivages politiques et enfin, la volonté de réaliser quelque chose de nouveau, de marquant pour les générations futures et aux yeux des spectateurs étrangers expliquent ce rôle. Un peu à la manière des expositions universelles, bien qu'avec des moyens moindres, ces commémorations se

3. Cerasi L., *Gli atenesi d'Italia, associazioni di cultura a Firenze nel primo Novecento*, Milan, F. Angeli, 2000.

4. Yousefzadeh M., *City and Nation in the Italian Unification, The National Festival of Dante Alighieri*, New York, Palgrave Macmillan, 2011.

5. La plupart des historiens s'accordent aujourd'hui pour assimiler la lutte contre le brigandage à une forme de guerre civile entre le Nord et le Sud, puis à une forme de conquête de celui-ci par le royaume d'Italie. Voir par exemple Guerri G. B., *Il Sangue del Sud, Antistoria del Risorgimento e del Brigantaggio*, Milan, Mondadori, 2010.

6. Castelnuovo E., Ginzburg C., « Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien », *Actes de la recherche en sciences sociales*, XL, 40, 1981, p. 51-72 (en particulier p. 52-53) ; cet article est une version remaniée du texte « Centro e periferia » publié dans le 1^{er} volume (*Questioni e metodi*) de la *Storia dell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 1979. Voir *infra*, chapitre 1.

voulaient des ponts entre une synthèse de ce qui s'était fait jusque-là et une projection dans l'avenir – le tout se révélant souvent *a posteriori* comme une réponse à des attentes politiques contemporaines.

Dans l'étude des différents cas, nous avons à chaque fois privilégié la dimension architecturale. Il s'agit bien d'architecture et non seulement de monuments, car durant cette période on s'intéressa de plus en plus à l'architecture « mineure⁷ », c'est-à-dire au contexte, à l'*ambiente* entourant le monument⁸. Nous verrons comment cette nouvelle conception correspond à une vision pittoresque de la ville, appréhendée au travers d'une série de paysages urbains.

Toutefois, pour approfondir la compréhension des travaux réalisés, nous avons été amené à élargir notre étude à d'autres champs de l'action culturelle. Ainsi, tout en nous attachant à retracer les travaux d'architecture et d'urbanisme réalisés ou projetés, nous nous sommes également intéressé à la représentation de l'architecture et de l'histoire de l'architecture proposée au public lors de ces commémorations, tout particulièrement dans leur aspect performatif d'un spectacle vécu à l'échelle monumentale. Cette représentation correspond à une interprétation culturelle, politique et identitaire du passé fournie aux contemporains. Cette *politique du passé* – ou pour reprendre une formule à l'honneur depuis son utilisation par Jürgen Habermas, « l'usage public de l'histoire⁹ » – mise en œuvre durant les commémorations relève de stratégies pour une part consciente, et de larges consensus qui traversent la culture de l'époque. Comprendre ces processus impliquait donc de se pencher sur d'autres pans de la culture contemporaine, où se forma et s'imposa le rapport historique à l'architecture et à la ville. Pour cela, nous avons fait appel à différents champs disciplinaires – l'histoire culturelle, la formation des études historiques, l'histoire de l'histoire de l'art, l'histoire de l'urbanisme, etc. –, mais nous avons aussi abordé des objets ne relevant pas directement de commémorations.

Cette étude « élargie » et l'hypothèse du caractère emblématique de ces célébrations nous a amené à définir comme véritable objet d'étude la définition d'un paradigme commémoratif du patrimoine architectural. Par l'idée de paradigme, nous entendons la concep-

7. Aujourd'hui, nous parlerions d'architecture vernaculaire.

8. Nous verrons qu'à cette nouvelle conception correspond celle de Gustavo Giovannoni sur le patrimoine architectural urbain par sa théorie de l'*ambiente urbano*, définie entre 1903 et 1931 : Giovannoni G., « I restauri dei monumenti ed il recente Congresso Storico », *Bollettino della Società degli Ingegneri ed Architetti Italiani*, 11, 1903, p. 253-258, 1903 ; Giovannoni G., « Vecchie città ed edilizia nuova », *Nuova antologia*, 165, 1913, p. 449-472 ; Giovannoni G., *Questioni di architettura nella storia e nella vita : edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*, Rome, società editrice d'arte illustrata, 1925 ; Giovannoni G., *Vecchie città ed edilizia nuova*, Turin, Utet, 1931. Ce dernier ouvrage est partiellement traduit en français : Giovannoni G., *L'urbanisme face aux villes anciennes*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

9. Habermas J., « De l'usage public de l'histoire. La vision officielle que la République fédérale a d'elle-même est en train d'éclater », dans Idem, *Devant l'histoire. Les documents de la controverse sur la singularité de l'extermination des Juifs par le régime nazi*, Paris, Éditions du Cerf, 1988. Voir aussi Hartog F., Revel J. (dir.), *Les usages politiques du passé*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2001, p. 17.

tion dominante d'une époque donnée en ce qui concerne les valeurs, les interprétations et les significations attribuées à cette architecture. Nous employons l'expression de patrimoine architectural, malgré le flou qui entoure souvent la notion de patrimoine (alors inexistante), pour souligner le sentiment qui pouvait être celui des contemporains face à un héritage architectural qui est alors redécouvert¹⁰, et qui se verra reconnaître au cours de la période étudiée un statut juridique particulier. Au-delà, la nature même des commémorations et leur effet d'amplification font de ce paradigme une construction intellectuelle qui se rapproche de l'idéal-type wébérien : il permet une synthèse et une généralisation de phénomènes dont il accentue certaines caractéristiques afin d'en faire un modèle d'intelligibilité, un procédé heuristique, qui permet d'approcher les différentes facettes du récit patrimonial de cette époque.

Un cadre historiographie aux confins de l'histoire de l'architecture, du patrimoine et de l'histoire culturelle

Si les commémorations se caractérisent par la quête d'une identité et d'une mémoire partagée, nous posons comme hypothèse que cette recherche n'est jamais pleinement accomplie, et se révèle toujours productrice de nouvelles significations. Pour ce qui regarde l'identité, la spécificité de cette production de sens est la revendication du caractère anhistorique d'attributs prétendument naturels. Bien qu'aujourd'hui quelque peu rabattue, la notion « d'invention des traditions » développée par Eric Hobsbawm et Terrence Ranger reste un outil performant dans l'analyse des mythes que véhiculent les commémorations¹¹. Elle nous montre comment des éléments du passé peuvent être récupérés pour former de nouvelles traditions qui, tout en se prétendant anciennes, servent de fait, des objectifs contemporains en légitimant des institutions ou des pratiques culturelles. Le terme d'*invention*, qui parcourt l'ensemble de notre étude, nous a semblé dans ce sens une catégorie pertinente pour caractériser les travaux, et écarter la notion de faux historiques. En un sens, ce n'est pas tellement le rapport des restaurations avec l'histoire matérielle des édifices qui sera le centre de notre analyse (même si celui-ci apparaîtra en filigrane dans les récits des travaux), mais bien plus les enjeux d'une production architecturale de son temps, liée à la construction d'une identité pour le futur.

À partir des commémorations, nous avons donc été amené sur le terrain de l'identité, que celle-ci soit nationale ou régionale. Tout en nous plaçant dans la perspective d'une

10. « Le patrimoine est d'abord lié à l'expression d'une sensibilité à l'égard d'un héritage dont l'intérêt paraît, à tort ou à raison, avoir été trop longtemps nié ou méconnu. Il exprime une relation spécifique entre la vie sociale et des objets tenus tout à la fois pour indices du passé et garants de l'authentique [...] » Poulot D., « Introduction générale », dans Grange D. J., Poulot D. (dir.), *L'esprit des lieux, le patrimoine et la cité*, Grenoble, Presse Universitaires de Grenoble, 1997, p. 15.

11. Hobsbawm E., Ranger T., *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983 (trad. fra. : *L'invention de la tradition*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006).

histoire de l'architecture et du patrimoine, nous avons été amené à aborder ces questions par l'histoire culturelle ; en particulier, nous avons repris à notre compte certains outils ou analyses élaborés par les historiens qui ont étudié le processus de construction de la nation. En effet, si les chercheurs se sont intéressés depuis un certain temps déjà à la construction des identités nationales – ce que les anglophones nomment le *nation-building* –, ce champ d'études appliqué au domaine culturel a connu depuis une vingtaine d'années un développement considérable. Les multiples interprétations de ce processus s'accordent aujourd'hui sur le constat que les dirigeants au XIX^e siècle furent confrontés à la tâche d'unifier les populations et les territoires des nouveaux États-nations non seulement politiquement et matériellement, mais aussi culturellement.

En soulignant la dimension construite ou inventée de la réalité nationale, les chercheurs, à la suite d'Ernst Gellner¹², de Benedict Anderson¹³, ou d'Eric Hobsbawm¹⁴, ont remis en question les contours de cette notion. Ces textes pionniers ont conduit à un basculement de l'objet d'étude, depuis la construction des États vers celui des nations et de leur identité que l'historiographie héritée du romantisme avait voulu inscrire dans des temps immémoriaux. Cette évolution a introduit la prise en compte de nouveaux domaines comme ceux de la perception, du consensus et de la symbolique politique, tous étudiés dans la perspective d'un processus dynamique¹⁵.

Cependant, Anthony Smith a remis en cause la notion d'invention de la nation en défendant une continuité des « racines ethniques »¹⁶. Tout en doutant de la pertinence de l'adjectif, l'analyse de Smith a le mérite de souligner la préexistence de certains éléments – qui ne sont pas forcément de nature « ethnique » – sur lesquels s'appuyèrent les constructions nationales et qui furent le garant de leur efficacité.

Ainsi, il est sûrement plus juste pour l'Italie de parler de « réinvention », plutôt que

12. Gellner E., *Nations and nationalism*, Oxford, Basil Blackwell, 1983 (trad. fra. : *Nations et nationalisme*, Paris, Payot, 1989 par Bénédicte Pineau). Les analyses de Gellner qui insistent sur les conditions économiques à la base de la « construction de la nation » sont difficilement transposables en Italie où l'unité politique a précédé celle matérielle.

13. Anderson B., *Imagined communities, reflections on the origin and spread of nationalism*, Londres, Verso, 1983 (trad. fra. : *L'imaginaire national, Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte/Poche, 1991, par Pierre-Emmanuel Dauzat).

14. Hobsbawm E., *Nations and nationalism since 1780, programme, myth, reality*, Cambridge, Cambridge university press, 1990 (trad. fra. : *Nations et nationalisme depuis 1780, programme, mythe, réalité*, Paris, Gallimard, 1992, par Dominique Peters).

15. En Italie, cela a conduit dans un premier à une étude de l'utilisation consciente du mythe du Risorgimento dans l'Italie unifiée : voir les actes du colloque « Il mito del Risorgimento nell'Italia unita », publié dans *Il Risorgimento*, 1-2, 1995, ainsi que l'étude de Massimo Baioni sur les musées dédiés au Risorgimento : Baioni M., *La « religione della Patria », musei e istituti del culto risorgimentale (1884-1918)*, Trévise, Pagus, 1994.

16. Smith A., *National identity*, Reno-Las Vegas-Londres, University of Nevada Press, 1993, Smith A., *Myths and memories of the nation*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

d'« invention » des traditions¹⁷. À la suite des études importantes d'Alberto Mario Banti¹⁸, il nous faut considérer que construction nationale en Italie reposa sur la récupération de traditions antérieures ainsi que sur la part d'émotion suscitée par l'action politique. Si ce dernier point sort du cadre de notre étude, la tradition, intimement liée à la notion de mémoire, est évidemment au cœur des problématiques patrimoniales. Non seulement l'efficacité du processus fut renforcée par le recours à une architecture du passé, mais nous verrons également que les commémorations s'inspirèrent largement des formes cérémoniales du catholicisme élevant Dante au rang de saint patron de l'Italie.

Par ailleurs, le modèle de la « nationalisation des masses » élaboré par l'historien américain d'origine allemande George Mosse a également eu une influence profonde sur l'historiographie italienne¹⁹. À la suite de Mosse, les historiens ont pu s'interroger sur la création des mythes culturels et sur le rôle central des rituels comme instrument d'une politique de diffusion et de construction du sentiment national.

En Italie, la construction nationale a suscité depuis un quart de siècle un formidable intérêt historiographique. Cela s'explique d'une part, comme ailleurs en Europe, par l'idée qui a un temps accompagnée la construction de l'Union européenne, selon laquelle les identités nationales allaient tendre à s'affaiblir dans le contexte supranational ; mais aussi à une spécificité italienne issue de la crise des partis traditionnels (*tangentopoli*, 1989) et à l'arrivée au pouvoir de Silvio Berlusconi. Avec ses alliées de la Ligue du Nord, un courant idéologique sécessionniste pénétra alors au sein même du gouvernement ; le parti d'Umberto Bossi remettant ouvertement en question l'existence même de l'identité nationale italienne au profit d'identités régionales considérées comme plus profondes. En réaction à cette situation politique, on vit se multiplier les études historiques consacrées au Risorgimento, le processus d'unification national italien, ainsi qu'à la construction de la dimension culturelle de la nation qui s'en est suivie.

L'entreprise des *Luoghi della memoria* de Mario Isnenghi est exemplaire de ce mouvement²⁰. Dans cette série de publications, l'historien italien reprend à son compte le projet

17. Voir Brice C., *La monarchie et la construction de l'identité nationale italienne, 1861-1911*, thèse d'État sous la dir. de Pierre Milza, IEP, Paris, 2004, p. 19-20. Catherine Brice conteste l'idée d'une construction qui s'imposerait par le haut, menée de façon unilatérale par l'État. Ceci est d'autant plus vrai pour le cas italien, car la plupart des modèles de construction nationale ont été élaborés à partir de l'étude de pays centralisé (principalement de la France). L'historienne française reprend à son compte la façon dont Caroline Ford posait le problème en 1993 : « *The creation of national identity is a process continually in the making rather than the imposition of a fixed set values and beliefs* » (Ford C., *Creating the Nation in Provincial France: Religion and Political Identity in Brittany*, Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 5).

18. Banti A. M., *La nazione del Risorgimento. Santità, parentela, onore*, Turin, Einaudi, 2000.

19. Mosse G.L., *The nationalization of masses*, New York, Howard Fertig, 1975, (trad. it. : *La nazionalizzazione delle masse, simbolismo politico e movimenti di massa in Germania dalle guerre napoleoniche al Terzo Reich*, Bologne, Il Mulino, 1975, par Livia de Felice).

20. Isnenghi M. (dir.), *I luoghi della memoria, personaggi e date dell'Italia unita*, vol. 1, *Simboli e miti dell'Italia*

de Pierre Nora²¹ enrichi des apports de Maurice Agulhon sur le rôle joué par les symboles, les rites et les cérémonies dans le développement du sens d'appartenance et de l'identité collective²², ainsi que de toute la réflexion qui a entouré la « redécouverte » des études sur la mémoire collective de Maurice Halbwachs²³. Seulement une décennie plus tôt, dans les années 1980, une telle initiative n'aurait été pas été imaginable. En effet, dans la pensée historique italienne dominante depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale, choisir la nation comme objet d'étude était considéré comme démodé, par réaction contre la célébration fasciste de l'État. Le nationalisme issu du Risorgimento était perçu avant tout comme l'origine du régime fasciste.

À la suite de Mario Isnenghi, un ensemble d'historiens s'est attaché depuis les années 1990 à une réévaluation positive du Risorgimento, remettant peu à peu en cause l'idée d'une unification inachevée²⁴. Le pessimisme caractéristique de l'historiographie italienne a laissé progressivement la place à une appréciation plus juste du processus de nationalisation italien : le débat s'est déplacé de l'évaluation du caractère plus ou moins réussi de la construction nationale italienne vers l'étude de ses attributs spécifiques. Les ouvrages de Gilles Pécout ont offert au lecteur francophone un excellent exemple de ce renouveau historiographique, notamment à partir de l'étude de la politisation des campagnes²⁵.

Cette nouvelle orientation a conduit les historiens à se pencher sur les formes de la pédagogie politique au sein du processus de construction nationale²⁶, et par ce biais à s'intéresser à l'espace urbain et aux monuments²⁷. L'utilisation politique de l'architecture par les pouvoirs

unita, Rome-Bari, Laterza, 1996, vol. 2, *Strutture ed eventi dell'Italia unita*, 1997, vol. 3, *Personaggi e date dell'Italia unita*, 1997. Les trois volumes sont partiellement traduits en français : Isnenghi M. (dir.), *L'Italie par elle-même, Lieux de mémoire de 1848 à nos jours*, Paris : Éditions rue d'Ulm, 2006. Voir notamment la préface de Gilles Pécout pour une analyse historiographique de cet ouvrage : « D'impossibles lieux de mémoire italiens ? », p. 11-27.

21. Nora P. (dir.), *Les lieux de mémoire*, I, *La République*, Paris, Gallimard, 1984, II, *La Nation*, Paris, Gallimard, 1986 (3 volumes), III, *Les France*, Paris, Gallimard, 1992 (3 volumes).

22. Agulhon M., *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaine de 1789 à 1880*, Paris, 1979, Agulhon M., *Marianne au pouvoir. L'imagerie et la symbolique républicaine de 1880 à 1914*, Paris, 1989. Pour sa réception italienne : Ridolfi M., « La ricezione di Maurice Agulhon in Italia », *Contemporanea*, V, 1, janvier 2002, p. 203-211.

23. Halbwachs M., *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997 (1950).

24. Galasso G., *L'Italia come problema storiografico*, Turin, UTET, 1979 ; Lanaro S., *L'Italia nuova, Identità e sviluppo*, Turin, Einaudi, 1988 ; Galli della Loggia E., *L'identità italiana*, Bologne, Il Mulino, 1998 ; Berselli S., *La chioma della Vittoria : scritti sull'identità degli italiani dall'unità alla seconda repubblica*, Florence, Ponte alle Grazie, 1997.

25. Voir notamment Pécout G., « De l'unité nationale italienne au nationalisme pré-fasciste. Réflexions autour du Risorgimento comme processus d'intégration nationale », *L'Information historique*, 58, mars 1996, p. 21-31 ; Pécout G., *Naissance de l'Italie contemporaine 1770-1922*, Paris, Nathan, 1997 ; ou encore la préface à la traduction des *luoghi della memoria* (Isnenghi, 2006).

26. Sur ces questions, voir par exemple pour l'Italie : Soldani S., Turi G. (dir.), *Fare gli italiani, Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, I, *La nascita dello Stato nazionale*, Bologne, Il Mulino, 1993. Pour les problèmes de la liturgie politique et de la religion civique en Italie, voir Gentile, *Il culto del littorio, La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Rome-Bari, Laterza, 1993.

27. La pédagogie politique a pu être définie comme « l'insieme dei processi (e dei prodotti) culturali che, sul piano dell'organizzazione degli spazi urbani, dei monumenti, delle arti figurative in genere e della loro fruizione, son stati approntati dal personale politico dirigente in un senso lato) a fini di educazione nazionale e di definizione d'identità

politiques et sa réception par le public ont été particulièrement bien analysés par Bruno Tobia dans son ouvrage paru en 1992, *Una patria per gli Italiani*²⁸. Dans cette étude, Tobia mène de front l'analyse des rites et cérémonies politiques, et celle des différents travaux architecturaux et urbains, réalisés notamment à Rome autour du monument à Victor-Emmanuel II²⁹. Ces questions ont également été traitées de manière très convaincante par l'historienne française Catherine Brice, qui s'est elle aussi penchée sur le Vittoriano³⁰, sur les rituels politiques de la nation italienne³¹ ou plus récemment sur le rôle de la monarchie dans la construction nationale³². Ces apports historiographiques, notamment ceux de Banti, Isnenghi et Tobia, ont pu être repris à leur compte par une partie récente de l'histoire de l'architecture, tout particulièrement autour du travail de Guido Zucconi³³.

Nombre d'historiens ont admis que l'art et l'architecture en particulier ont pu faire partie de ce qu'Anne-Marie Thiesse a nommé le « kit identitaire » de la construction des nations³⁴, à côté de la langue, des contes, des chants populaires, et des costumes, etc. Nous souhaitons quant à nous montrer que l'art n'a pas seulement constitué un élément de légitimation au service d'un discours national préétabli ; loin d'être uniquement un instrument de l'organisation des rituels, l'art a pu aiguillonner la structure même des commémorations. À la suite, entre autres, d'Éric Michaud³⁵ ou de Murray Edelman, nous essaierons de montrer comment art et architecture ont pu façonner l'usage symbolique de la politique en formant un cadre de référence intellectuelle :

Works of art are not customarily regarded as avenues of political influence in the sense that electoral campaign and lobbying efforts are. But at the close of the twentieth century, art may well be a fundamental – if less specific – base for politics power and for the marshaling of public sentiment about governmental policies than the institutions that are taken for granted as

politica », Vidotto V., « Fare la nazione : spazi urbani, monumenti e pedagogia politica nell'Italia liberale », *Dimensioni e problemi della ricerca storica*, I, 1993, p. 92.

28. Tobia B., *Una patria per gli italiani, Spazi, itinerari, monumenti nell'Italia unita (1870-1900)*, Rome, Bari, Laterza, 1991.

29. Dans ce courant spécifique de l'étude des rituels politiques, on trouve de façon récurrente les références classiques aux *rois thaumaturges* de Marc Bloch (1924) et aux *deux corps du roi*, d'Ernst Kantorowicz, (1957). Voir Brice C., Visceglia M.A. (dir.), *Cérémonial et rituel à Rome (XVII^e-XIX^e siècle)*, Collection de l'École Française de Rome, 231, Rome, École française de Rome, 1997.

30. Brice C., *Le Vittoriano, Monumentalité publique et politique à Rome*, Rome, École française de Rome, 1998. Il est intéressant de noter que ce courant d'étude en Italie s'est développé tout particulièrement autour de monument romain dédié à Victor-Emmanuel II, pourtant considéré jusque dans les années 1980 comme peu digne d'intérêt. Voir aussi Tobia, 1998.

31. Brice, Visceglia, 1997.

32. Brice, 2004.

33. Outre les différents écrits de Guido Zucconi cités en bibliographie, voir par exemple les ouvrages collectifs récents : Muzzarelli M.G. (dir.), *Neomedievalismi : Recupero, evocazioni, invenzioni nelle città dell'Emilia-Romagna*, Bologne, CLUEB, 2007 ; Giuffrè M., Mangone F., Pace S., Selvafolta O., *L'architettura della memoria in Italia, Cimiteri, monumenti e città 1750-1939*, Milan, Skira, 2007.

34. Thiesse A.-M., *La création des identités nationales, Europe XVIII^e-XX^e*, Paris, Seuil, 1999.

35. Sur ce point, voir comment les études d'Éric Michaud peuvent enrichir celles de George Mosse : Michaud E., *Un art de l'éternité, l'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996.

*servicing those purposes*³⁶.

Cette interprétation semble confirmée par le travail de chercheurs explorant des voies similaires dans d'autres contextes géographiques ou historiques. En passant de l'étude du mouvement de préservation des monuments historiques³⁷ à celle du « paysage mnémonique » de l'Allemagne entre 1870 et 1990³⁸, Rudy Koshar a ainsi offert une excellente démonstration du potentiel de l'analyse de l'architecture et du patrimoine pour traiter de questions ayant trait à l'identité culturelle et à la mémoire³⁹. Nous retenons aussi des écrits de Koshar la nécessité de toujours adapter les instruments hérités de l'« invention des traditions » ou de la « construction des nations » aux spécificités des cas historiques⁴⁰.

Nous l'avons déjà signalé, toute analyse voulant aborder en profondeur les commémorations doit se confronter à des problèmes relevant de l'identité et de la mémoire. Dans l'immense bibliographie (souvent récente) consacrée à ce problème, notre étude a largement bénéficié des interprétations « constructiviste » du lien entre mémoire et identité proposées par John R. Gillis⁴¹. Ce dernier nous invite à considérer la mémoire et l'identité comme des représentations ou des constructions de la réalité, et non comme des choses. Par ailleurs, les commémorations relèvent pour lui d'un travail social et politique dont le résultat apparemment consensuel masque toujours des tensions.

Dans la perspective du rapport entre mémoire et identité, la notion de mémoire collective développée par Maurice Halbwachs⁴² peut s'avérer utile pour comprendre les rapports qu'instaure une communauté avec l'espace architectural qui l'entoure et particulièrement avec les monuments, dont l'étymologie souligne qu'ils ont justement pour fonction d'interpeller la mémoire⁴³ :

Lorsqu'un groupe est inséré dans une partie de l'espace, il la transforme à son image, mais en même temps il se plie et s'adapte à des choses matérielles qui lui résistent. Il s'enferme dans le cadre qu'il a construit. L'image du milieu extérieur et des rapports stables qu'il entretient avec lui passe au

36. Edelman M., *From art to Politics. How artistic creations shape political conceptions*, Chicago, University Of Chicago Press, 1995, p. 143.

37. Koshar R., *Germany's Transient Pasts: Preservation and National Memory in the Twentieth Century*, Chapel Hill, University of the North Carolina Press, 1998.

38. Koshar R., *From monuments to traces, artifacts of German memory 1870-1990*, Berkeley, University of California Press, 2000.

39. Pour le cas allemand, il faut également mentionner l'étude de Brian Ladd : Ladd B., *The Ghosts of Berlin : Confronting German History in the Urban Landscape*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.

40. Koshar R., « Building pasts: Historic preservation and identity in Twentieth-Century Germany », dans Gillis, 1994, p. 237-238.

41. Gillis J. R. (dir.), *Commemorations: The Politics of National Identity*, Princeton, Princeton University Press, 1996.

42. Halbwachs, 1950. Cette étude ne prête toutefois pas à une étude approfondie de ce thème et de ses liens à l'identité. Pour une première approche, voir Candau J., *Mémoire et identité*, Paris, PUF, 1998.

43. Choay F., *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Éditions du Seuil, 1988.

premier plan de l'idée qu'il se fait de lui-même⁴⁴.

Étudiant la ville, Aldo Rossi s'est déjà emparé de cette notion à travers son interprétation des édifices comme sites, évènements et signes. Reconnaisant la ville comme le *locus* de la mémoire collective, il nous offre une approche stimulante pour étudier l'interdépendance entre l'évolution de ses formes matérielles et de sa représentation collective :

En élargissant les thèses de Halbwachs, je dirais que la ville elle-même est la mémoire des peuples ; et comme la mémoire est liée à des faits et à des lieux, on peut dire que la ville est le « locus » de la mémoire collective. Ce rapport entre le « locus » et les habitants de la ville devient par conséquent l'image prédominante, l'architecture, le paysage ; et de même que les faits s'inscrivent dans la mémoire, des faits nouveaux apparaissent et se constituent comme formes dans la ville. C'est de cette manière concrète que les grandes idées traversent l'histoire de la cité et lui donnent sa forme⁴⁵.

Pour clôre ce cadrage historiographique, forcément partiel, nous considérerons la mémoire à l'œuvre dans les travaux architecturaux qui nous occuperont au regard de ce que Paul Ricœur a nommé la « mémoire manipulée⁴⁶ ». Située au croisement entre la mémoire et l'identité tant collective que personnelle, cette mémoire est selon le philosophe façonnée et déformée par l'idéologie et les commémorations. Cette notion nous ramène à l'idée d'une réinvention des traditions, et donc au réinvestissement par des mécanismes identitaires d'éléments préexistants – dans notre cas, la matérialité même de l'architecture –, qui jouent le rôle de garants de l'efficacité du processus.

L'historiographie du centenaire dantesque : un évènement méconnu

Les commémorations du 600^e anniversaire de la mort de Dante restent un épisode très largement méconnu en Italie et totalement inconnu en France. Aucune étude d'ensemble ne s'est jamais portée sur ces festivités. Récemment, à l'occasion d'un mémoire de *laurea*, une étudiante du département d'histoire de la restauration de la faculté d'architecture de Florence a tenté d'étudier les restaurations effectuées à cette occasion⁴⁷. Toutefois, devant la masse

44. Halbwachs, 1950, p. 132.

45. Rossi A., *L'architecture de la ville*, Paris, L'Équerre, 1984 (1^{re} éd. it., *L'architettura della città*, Venise, Marsilio 1966), p. 171.

46. Ricœur P., *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Seuil, 2000. Ricœur distingue la mémoire empêchée, la mémoire manipulée et la mémoire obligée. En proposant cette typologie, il pensait avant tout à notre époque, au danger du « devoir de mémoire », et à l'opposé au projet de vérité qui doit guider l'historien. Mais comment ne pas voir dans les premiers temps des commémorations et des centenaires, les prémices de cet « inquiétant spectacle que donne le trop de mémoire ici, le trop d'oubli ailleurs, pour ne rien dire de l'influence des commémorations et des abus de mémoire – et d'oubli » ? (Ricœur, 2000, p. 1)

47. Borgioli F., *Restauri e Restauratori per il VI Centenario Dantesco (1921)*, Tesi di Laurea, Florence, faculté d'architecture, département de restauration et conservation, 2004.

d'informations, l'étude se cantonne à présenter les événements dans les grandes lignes, tels que les relatent les publications officielles de l'époque, l'accent ayant été mis dans cette étude sur la production cinématographique associée seulement indirectement aux commémorations du centenaire. En parallèle de notre étude, un mémoire de *laurea* (master) rédigé par Ilaria Mazzotti sous la direction de Guido Zucconi a confirmé le rôle central de Ricci dans les célébrations du centenaire de 1921 et le lien entre les travaux effectués et les monuments évoqués dans son ouvrage intitulé *l'Ultimo Rifugio*⁴⁸.

En dehors de ces deux mémoires, le centenaire dantesque n'a été abordé que très rarement et dans le cadre d'études particulières de bâtiments, ou au contraire dans de vastes panoramas de l'histoire architecturale d'une ville.

Certaines études relevant d'histoire de l'architecture ou de la restauration ont pu retracer de façon approfondie les travaux réalisés sur un édifice ou sur un groupe de bâtiment. Une telle formule présente cependant le risque de laisser de côté la spécificité même de cette opération qui réside dans l'articulation entre la promotion nationale d'un événement et sa mise en application locale à l'échelle urbaine, grâce au système des comités locaux et des soprintendenze.

Dans le cadre de Ravenne, le manque d'étude d'ensemble est d'autant plus flagrant que cette période a été l'objet d'un regain d'intérêt depuis une dizaine d'années, grâce notamment à la richesse du fonds archivistique de Corrado Ricci à la bibliothèque Classense⁴⁹. Les commémorations de 1921 ont été mentionnées aux détours de recherches consacrées à certains édifices ou aux acteurs principaux des commémorations (Corrado Ricci principalement, mais aussi Ambrogio Annoni, Giuseppe Gerola, Santi Muratori ou Adolfo de Carolis). Les textes le plus intéressants ont été publiés par Maria Giulia Benini au sujet des travaux de la « zone dantesque » de Ravenne⁵⁰.

Dans le cas de Florence, l'opération est évoquée en quelques lignes dans l'ouvrage de Carlo Cresti sur l'architecture contemporaine de la ville⁵¹. Pour l'auteur, les travaux du centenaire restent secondaires par rapport à des architectures contemporaines telles le *Teatro-*

48. Mazzotti I., « In nome di Dante », Corrado Ricci e l'invenzione dei monumenti danteschi, Tesi di Laurea, Venice, IUAV, 2010. Si les enjeux de nos recherches, tout comme les sources utilisées, diffèrent considérablement, notre réflexion sur le rapport de Ricci aux « monuments dantesques » a été stimulée par nos échanges avec Ilaria Mazzotti que nous tenons ici à remercier.

49. Voir par exemple Emiliani A., Domini D. (dir.), *Corrado Ricci, Storico dell'arte tra esperienza e progetto*, Ravenne, Longo, 2004. Pour une publication de qualité qui par ses enjeux touchent des problèmes proches des nôtres, mais à une période légèrement postérieure, voir Bolzani P. (dir.), *Arata e Ravenna, Opere e progetti nella città di Corrado Ricci*, Ravenne, Longo, 2008.

50. Benini M. G., *Luoghi danteschi, La Basilica di San Francesco e la Zona Dantesca a Ravenna*, Ravenne, Longo, 2003 et Benini M. G., « Celebrazione, evocazione, invenzione nella zona dantesca a Ravenna », dans Muzzarelli, 2007, p. 201-226. Maria Giulia Benini s'appuie pour son étude sur de la documentation conservée à la BCR et à la SBAPR. Toutefois notre approche plus large nous a permis d'y rajouter d'autres documents des mêmes archives ainsi que ceux de l'ACS.

51. Cresti C., *Firenze, capitale mancata : architettura e città dal piano Poggi ad oggi*, Milan, Electa, 1995, p. 215-216.

giardino dell'Alhambra. L'importance accordée à l'époque aux festivités du 600^e anniversaire de la mort de Dante ne serait révélatrice, selon Cresti, que de l'anachronisme de la pratique d'architectes mal formés, et de la cécité du milieu intellectuel officiel florentin face aux dangers de la montée du fascisme.

De façon plus spécifique, Sara Bensi et Luca Bertuzzi se sont intéressés au centenaire par le biais d'une étude monographique consacrée à l'architecture du *Palagio di Parte Guelfa*⁵². Cette recherche universitaire publiée en 2006 nous livre des résultats forts intéressants, produits à partir de documents d'archives jusqu'alors inédits, sur le déroulement des travaux effectués par Alfredo Lensi à l'occasion des commémorations de 1921. Cependant, une telle étude ponctuelle, retraçant les travaux d'un des chantiers en dehors du contexte général du *Secentenario dantesco*, ne permet pas de véritablement cerner la conception patrimoniale qui sous-tend cette opération. Faute de tenir compte de ce contexte, les auteurs peinent à identifier les motivations qui ont pu guider les acteurs des restaurations. Dès lors, le danger est grand de retomber dans les travers de l'historiographie du xx^e siècle en se bornant à condamner ces travaux, trop rapidement rangés sous l'étiquette de faux historique⁵³.

Récemment, un ouvrage publié aux États-Unis par Medina Lasansky a consacré une analyse rapide au déroulement *Secentenario dantesco* à Florence⁵⁴. Dans cette étude de qualité, l'historienne de l'architecture américaine se penche sur la place du patrimoine du Moyen Âge et de la Renaissance dans la politique culturelle fasciste, à partir du cas particulier de la Toscane. À rebours de l'idée reçue faisant de la Rome impériale la référence absolue de l'Italie fasciste, l'auteur souligne de façon très juste comment l'image des Communes médiévales (peut-être davantage que celle de la Renaissance malgré ce que semble indiquer le titre de son ouvrage) a pu être utilisée pour défendre l'idée patriotique d'une identité italienne à la fois ancienne et continue dans l'histoire. À ce titre, elle émet l'hypothèse que les fêtes de 1921 auraient constitué un galop d'essai de la nouvelle conception patriotique et identitaire du patrimoine.

Si on ne peut que s'accorder sur cette conclusion, il nous semble possible d'ajouter que les éléments iconographiques et conceptuels de l'utilisation du patrimoine à des fins contemporaines étaient déjà élaborés avant l'avènement du fascisme. Toutefois, toujours selon Lasansky, il existerait un véritable tournant, marqué par un « saut qualitatif », entre la politique de l'Italie libérale et celle du pouvoir fasciste, justifiant une étude spécifique de cette dernière. Nous nuancerons pour notre part la portée de ce saut qualitatif qui pourrait induire l'idée d'une rupture. Dans l'état actuel de la recherche, il nous semble davantage pertinent d'étu-

52. Benzi S., Bertuzzi L., *Il Palagio di Parte Guelfa a Firenze*, Florence, Firenze University Press, 2006.

53. Dans ce sens voir par exemple l'étude non dénuée d'intérêt dirigée par Marco Dezzi Bardeschi : Dezzi Bardeschi M. (dir.), *Il monumento e il suo doppio : Firenze* (cat. exp. Florence, 1981), Florence, Alinari, 1981.

54. Lasansky M., *The Renaissance perfected: architecture, spectacle and tourism in fascist Italy*, University Park, Pennsylvania state university, 2004, p. 57-63.

dier, au-delà du changement de pouvoir politique, la continuité entre la politique culturelle menée dans l'Italie libérale et sous la période fasciste, en matière d'architecture et de ville historique, du moins durant les années 1920. La preuve la plus évidente de cette continuité est fournie par la permanence des acteurs de la gestion patrimoniale, à l'image de Corrado Ricci.

L'ensemble de notre étude vise à étudier la mise au point de cette « iconographie », composée d'une image de l'histoire de l'art et de l'architecture de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance, répertoire de formes architecturales qui participe à la constitution du nouveau paradigme de l'identité italienne au tournant du xx^e siècle. Au moment de la marche sur Rome (1922), ce « kit artistico-identitaire » se trouve déjà bien en place. Au final, son usage dans la politique de Mussolini apparaît assez proche de celui des gouvernements de l'Italie libérale, plus particulièrement de l'*età giolittiana*.

Pour nous, l'intérêt principal de l'ouvrage de Medina Lasansky réside dans les outils utilisés et le choix des différents objets analysés. Les histoires de l'architecture, de la restauration et du patrimoine sont abordées de pair, dans une analyse qui fait la part belle aux représentations collectives et symboliques, et surtout aux activités performatives dont le patrimoine sert de cadre. Ainsi, l'auteur réussit à relier les travaux architecturaux, les expositions, mais aussi les cortèges historiques, les évocations cinématographiques, la visite d'Hitler à Florence et les politiques de remise en valeur des fêtes populaires (tels le *Palio* de Sienne ou le *Calcio storico* de Florence). Le parti pris par cette historienne de l'architecture de la Renaissance de multiplier les sources et les approches pour mieux cerner le processus de constitution du patrimoine nous est apparu *a posteriori* comme une confirmation et un encouragement dans notre démarche.

Les sources imprimées

Si leur historiographie est particulièrement pauvre, les commémorations de 1921 ont entraîné de leur temps la publication d'un très grand nombre d'écrits. Pour la plupart, il s'agit d'ouvrages collectifs regroupant des textes scientifiques récents consacrés à l'œuvre de Dante⁵⁵. De nombreux livres parurent à cette occasion non seulement en Italie, mais également en Allemagne, en France, aux États-Unis et jusqu'au Japon⁵⁶. Cette vaste activité éditoriale reflète le rayonnement international des festivités, du moins dans les milieux intellectuels et universitaires.

Si la majeure partie de ces publications se composait d'études littéraires et historiques de l'œuvre de Dante, certaines ont pu se révéler plus directement utiles à cette recherche. La

55. Pour une liste presque exhaustive de ces publications, se reporter à *Enciclopedia Dantesca*, Rome, Treccani, 1970, *Appendice, Bibliografia*, p. 603-608.

56. *Ibidem*. En France notamment, *Dante, Recueil d'études publiées pour le VI^e centenaire du poète*, Paris, Union intellectuelle franco-italienne, 1921, ou encore le numéro spécial de *Nouvelle Revue d'Italie*, XVIII, fasc. 19-20, 1921.

principale source ayant étayé notre étude reste sans conteste le récit officiel des commémorations, *Il secentenario della morte di Dante, 1321-1921: celebrazioni e memorie monumentali per cura delle tre città Ravenna-Firenze-Roma*. Cet ouvrage fut publié sept ans plus tard en 1928 chez Bestetti et Tumminelli à Milan⁵⁷. On peut suivre dans les archives de Florence et de Ravenne le destin difficile de cet ouvrage dont la publication tardive contribua à la maigre postérité de l'évènement⁵⁸. Les auteurs n'en sont pas clairement mentionnés ; il faut chercher leur nom au fil du texte⁵⁹. La partie sur Rome fut entièrement écrite par Corrado Ricci, tandis que celles sur Ravenne et Florence furent dirigées respectivement par Santi Muratori et Alfredo Lenzi. Les documents d'archives indiquent nettement la volonté de Ricci de garder le contrôle sur l'ensemble des textes⁶⁰. D'ailleurs, le retard de publication est en partie imputable à l'oubli, de la part de l'éditeur ou de Lenzi, de transmettre certaines ébauches à Ricci afin que celui-ci puisse les relire et les corriger⁶¹.

Dans l'ensemble, cet ouvrage est un très bon outil, puisqu'il nous offre la vision de certains des principaux organisateurs des commémorations. De nombreux discours officiels sont retranscrits et certains travaux font l'objet d'un développement conséquent. Rédigé dans une verve rhétorique et emphatique, le récit des festivités mêle de façon assez indistincte des éléments ayant trait à la vie de Dante, à l'histoire, à l'histoire de l'architecture et aux travaux de restauration.

D'autres publications dues aux principaux acteurs du centenaire permettent de compléter le tableau dressé par l'ouvrage de 1928. Le soprintendente Ambrogio Annoni, une fois de retour à Milan, publia plusieurs opuscules sur son action à la tête de la soprintendenza de Ravenne⁶² : le récit des travaux réellement effectués côtoie les intentions de l'auteur formulées

57. *Il secentenario della morte di Dante, 1321-1921: celebrazioni e memorie monumentali per cura delle tre città Ravenna-Firenze-Roma*, Milan, Bestetti e Tumminelli, 1928 (indiqué comme : Lenzi, Muratori, Ricci, 1928). Il n'existe pas d'exemplaire en France de cet ouvrage assez rare.

58. ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5073. On y trouve par exemple une lettre d'Alfredo Lenzi du 22 août 1927 adressée à l'éditeur Tumminelli où Lenzi rapporte le désespoir de Ricci, teinté d'une pointe d'ironie, de voir un jour publier l'ouvrage : « non contando più ormai di veder pubblicato nel periodo della sua vita il volume del Centenario dantesco, [Ricci] chiede che almeno che gli sopravvivrà, gliene porti una copia sulla tomba. »

59. La paternité du texte est confirmée par les documents d'archives : « Si tratta quindi di un'opera di singolare valore non solo per quanto attiene alla vita del Poeta, ma anche per lo studio della nostra grande architettura medievale. Hanno preparato il testo: per Roma il Senatore Corrado Ricci, per Ravenna il Prof. Santi Muratori Bibliotecario della Classense, per Firenze Alfredo Lenzi, Direttore dell'Ufficio di Belle Arti. » ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5073, facture de la maison d'édition Bestetti e Tumminelli, Milan, 1^{er} décembre 1925.

60. Voir par exemple : ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5073, lettre de Ricci à Lenzi, Rome, 17 mai 1926.

61. Dans une lettre conservée à l'Archivio Storico del Comune di Firenze, Lenzi nous apprend que le *podestat* (maire) de Florence, le physicien Antonio Garbasso, fit supprimer quelques lignes cinq ans après les évènements. Il semble que le passage en question concernait le récit des festivités, peut-être lorsque celui-ci effleure l'argument du rassemblement des jeunes fascistes à cette occasion. Cependant, il n'a pas été possible de retrouver ces lignes supprimées. ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5073, lettre de Lenzi à Tumminelli, Florence, 1^{er} décembre 1927.

62. Annoni A., *L'opera della Soprintendenza per i monumenti della Romagna per il VI° centenario dantesco*, Milan, Bestetti e Tumminelli, 1921, Annoni A., *Ravenna monumentale per il Centenario di Dante*, Bergame, Istituto italiano d'arti grafiche, 1921 publié aussi dans *Emporium*, LIV, 321, p. 153-167, Annoni A., *La Tomba del Poeta e il recinto dantesco*, Milan, Bestetti e Tumminelli, 1924. Voir le quatrième chapitre.

sous la forme d'une ébauche de théorie de la restauration.

Le comité catholique de Ravenne, sous la direction de Don Giovanni Mesini, publia de 1914 à 1921 une revue, *Il VI° Centenario Dantesco. Bollettino del Comitato cattolico per l'omaggio a Dante Alighieri* mêlant études historiques, artistiques et chroniques des travaux⁶³. De nombreuses revues dédièrent des articles au centenaire, touchant de près ou de loin l'argument des travaux architecturaux. Notre étude s'appuie largement sur ces articles, notamment pour la documentation iconographique qu'elle nous offre⁶⁴.

Les articles de journaux (surtout des quotidiens) consacrés au centenaire dantesque sont extrêmement nombreux. La plupart de ceux que nous avons consultés pour cette étude étaient déjà regroupés dans les différents fonds d'archives : ceux de Corrado Ricci⁶⁵, de la soprintendenza de Ravenne ou encore de l'Archivio Centrale dello Stato. L'énorme masse d'articles publiés ne présente dans la majorité des cas qu'un intérêt très limité et nous a surtout servi à comprendre l'importance relative de la participation aux commémorations en fonction des sensibilités politiques, ainsi que le contexte dans lequel elles s'inscrivent.

À l'occasion du centenaire, à côté des études historiques, parurent les premières tentatives d'une réflexion approfondie sur la fortune critique de Dante au cours du XIX^e siècle et sur son rapport au Risorgimento⁶⁶. Parallèlement, Pio Rajna publia deux articles dans la revue *Nuova Antologia* où il essayait pour la première fois de retracer l'histoire des centenaires de Dante depuis 1821, en regard à l'histoire de l'unification italienne⁶⁷.

Le reste des sources, qu'elles soient d'époque ou de dates postérieures sera présenté tout au long du développement. Néanmoins, et alors même que l'on a pu reparler de ces événements à l'occasion du centenaire de 1965, il est frappant de constater l'écart entre l'énorme bibliographie suscitée à l'époque par les festivités de 1921 et le peu d'études qui leur fut consacré par la suite. Pour prendre un exemple patent, il semble que la statue de Pazzi de 1865 ait occasionné davantage d'analyses que les restaurations de 1921⁶⁸.

En 2011, vient de paraître aux États-Unis une thèse consacrée au centenaire de la nais-

63. Mesini publia quant à lui plus de trente ans plus tard un récit des travaux: Mesini G., *Memorie del Centenario Dantesco (1921) e di altre opere dantesche*, Ravenne, Arti Grafiche, 1959.

64. Parmi les revues consultées, on peut citer : *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, *Emporium*, *Dedalo*, *Rassegna d'arte antica e moderna*, *Il primato artistico italiano*, *L'Arte Cristiana*, ou encore des revues plus généralistes telles que *Nuova Antologia* et *L'Illustrazione Italiana*.

65. Les archives de Ricci comportent une collection d'articles de presse (*Rassegna Stampa*).

66. Voir notamment Mazzoni G., « Dante nel inizio e nel vigore del Risorgimento », dans Angelitti F. et collab., *Dante e l'Italia*, Rome, Fondazione Marco Besso, 1921, p. 347-380.

67. Rajna P., « I centenari danteschi passati e il centenario presente », *Nuova antologia*, Rome 1921, p. 20.

68. Voir Rajna P., « I centenari danteschi passati e il centenario presente », *Nuova Antologia*, CCXII, série VI, 1^e mai 1921, p. 3-23, et CCXII, série VI, 16 juin 1921, p. 297-319 ; Vichi Callegari L. E., « Documenti per la storia del Monumento nazionale a Dante », *Studi Danteschi*, Florence, Sansoni, 1969, p. 273-288 ; Tobia B., « Una cultura per la nuova Italia », dans Sabbatucci G., Vidotto V. (dir.), *Il nuovo Stato e la società civile, 1861-1887, Storia d'Italia*, vol. II, Rome-Bari, Laterza, 1995, p. 427-530 ; Tobia B., « La statuaria dantesca nell'Italia liberale : tradizione, identità e culto nazionale », *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, 109-1, 1997, p. 75-87.

sance de Dante en 1865⁶⁹. Cette étude remet en cause un ensemble de préjugés et témoigne, à contre-courant des idées reçues, de la réussite des commémorations et de l'importance de la participation populaire aux célébrations. Il nous semble que le même travail reste à faire pour les célébrations du centenaire de la mort de Dante en 1921. Notre étude entend participer à cette réhabilitation. En effet, les sommes investies et l'ampleur des travaux de 1921 furent bien plus importants que ceux de 1865. De plus, là où les commémorations étaient en 1865 avant tout centrées sur la ville de Florence, elles devinrent pleinement nationales en 1921.

Les sources manuscrites

À côté de ces sources imprimées, une grande partie de la documentation utilisée pour les besoins de notre travail est de nature archivistique. Afin de couvrir de la manière la plus complète possible notre étude, nous avons eu recours à divers fonds d'archives italiens. À Rome, la majeure partie des sources archivistique est conservée à l'*Archivio Centrale dello Stato* (ACS)⁷⁰. Le fonds de la *Direzione Generale degli Anichità e Belle Arti* du *Ministero della Pubblica Istruzione* (AABBAA), en conservant les échanges entre le ministère et les soprintendenze, offre une documentation extrêmement riche sur les différents travaux. Ce fonds ne fait malheureusement pas l'objet d'une classification précise. Le manque d'un index analytique et l'importance du fonds (plusieurs centaines de *buste*, cartons) n'a pas permis de consulter l'ensemble de la documentation. Pour la participation romaine, et notamment pour l'étude des festivités de 1911, nous avons eu recours à l'*Archivio Storico Capitolino* (ASC). En ce qui concerne le centenaire de 1921, ces archives permettent de retracer la place de la ville de Rome dans les célébrations ainsi que le rôle fondamental joué par Corrado Ricci dans le comité romain. D'autre part, les archives de la *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* (GNAM) conservent les fonds du critique d'art Ugo Ojetti et de l'artiste Adolfo de Carolis, tous deux acteurs à divers titres de ces différentes commémorations.

Les archives ravennates se sont révélées précieuses : la *Biblioteca Classense di Ravenna* (BCR) conserve les fonds d'archive de Corrado Ricci. Cette documentation très riche a été en grande partie léguée de son vivant et organisée par son ami Santi Muratori et sa femme Elisa⁷¹. L'étude de ce fonds a joué un rôle essentiel dans nos recherches. Ricci de son vivant avait regroupé la correspondance relative au centenaire dans cinq gros volumes intitulés *Centenario Dantesco*. Outre ces volumes, des informations précieuses sur le déroulement des travaux sont contenues dans sa correspondance (*carteggio*) et dans les recueils de lettres consacrées aux monuments de Ravenne et de sa région (*monumenti*). Sur le centenaire, on trouve également

69. Yousefzadeh, 2011.

70. Il n'a pas été possible de retrouver la documentation concernant l'organisation du centenaire dans ses grandes lignes et la loi votée au Parlement, répertoriée dans les index de la *Presidenza del Consiglio dei Ministri* (PCM), mais cependant introuvable.

71. Pour une description du fonds, voir notamment Giuliani C., « Il fondo Ricci alla Bliiblioteca Classense », dans Emiliani, Domini, 2004, p. 15-28.

une documentation intéressante dans sa collection de photographies ou dans les articles de presse qu'il conservait. Des informations disparates sur le *Secentenario dantesco* apparaissent dans les autres fonds de la *Classense*, notamment dans le recueil de photographies sur la ville de Ravenne ou dans le fonds de son directeur de l'époque, Santi Muratori.

Les archives de la soprintendenza s'occupant des monuments de Ravenne (SBAPR) conservent une documentation importante sur l'organisation du centenaire en Romagne et plus particulièrement sur les travaux de restauration. Ces informations se répartissent dans trois fonds archivistiques — documents, dessins et photographies — et permettent de retracer le déroulement des chantiers conduits sous la direction du soprintendente⁷².

En ce qui concerne les travaux de Florence, la documentation disponible est répartie entre l'*Archivio Storico del Comune* (ASCFi) et les archives de la soprintendenza ai monumenti, qui conservent notamment le fonds de l'architecte Giuseppe Castellucci⁷³. D'autres fonds ont pu être sporadiquement consultés pour tel ou tel point particulier, à l'exemple des archives du comité bolognais conservées à l'*Archiginnasio* de Bologne.

Objectifs et intérêts de la recherche

En proposant une approche transversale et interdisciplinaire, notre étude offre différents niveaux de lecture et s'adresse à des chercheurs de multiples horizons. En premier lieu, nous tâcherons de relater des événements historiques pour la plupart inconnus en France, mais aussi, à l'image de l'épisode de 1921, largement inédits en Italie. Alors que les commémorations de 1911 ont connu un certain regain d'intérêt en 2011, à l'occasionZ des commémorations du cent-cinquantième anniversaire de l'unification, une partie de la documentation reste inexploitée et en général leur interprétation insuffisante⁷⁴. En ce qui concerne le centenaire dantesque, nous avons déjà souligné que sa fortune historiographique est pratiquement nulle et que les fonds archivistiques qui fondent notre étude sont très largement inédits.

Du point de vue de l'histoire de l'architecture, l'analyse des travaux effectués offre aux historiens s'occupant de périodes plus anciennes une meilleure connaissance des transformations qu'ont pu subir un certain nombre d'édifices entre le XIX^e et le XX^e siècles. Reprenant à Cesare Brandi l'idée que le passage du temps laisse des traces dans le « vif de l'œuvre⁷⁵ », notre

72. Le matériel abondant présent dans ces archives, souvent extrêmement technique et précis, justifie les efforts administratifs nécessaires pour y accéder.

73. Malgré plusieurs tentatives, nous n'avons toutefois pas réussi à avoir accès aux archives de Giuseppe Castellucci.

74. Voir par exemple Massari S. (dir.), *La festa delle feste. Roma e l'Esposizione Internazionale del 1911*, Rome, Palombi, 2011. Ce livre offre une très belle documentation iconographique, mais n'apporte que peu d'éléments nouveaux à la connaissance des expositions de 1911 ; de plus, il ne propose pas véritablement d'alternative à l'interprétation « critique » que l'on trouvait il y a trente ans dans le catalogue dirigé par Gianna Piantoni (Piantoni, 1981).

75. « La période intermédiaire entre le temps où l'œuvre fut créée et ce présent historique qui avance continuellement sera constitué par autant de présents historiques qui sont devenus passés ; mais l'œuvre peut avoir conservé les traces de leur passage. Et même par rapport au lieu où celle-ci fut créée ou auquel elle fut

thèse constitue une incitation à prendre en compte les modifications que subirent ces monuments au cours des différentes restaurations. Ceci non seulement dans le cadre d'une étude matérielle, mais aussi afin de comprendre plus précisément comment s'est formé le regard historiographique sur ces monuments. Ces opérations commémoratives n'imprimèrent pas seulement leurs marques dans les travaux architecturaux, mais aussi dans l'écriture de leurs histoires qui constituent encore souvent aujourd'hui un corpus de textes de référence pour l'analyse de ces édifices.

La définition d'un paradigme commémoratif comporte des intérêts assez immédiats dans le champ des études du patrimoine architectural. Nous nous inscrivons ici dans le sillon des recherches s'intéressant à la construction du patrimoine, davantage qu'à la définition de ses contours⁷⁶. Notre étude offre des clés de lecture pour comprendre les motivations à la base du processus de construction patrimoniale, tout comme d'ailleurs pour celui des premières écritures officielles de l'histoire de l'art et de l'architecture. En replaçant au cœur de la sélection du patrimoine architectural des conceptions identitaires, notre étude peut fournir des outils pour comprendre les choix – tout comme les oublis⁷⁷ – nécessaires à la constitution de ce corpus.

Le basculement de paradigme commémoratif que nous nous proposons d'étudier est strictement lié à l'instauration d'un nouveau rapport à la ville ancienne et à l'histoire de l'architecture. En cela, on aurait tort de penser que les travaux relèvent d'une vision passéiste des villes. Au contraire, avec la domination progressive des « amateurs d'art » sur l'action urbaine et patrimoniale, une nouvelle conception de ce que l'on appelle aujourd'hui l'urbanisme va s'imposer. En cela, les opérations commémoratives identitaires fournissent des éléments originaux pour étudier la généalogie du mouvement international de l'esthétique des villes⁷⁸, généralement assimilé en Italie à l'œuvre de Giovannoni.

Par ailleurs, notre thèse se veut une contribution à l'histoire culturelle s'intéressant à la construction de la nation italienne. L'analyse de ces commémorations nous permettra de dégager différentes données abondant dans le sens d'une spécificité de ce processus en Italie, par le choix d'inscrire les racines nationales dans une identité artistico-littéraire. Ainsi, nous montrerons comment l'architecture, l'image de la ville et l'histoire de l'art ont pu participer à l'invention de l'identité italienne, notamment par l'élaboration de stéréotypes visuels et

destinée et à celui où elle se trouve au moment de la nouvelle réception dans la conscience, des traces peuvent être demeurées dans le vif de l'œuvre. », Brandi C., *Teoria del restauro*, Rome, edizioni di storia e letteratura, 1963 (trad. fra. : *Théorie de la restauration*, Paris, Monum, 2001 par Colette Déroche), p. 32.

76. Poulot D., *Une histoire du patrimoine en Occident, XVIII^e-XX^e siècle, Du monument aux valeurs*, Paris, PUF, 2006.

77. La sélection à l'œuvre dans le processus de patrimonialisation implique et masque forcément dans le même temps. Voir Anderson, 1983, mais cette idée était déjà présente dans le fameux discours de Renan sur la patrie (Renan E., *Qu'est-ce qu'une nation ?*, Paris, C. Levy, 1882).

78. Ce que Françoise Choay appelait en 1965 l'urbanisme culturaliste, représenté entre autres par Charles Buls ou Camillo Sitte (Choay F., *L'urbanisme. Utopies et réalités. Une anthologie*, Paris, Seuil, 1965).

formels fortement liés à la littérature. De façon plus spécifique, notre étude peut s'avérer utile dans le débat des historiens sur les commémorations et les rituels politiques, notamment face au problème de l'apparente absence de fête célébrant la victoire de 1918 en Italie.

Les stéréotypes identitaires de nature formelle qui allèrent de pair avec l'instauration de nouvelles figures identitaires eurent une influence considérable sur les interventions dans la ville existante. La force de cette vision fut de réussir à apparaître comme l'identité même, la nature du tissu historique des villes. Aujourd'hui encore, elle s'impose à nous avec force, dans notre lecture de la ville historique italienne. Que ce soit pour les habitants de ces villes qui perçoivent dans le contour crénelé des monuments la marque de leur identité pluriséculaire, pour les touristes qui recherchent dans l'Italie des « cent cités » l'image figée du Moyen Âge communal, ou peut-être même pour les historiens qui s'y confrontent en ce début de XXI^e siècle, la conception du patrimoine architectural que nous allons tâcher de reconstruire détermine encore à l'époque actuelle notre représentation de la ville historique italienne.

Le plan adopté pour mener à bien ce projet ne suit pas une stricte progression chronologique, d'autant que nous avons tenté autant que possible de replacer certains problèmes inconnus en France dans un temps long. La majeure partie de cette étude sera consacrée au sixième centenaire de la mort de Dante (chapitre 3 à 6), précédée de l'analyse de l'exposition de 1911 et d'approches transversales et thématiques.

Le premier chapitre de cette étude sera consacré à l'exposition régionale organisée à Rome à l'occasion du cinquantenaire de l'unification du royaume en 1911. Cet événement apparaît comme un pivot entre les régimes commémoratifs des XIX^e et XX^e siècles. Alors qu'on inaugurerait en marge des festivités le monument le plus emblématique de la première période de l'Italie unifiée – le Vittoriano –, le modèle qui guida l'organisation restait celui qui s'était imposé au fil des grandes expositions ayant rythmé la seconde moitié du XIX^e siècle. Avec ses expositions industrielles et commerciales mettant en avant les progrès techniques et scientifiques accomplis dans le royaume depuis l'unification, Turin s'engageait dans la logique des expositions universelles, dont la pratique s'était consolidée depuis l'exposition londonienne de 1851. À Rome, on voulut mettre en avant la spécificité du caractère artistique de l'Italie depuis l'Antiquité jusqu'à la période contemporaine. Dans l'exposition régionale, on choisit pour la première fois de présenter l'identité artistique nationale en dressant un tableau de la variété de ses expressions régionales. En ce sens, cette exposition entérina l'abandon du projet de construire un style national en architecture. Ce chapitre interrogera les enjeux de la nouvelle articulation entre histoire de l'art régional et national, avec comme corollaire la prédilection des références à la fin du Moyen Âge et à la première Renaissance.

Le deuxième chapitre sera construit comme une mise en regard transversale qui nous

éloignera pour un temps des commémorations. Ce pas de côté est essentiel afin de mieux cerner le processus de construction de l'identité artistique de la nation italienne, dont l'exposition de 1911 avait dressé les contours. En abordant tour à tour la constitution de différentes figures identitaires, ce chapitre illustrera plusieurs aspects de l'affirmation du nouveau paradigme du patrimoine architectural. Au moment de l'unification, les racines de mouvement s'entrecroisent avec le renouveau des études au sein des sociétés et associations locales puis, par la suite, avec l'institutionnalisation de l'histoire de l'art autour de la figure clé d'Adolfo Venturi. Nous étudierons ensuite comment l'effort législatif mené par Ricci et d'autres pour la protection du patrimoine mit en jeu les figures identitaires historico-littéraires. À travers la presse, les guides, l'édition de livres illustrés, les mêmes acteurs élaborèrent des stratégies visant à une vaste diffusion de cette conception patrimoniale sous forme de stéréotypes identitaires formels. Enfin, nous considérerons leur traduction dans les travaux architecturaux, notamment ceux de restauration des monuments anciens, à partir de l'exemple des chantiers menés par Alfonso Rubbiani lors du centenaire de l'université de Bologne de 1888. Ce parcours à vocation heuristique ne suit pas un déroulement chronologique, mais entend plutôt montrer comment une conception patrimoniale se dégage d'un ensemble d'activités *a priori* distinctes. Cette analyse transversale nous permettra de sonder à travers différentes figures identitaires les racines historico-littéraires du patrimoine architectural de cette « Italie artistique ».

Au croisement entre les dimensions littéraires et artistiques du processus de construction de la nation, l'œuvre et la vie du poète Dante Alighieri s'imposèrent comme un mythe fondateur de la nouvelle Italie. Dans le troisième chapitre, nous retracerons l'élaboration du « culte de Dante » au cours du XIX^e siècle et les premières tentatives de commémorations centennales de 1821 et 1865. Cette perspective historique nous permettra de dégager le « dantisme », figure identitaire au cœur des célébrations du sixième centenaire de la mort de Dante, auxquelles seront consacrés les trois derniers chapitres de cette thèse.

Ainsi, nous verrons dans le quatrième chapitre comment s'imposa pour 1921 l'idée d'une commémoration par le monument ancien orchestré par l'État italien. En effet, si ces célébrations purent localement prendre différentes formes, des plus classiques à certaines plus surprenantes, l'évènement le plus marquant fut un ensemble de travaux le long du parcours de l'exil du poète tel que l'avait identifié Ricci dans son ouvrage *l'Ultimo Rifugio*.

Les deux derniers chapitres seront consacrés à l'approfondissement des travaux architecturaux dans les deux centres respectifs des festivités : Ravenne et Florence. Pour ces villes, la spécificité des opérations de 1921 réside dans l'échelle urbaine des restaurations. Analysées à l'aune de l'œuvre de Ricci, les restaurations de Ravenne apparaissent comme l'application d'une méthode opératoire de mise en valeur et de réinvention du patrimoine par l'instrumentalisation de l'histoire. Les restaurations de Florence quant à elles, doivent être étudiées au

regard de l'évolution urbaine de la ville depuis la courte période où elle fut capitale d'Italie. La transformation violente du tissu urbain qui suivit cet épisode et les nombreuses destructions dans les quartiers historiques entraînèrent peu à peu la constitution d'une conscience patrimoniale, et, avec elle, la volonté de préserver – voir le cas échéant de la recréer – une certaine image architecturale et urbaine d'une ville humaniste, terre natale de Dante.

CHAPITRE 1

L'ARCHITECTURE À L'EXPOSITION RÉGIONALE DE 1911 : DIVERSITÉ DES CARACTÈRES ARTISTIQUES RÉGIONAUX, UNITÉ DU GÉNIE NATIONALE

Entre 1909 et 1911, une multitude de célébrations furent organisées dans toute l'Italie pour commémorer le cinquantenaire de l'unification nationale et le quarantième anniversaire du transfert de la capitale à Rome. Les organisateurs des festivités affichaient une double volonté de commémorer et de célébrer : commémorer les dates anniversaires des différents événements ayant ponctué le chemin vers l'unification, et célébrer le progrès accompli par le pays depuis l'unité. Parmi les nombreuses initiatives, l'histoire de l'architecture italienne fut mise à l'honneur lors d'une exposition régionale organisée à Rome, entre le Monte Mario et le Château Saint-Ange, sur la piazza d'Armi. Bien que présenté alors comme le clou du Jubilé de la nation, cet événement n'a pas laissé un souvenir impérissable dans l'histoire de l'art et de l'architecture en Italie.

La première étude conséquente sur les commémorations romaines de 1911 fut réalisée à l'occasion d'une exposition organisée à la Galleria Nazionale d'Arte Moderna en 1980, sous la direction de Gianna Piantoni¹. Le catalogue qui l'accompagnait n'hésitait pas à critiquer vivement les différentes célébrations. Celles-ci étaient perçues comme la manifestation de l'incapacité de la classe bourgeoise libérale au pouvoir à comprendre les problèmes réels du pays, à trouver une façon adéquate de célébrer l'unification, et enfin, du point de vue des expositions artistiques, à s'ouvrir à la modernité. Après cette publication, les festivités de 1911 furent abordées dans le cadre d'études sur l'époque des grandes expositions en Italie, reflétant l'intérêt historiographique renouvelé pour les expositions universelles². Faisant la part belle à l'architecture, ces ouvrages se penchèrent avant tout sur le style des édifices, que ce soit pour les replacer dans une typologie – entre éclectisme, influence de la Sécession viennoise

1. Piantoni G. (dir.), *Roma 1911*, (cat. exp. Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna) Rome, De Luca, 1980.

2. Picone Petrusa M., Pessolano M. R., Bianco A., *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911 : la competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Naples, Liguori, 1988, p. 122-127. Buscioni M. C., *Esposizioni e « stile nazionale » (1861-1925), il linguaggio dell'architettura nei padiglioni italiani delle grandi kermesses nazionali ed internazionali*, Florence, Alinea, 1990, p. 223-240.

et Liberty triomphant à Turin en 1902 –, ou encore dans la question très débattue en Italie à la fin du XIXe siècle de la recherche d'un style national. Le mémoire de laurea de Michela Maguolo soutenu en 1990 se démarque toutefois de ce courant³. À partir d'un ensemble de notions – la reproduction, le monument, le style, le projet et la fiction –, elle y proposait une interprétation de l'architecture des expositions régionales et ethnographiques, à la fois originale et convaincante.

Depuis la fin des années 1990, les historiens sont revenus sur les célébrations de 1911, dans le cadre du développement des études en histoire culturelle sur la construction de la nation et les commémorations patriotiques⁴. Ils se sont notamment interrogés sur l'efficacité et la signification de commémorations fractionnées sur l'ensemble du territoire, ou encore sur le rôle de la dynastie de Savoie dans les rituels civiques de la nation. Récemment, à l'occasion du 150e anniversaire de l'unification en 2011, un ouvrage a été consacré aux expositions romaines de 1911⁵. Celui-ci n'apporte toutefois pas d'éléments nouveaux à l'interprétation de l'exposition régionale qui domine depuis le catalogue de 1980.

Ainsi, il nous a semblé pertinent de revenir sur l'exposition régionale de 1911 dans le cadre d'une histoire de l'art et de l'architecture qui cherche à analyser le rôle assigné au patrimoine architectural dans les commémorations nationales de l'Italie libérale. Nous essaierons ici de montrer de quelle manière cette exposition a posé un jalon essentiel dans l'usage de l'architecture dans les commémorations identitaires qui culminent avec les célébrations du centenaire dantesque de 1921. Elle constitua un moment fondateur où le potentiel identitaire de l'architecture en Italie, autour d'une double dimension historique et géographique, s'articula dans la diversité du territoire national, par la mise en jeu d'un rapport complexe au passé. L'analyse de l'exposition de 1911 apparaît à deux titres au moins essentielle pour la compréhension du centenaire dantesque de 1921 : dans son articulation entre la dimension locale et nationale et dans le rôle dévolu à l'histoire de l'architecture comme figure identitaire de la construction nationale italienne.

Par ailleurs, nous tâcherons, par une approche tenant compte des transferts culturels⁶,

3. Maguolo, 1990. Si Michela Maguolo avait déjà pu consulter une partie de la documentation conservée à l'ACS, nous apportons pour notre étude de nouveaux documents, ainsi que les fonds conservés aux archives de la ville de Rome (ASC).

4. Brice C., « Il 1911 in Italia. Convergenza di poteri, frazionamento di rappresentazioni », *Memoria e ricerca*, 34, 2010, p. 47-62 ; Pizziconi, 2008 ; Tobia B., « Il giubileo della patria, Roma e Torino nel 1911 », dans Levra U., Rocca R. (dir.), *Le esposizioni torinesi, 1805-1911 : specchio del progresso e macchina del consenso*, Turin, Archivio Storico, 2003, p. 145-174 ; Franco, 2002 ; Gentile, *La grande Italia, Ascesa e declino del mito nazione nel ventesimo secolo*, Milan, Mondadori, 1997.

5. Massari, 2011.

6. La notion de *transfert culturel*, introduite dans le champ historique par Michel Espagne et Michaël Werner au cours des années 1980, connaît actuellement un certain regain d'intérêt en histoire de l'art. Elle nous permet ici de mettre en avant le fait que bien plus que d'influence, il sera ici question d'échange, de transfert, d'appropriation et de réappropriation de modèles espacés dans l'espace et le temps. Espagne M., *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999, Espagne M., Werner M., *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Paris, Éd. Recherche sur les civilisations, 1988.

de replacer cet évènement dans une généalogie héritée des grandes expositions internationales de la seconde moitié du XIX^e siècle. Cette influence doit toutefois être en permanence contrebalancée par la spécificité du cas italien. En effet, l'intérêt principal de l'exposition régionale de 1911 réside peut-être justement dans la manière dont elle s'écarte de ces modèles. En croisant les approches de l'histoire de l'architecture et de l'histoire culturelle, nous tenterons de montrer comment l'architecture des pavillons régionaux a participé d'un large mouvement portant à l'invention de stéréotypes historico-artistiques. En ce sens, l'exposition régionale de 1911 peut être considérée comme un tournant dans l'usage de l'histoire de l'art et de l'architecture à des fins identitaires en Italie.

Dans un premier temps, nous établirons la généalogie de cette exposition en la replaçant dans le contexte des commémorations de 1911 et de leur signification historico-politique. Nous poursuivrons par l'analyse de la signification de l'ensemble des pavillons régionaux composant l'exposition. Nous verrons en quoi ce portrait d'une Italie à visiter en quelques heures participait d'une pédagogie nationale et d'une articulation renouvelée entre le sentiment d'appartenance à la petite et à la grande patrie. Enfin, la dernière partie de ce chapitre s'attachera davantage aux pavillons eux-mêmes, en nous penchant sur les différents types de programmes choisis par les comités régionaux, mais aussi sur les raisons de la place privilégiée accordée aux édifices de la fin du Moyen Âge et de la première Renaissance.

1. LES RÉGIONS D'ITALIE DANS LA GRANDE FÊTE DE LA NATION.

Peu de superlatifs furent épargnés pour qualifier la date anniversaire de 1911. Giovanni Pascoli la définit comme « l'année sainte » de l'Italie, assumant pleinement le caractère religieux du culte patriotique⁷. « L'année fatale », ou simplement le « jubilé de la patrie » s'étala en réalité sur trois ans, de 1909 à 1911, rythmés par un très grand nombre de manifestations sur l'ensemble du territoire italien. Nous nous limiterons ici à exposer le contexte dans lequel a pris naissance l'idée d'exposition régionale, l'une des très nombreuses expositions organisées entre Rome, Turin et Florence⁸.

7. « *Quello che noi facciamo e il popolo italiano fa, non è una festa nè una commemorazione civile, ma è una cerimonia religiosa.* » Pascoli G., *Patria e umanità*, Bologne, Zanichelli, 1914, p. 1-15, cité dans Franco, 2002, p. 52-53. Sur l'analyse de cette « religion civile », voir Brice C., « La religion civile dans l'Italie libérale : petits et grands rituels », dans Ridolfi M., *Rituali civili. Storie nazionali e memorie pubbliche nell'Europa contemporanea*, Rome, Gangemi, 2006, p. 97-115 ; Brice C., De Giorgi F., Ridolfi M., « Religione civile e identità nazionale nella storia d'Italia : per una discussione », *Memoria e Ricerca*, 13, 2003, p. 133-153 ; Porciani I., *La festa della nazione, Rappresentazione dello stato e spazi sociali nell'Italia unita*, Bologne, Il Mulino, 1997 ; Gentile, 1993, p. 9-21

8. Pour une approche plus générale des aspects politiques et sociaux de l'organisation des commémorations, nous renvoyons à la thèse de Rosalia Franco (Franco, 2002) et dans une moindre mesure au mémoire d'Alessio Pizziconi (Pizziconi, 2008).

1.1. SOURCES EXPLOITÉES

Outre les études déjà citées, différentes sources ont été utilisées pour aborder ces commémorations. Plusieurs publications de l'époque offrent des informations précieuses sur les commémorations : les guides des expositions⁹ et des différents pavillons¹⁰, les revues consacrées à l'évènement¹¹, les très nombreux articles de journaux¹² et de périodiques publiés à cette occasion¹³, enfin un récit de visite, publié par Arturo Lancellotti en 1931¹⁴.

Concernant les sources archivistiques, il faut noter l'absence de fonds propre au Comité ayant organisé la manifestation. Les déboires que connut l'exposition, largement déficitaire, et par la suite la création d'une commission d'enquête chargée d'examiner la gestion financière douteuse du Comité ont peut-être rendu cette conservation inopportune¹⁵. On peut toutefois parvenir à retracer indirectement l'activité du comité à l'Archivio Centrale dello Stato (ACS), où se trouvent de nombreux documents relatifs aux expositions dans les fonds de la Presidenza del Consiglio dei Ministri (PCM) et de la direction générale des Antichità e Belle Arti (AABBAA). L'Archivio Storico Capitolino (ASC), conserve également une importante documentation : en effet la ville de Rome était concernée en premier chef par les expo-

9. *Guida ufficiale delle esposizioni di Roma*, Rome, G. Bertero, 1911 ; Fleres U., *Roma nel 1911, Guida ufficiale della città e dintorni con accenni all'esposizione*, Rome, Rassegna « Roma », 1911 ; Esposizione di Roma, *Catalogo della mostra di Belle Arti, Esposizione Internazionale di Roma*, Bergame, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1911 ; Esposizione di Roma, *Catalogo della mostra di etnografia italiana in Piazza d'armi*, Bergame, Istituto italiano d'arti grafiche, 1911.

10. *Il padiglione pugliese nell'esposizione regionale in Roma*, Guida, Rome, G.U. Nalato, 1911 ; Comitato Regionale per l'Abruzzo e il Molise, *Il padiglione degli Abruzzi e del Molise nelle mostre regionali in Roma per le feste cinquantenarie dell'unità d'Italia*. MCMXI, Aquila, Unione Arti Grafiche, 1911 ; Comitato Regionale Lombardo, *La Lombardia ed i suoi monumenti inaugurandosi il padiglione lombardo nella esposizione del 1911 in Roma*, Milan, Alfieri & Lacroix, 1911 ; Agnelli, G., *Il «Padiglione emiliano-romagnolo» a Roma nel cinquantesimo anno dell'unità d'Italia*, MCMXI, Bologne, Tip. di Paolo Neri, 1911 ; Manfroni, C., *La marina di Venezia all'Esposizione nazionale di Roma. Cenni descritti a cura del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, Padoue, Prosperini, 1911 ; Calderini G., *Comitato Regionale dell'Umbria per le Feste Commemorative del 1911 in Roma, Relazione esplicativa dello schema di progetto presentato da Guglielmo Calderini all'Ill.mo sig. Presidente della deputazione Provincia dell'Umbria*, Pérouse, Benucci, 1909 (exemplaire conservé dans BiASA, Miscellanea Ricci, A.27-14).

11. *Roma, Rassegna illustrata della esposizione del 1911, 1910-1912* ; *Le esposizioni del 1911: Roma, Torino, Firenze. Rassegna illustrata delle mostre indette nelle tre capitali per solennizzare il cinquantenario del regno d'Italia*, Milan, Treves, 1911.

12. Tout particulièrement le recueil d'articles de *La Tribuna* et du *Giornale d'Italia* conservé à l'Archivio Centrale dello Stato. ACS, Ministero Interno, Gabinetto, 1911, *Cinquantenario di Roma Capitale*.

13. Voir notamment: Angelini L., « I palazzi e gli edifici dell'esposizione di Roma », *Emporium*, XXXIV, 204, 1911, p. 403-424 ; Angelini L., « I palazzi e gli edifici dell'Esposizione di Roma. I padiglioni delle Regioni d'Italia », *Emporium*, XXXV, 205, 1912, p. 17-35 ; « Le esposizioni di Roma. Il foro delle Regioni », *L'Edilizia Moderna*, XXI, 2, 1912, p. 5-8 ; « Le esposizioni di Roma. Il palazzo delle Feste, Palazzi dei Costumi e dei Cimeli », *L'Edilizia Moderna*, XXI 1912, n°4, p. 13-18 ; Picca P., « L'esposizione di Roma », *Nuova Antologia*, 942, 16 mars 1911, p. 260-277 ; Giusti U., « Le città italiane nel cinquantenario della loro unione », *Nuova Antologia*, 943, 1^{er} avril 1911, p. 482-494 ; « Le Esposizioni di Roma », *Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione*, V, 1, 1911, p. 154-160 ; D'Ambra L., « L'Italia veduta in tre ore », *La Lettura*, XI, 4, 1911, p. 295-305.

14. Lancellotti, A., *Le mostre romane del Cinquantenario*, Rome, Fratelli Palombi, 1931. Il faut également citer la publication relatant la vie politique romaine sous l'administration de Nathan : *Cinque anni di amministrazione popolare 1907-1912*, Rome, Centenari, 1912.

15. ACS, PCM, 1913, fasc. 11 et ACS, PCM, 1916, fasc. 16/4, où est indiqué que « *il debito del Comitato di Roma ammonta, tra capitale ed interessi a £ 10.155.836,81* ». Toutefois le travail de la commission dirigée par Giovanni Cigliana fut interrompu avec l'entrée en guerre de l'Italie, et les comptes furent réglés par la loi du 29 juin 1916.

sitions, notamment du fait des travaux urbains réalisés à cette occasion, et l'administration communale eut un véritable rôle promoteur dans l'organisation des manifestations de 1911 en se chargeant de nommer le comité exécutif.

D'autres fonds ont été ponctuellement utilisés, tels que les archives des villes de Bologne (Archivio Storico dell'Archiginnasio) et Florence (Archivio Storico del Comune di Firenze, ASCFi), où sont conservés des récits manuscrits de visites aux expositions. L'Archiginnasio de Bologne possède un volume rédigé en décembre 1911 par Giuseppe Ballarini, patriote ayant combattu auprès de Garibaldi, et intitulé « Descrizioni delle solenni Feste commemorative fatte a Roma ed in tutta Italia nel 1911 pel cinquantenario dell'Unità Nazionale e di Roma Capitale (fig. 1)¹⁶. » À Florence, on trouve dans les archives communales les récits manuscrits d'ouvriers envoyés par la ville pour visiter les expositions de Turin et de Rome (fig. 2)¹⁷. En effet, en juillet 1911, la ville organisa un concours afin de sélectionner des ouvriers et artisans intéressés par l'évènement, dans l'espoir de participer ainsi au développement de l'industrie locale. Quarante-quatre ouvriers furent choisis, soixante-dix-sept partirent pour Turin (qui accueillait les expositions industrielles) et sept à Rome. À leur retour, un concours doté d'un prix en argent fut organisé afin de les encourager à rédiger le meilleur rapport possible. Même s'ils témoignent du désir évident de plaire au jury et restent très proches du discours officiel, ces récits nous offrent un point de vue original sur les pavillons régionaux¹⁸.

1.2. FRACTIONNEMENT ET UNITÉ DU JUBILÉ DE LA NATION

a. Les premières tentatives d'exposition à Rome

Les célébrations du cinquantenaire furent pour la ville de Rome l'occasion d'accueillir pour la première fois une grande exposition d'envergure internationale. Ces festivités faisaient suite à une série d'initiatives avortées dans le dernier quart du xix^e siècle. La première tentative fut présentée au Parlement en 1878 par Federico Seismit-Doda, ministre des Finances du gouvernement de Cairoli avec trois députés du Parlement¹⁹. Il apparaît évident que Seismit-Doda et les trois autres députés avaient été encouragés par le succès de l'exposition

16. Archig., Ms B3266, *I solenni festeggiamenti in Italia per il primo giubileo nazionale e di Roma capitale – 1861-1911*. Il signe le volume : « *Capitano Giuseppe Ballarini / Garibaldino del 1860 in Sicilia ed al Volturno. / Veterano delle patrie battaglie, nel brigantaggio / in Capitanata 1861-1862, e contro l'Austria nel 1866.* »

17. ASCFi, *Comune di Firenze, Cerimonie, festeggiamenti ed esposizioni, Esposizioni Roma e Torino, Filza 1. Esposizioni Roma - Torino. Invio di operai per la visita. 1911, CF 5062* et ASCFi, *Comune di Firenze, Cerimonie, festeggiamenti ed esposizioni, Esposizioni Roma e Torino, Filza 1. Esposizioni Roma - Torino. Relazione degli operai inviati dal comune. 1911, CF 5063.*

18. D'un point de vue méthodologique, ces documents nous offrent l'opportunité par un jeu d'échelle de confronter le discours officiel et les récits de la presse à l'expérience personnelle d'observateurs moins impliqués. Cette démarche qui reste très limitée dans le cadre de notre étude, nous apparaît par ailleurs fort intéressante : elle pose la possibilité de mettre à l'épreuve l'histoire culturel – privilégiant les métaphores, les symboles et les rites pouvant être décodés – d'une approche relevant de la micro-histoire. Sur ce dernier point voir Levi G., « On Microhistory », dans Burke P. (dir.), *New Perspectives on Historical Writing*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1993, p. 93-114.

19. Il s'agit de Pietro Pericoli, Edoardo Gioia et Gioacchino Pepoli.

parisienne de 1878.

*Ora, qui, davanti alla camera, mi permetterò di osservare che sarebbe opera d'alta convenienza far sì che l'Italia [...] si affermi dinanzi al mondo politico, economico, industriale e commerciale, con una mondiale esposizione da aprirsi in Roma*²⁰.

Cette exposition devait être l'occasion de célébrer la « mission de civiltà » de Rome, dans une conception laïque et moderne. Cette idée fut reprise par le président du Conseil des ministres Francesco Crispi en 1881, dans le sillage du vote de la loi pour Rome Capitale, afin d'affirmer la capacité de la ville à représenter la nation²¹. Un Comitato promotore fut mis en place sous la direction de Cesare Orsini, et, avec l'appui de la mairie de Rome, il fut décidé que l'exposition se tiendrait en 1883²². L'opposition politique que rencontrait alors la volonté d'un centralisme romain empêcha toutefois l'aboutissement de cette initiative. Rejeté par l'homme politique Agostino Depretis, le projet fut abandonné en 1882²³.

En 1891, l'idée d'organiser une grande exposition à Rome fut à nouveau avancée, afin de commémorer cette fois-ci les vingt-cinq ans de la libération de Rome en 1895²⁴. Cette initiative était promue par les membres de la Società per il Bene Economico di Roma, société présidée par Guido Baccelli, homme politique proche de Crispi²⁵. En pleine crise à la suite du scandale de la Banca Romana, ces manifestations devaient favoriser une relance économique de la ville. Des artistes tels l'architecte Giulio De Angelis²⁶ et le sculpteur Ettore Ferrari²⁷ participèrent de manière active au comité d'organisation²⁸. Le programme des célébrations comprenait une exposition internationale des beaux-arts, des travaux urbains dans la zone monumentale de Porta Pia, une exposition sur le Risorgimento dans la partie achevée du monument à Victor-Emmanuel II (idée qui sera reprise en 1911), l'inauguration de monuments, des congrès et des fêtes populaires. Par leur activisme politique, les catholiques parvinrent à

20. Picca, 1911, p. 260. « Maintenant, ici, devant l'Assemblée, je me permettrai d'observer que ce serait une œuvre hautement convenable de faire en sorte que [...] l'Italie s'affirme devant le monde politique, économique, industriel et commercial, avec une exposition mondiale à Rome ».

21. Franco, 2002, p. 23-30. Sur la question de la loi pour Rome et du financement par le gouvernement d'un plan de modernisation de la ville, voir Tobia, 1991, p. 21-25, Carracciolo A., *Roma capitale. Dal Risorgimento alla crisi dello Stato liberale*, Roma, Editori Riuniti, 1999, (1^{re} éd. 1956), p. 177 et suiv.

22. Le comité comprenait en outre Felice Borghese, Urbano Rattazzi, Placidio Gabrielli et Leopoldo Torlonia. Picca, 1911, p. 261.

23. *Ibidem*.

24. Pour un tableau très complet des festivités de 1895 (notamment sur les conflits politiques en jeu), à partir des archives de l'*Archivio Storico Capitolino*, voir Francescangeli L., « Il Comitato generale per solennizzare il XXV anniversario della liberazione di Roma ed il suo archivio », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 109, 1, 1997, p. 185-276.

25. Fonzi F., *Crispi, Francesco*, dans DBI, XXX, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1984, p. 779-799.

26. Miano G., *De Angelis, Giulio*, dans DBI, XXXIII, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1987, p. 289-291.

27. Isastia A.M., Roccasecca P., *Ferrari, Ettore*, dans DBI, XLVI, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1996, p. 550-555.

28. On trouve également dans le comité les architectes Gaetano Koch, Pio Piacentini, Giulio Podesti et le sculpteur Giulio Monteverde.

bloquer le projet en 1894²⁹. Au final, les célébrations du 20 septembre – date anniversaire de la brèche de Porta Pia – furent largement restreintes, même si l'on inaugura à cette occasion les monuments dédiés à Cavour et Garibaldi.

b. Naissance de l'idée et division des rôles entre Turin et Rome

L'idée d'organiser de grandes festivités en 1911 pour célébrer le cinquantenaire de l'unité italienne et l'élection de Rome au rang de capitale du royaume semble énoncée pour la première fois durant le conseil municipal romain du 10 novembre 1905³⁰. Elle fut défendue par le groupe minoritaire des démocrates, à l'occasion d'une motion présentée par le conseiller Eugenio Trompeo, alors membre de l'opposition au maire Giovanni Cruciani Alibrandi³¹.

Au cours de la séance du 6 février 1906, Trompeo détailla son idée d'une « festa delle feste », organisée autour d'une grande exposition. Il émit également le souhait que cette exposition puisse coïncider avec l'inauguration du monument à Victor Emmanuel II. De fait, ce dernier fut inauguré à l'occasion d'une cérémonie le 4 juin 1911, jour anniversaire de la déclaration du Statuto³², tandis que la date officielle des célébrations du cinquantenaire était fixée au 27 mars 1911 (fig. 7).

Cette initiative fut confirmée lors de la rencontre au Capitole le 30 janvier 1907 des maires de Turin, Secondo Frola³³, et de Rome, Giulio Cruciani-Alibrandi³⁴. Il fallut cependant attendre l'année suivante, et la prise de pouvoir du « bloc » démocrate sur la ville de Rome pour l'annonce officielle de la grande exposition. Le 8 janvier 1908 fut publiée une déclaration commune de Secondo Frola et d'Ernesto Nathan, récemment élu maire de la ville de Rome³⁵.

Dans ce manifeste, les maires de Turin et de Rome prévoyaient de commémorer l'unification et l'œuvre du Risorgimento. Ils choisirent pour cela la date anniversaire du 27 mars 1861, jour où Cavour, dans un vibrant discours prononcé devant le Parlement à Turin, avait déclaré que Rome devait être la capitale du royaume.

Le 27 mars 1861, « la terza Italia [...] affermava l'essere suo, l'unità sua, con a capo Roma, la Città Eterna, culla della sua civiltà, centro e cuore dei suoi nuovi destini. » Cette

29. L'idée d'organiser une grande exposition pour les vingt-cinq ans de Rome, capitale d'Italie, en 1896 avait rencontré une forte opposition dans le conseil communal. Le maire conservateur Caetani n'hésita d'ailleurs pas à provoquer une crise entraînant la dissolution de la junte pour éviter la commémoration patriotique promue par Baccelli. Voir Francescangeli, 1997.

30. *Atti del Consiglio Comunale di Roma*, session du 10 novembre 1905.

31. Cruciani Alibrandi fut maire de décembre 1904 à août 1907.

32. Sur la fête du *Statuto* (Statut Albertin), fête nationale de l'Italie monarchique célébrant la création du Royaume de Piémont-Sardaigne le 4 mars 1848, voir Porciani, 1997.

33. Kuck G., *Frola, Secondo*, dans DBI, L, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1998, p. 592-593.

34. La nouvelle est rapportée par le journal *La Stampa* du même jour et critiquée par le journal romain *La Vita* (30 janvier et 6 février).

35. Sur la figure extrêmement intéressante d'Ernesto Nathan, et son rapport avec les arts, voir Cecchini S., *Necessario e superfluo, Il ruolo delle arti nella Roma di Ernesto Nathan*, Rome, Palombi, 2006.

exposition devait conduire à ce que « l'Italia di oggi renda omaggio ai precursori e s'affermi quale essa è in cospetto della civiltà³⁶. »

L'intention déclarée n'était cependant pas seulement celle de commémorer, mais aussi de célébrer les progrès accomplis à Rome est dans le pays depuis l'unification :

illustrare nel 1911 la fausta data, segnalando alle novelle generazioni il cammino che il Paese percorse dal giorno in cui il Parlamento subalpino lo proclamò ricomposto ad unità di Nazione³⁷.

Regarder le chemin parcouru en se tournant vers l'avenir justifiait que soit impliqué Turin la première capitale du royaume, et Rome, symbole de l'aboutissement du Risorgimento.

unire [...] il passato e il presente, la capitale d'allora – Torino – quella d'oggi – Roma – insieme congiunte per commemorare i fasti consegnati alla storia, e trarne gli auspici per l'avvenire³⁸.

Cette implication des deux villes reflétait une nette division des rôles. En effet, dès le manifeste de 1908, le caractère propre des festivités turinoises et romaines fut clairement énoncé :

Nella metropoli del forte ed industrioso Piemonte raccogliere in una Esposizione Internazionale Industriale le manifestazioni varie dell'attività economica: a Roma, faro del pensiero italiano, riassumere con le esposizioni patriottiche, storiche, artistiche, il concetto che a quelle attività economiche presiedette, armonizzandole con la prosperità e con il progresso della Nazione³⁹.

Ce manifeste fait apparaître la complémentarité voulue par les organisateurs entre ces deux grands pôles⁴⁰. D'un côté Turin, capitale tournée vers le progrès, dans laquelle on choisit d'organiser une exposition industrielle sur le modèle « classique » des expositions universelles. Déjà forte d'une importante expérience dans l'organisation d'expositions nationales et inter-

36. « Invitando gli italiani ed il Consorzio delle genti civili a commemorare nel 1911 a Roma ed a Torino il Cinquantenario del 27 marzo 1861 », daté du 15 janvier 1908, cette annonce est reproduite à de nombreuses reprises, notamment dans le *Guida ufficiale*, p. 37-38. « La troisième Italie [...] affirmait son existence, son unité, avec au sommet Rome, Ville Éternelle, berceau de sa civilisation, centre et cœur de ses nouveaux destins. [...] que l'Italie d'aujourd'hui rende hommage à ses précurseurs et affirme ce qu'elle est au regard de la civilisation. »

37. *Ibidem*. « illustrer en 1911 la date solennelle, en signalant aux nouvelles générations le chemin que le Pays parcourut depuis le jour durant lequel le Parlement subalpin le proclama recomposé en une Nation unie. »

38. *Ibidem*. « unir [...] le passé et le présent, la capitale d'alors – Turin – celle d'aujourd'hui – Rome – réunies pour commémorer les fastes rendus à l'histoire, et en tirer les auspices pour l'avenir. »

39. *Ibidem*. « Dans la métropole du Piémont fort et industriel, recueillir dans une Exposition internationale industrielle les manifestations variées de l'activité économique ; à Rome, phare de la pensée italienne, résumer avec les expositions patriotiques, historiques, artistiques, le concept qui préside à ces activités économiques, en les harmonisant avec la prospérité et le progrès de la Nation. »

40. Une lettre de Nathan citée par Rosalia Franco semble cependant prouver que malgré la division claire des rôles, les rivalités persistent entre les deux comités, voir Franco, 2002, p. 38-39.

nationales⁴¹, elle incarnait l'image de l'Italie ayant accompli son chemin vers la modernité européenne. De l'autre Rome, capitale intellectuelle du pays, où l'on prévoyait d'organiser des expositions historiques et artistiques.

Cette division des rôles fut rapidement traduite en image par les affiches choisies pour annoncer l'évènement⁴². Pour l'exposition de Turin, on sélectionna au terme d'un concours les projets d'Adolfo De Carolis et de Leopoldo Metlicovitz (fig. 3-4). Si celle de ce dernier fut finalement préférée, toutes deux abordent le sujet d'une manière similaire : le travail est incarné par des hommes nus à la musculature puissante, agitant le tricolore italien devant une représentation aérienne de la ville de Turin. L'affiche de Rome (fig. 5), œuvre de Duilio Cambellotti⁴³, représente de façon assez différente la pierre milliaire de l'une des voies romaines, portant la date de création de Rome et sur laquelle sont posés les quatre aigles, symbole de la ville de Rome dominatrice du monde. Ces deux images illustrent clairement la différence entre les deux expositions : celle de Turin tournée avec assurance vers l'avenir et le progrès, et celle de Rome, regardant vers l'histoire et le passé⁴⁴. Dans cette dernière, les valeurs « patriotiques » sont associées à une « sévérité » de ton. Ces deux affiches connurent une importante diffusion, reproduites dans les journaux, mais aussi en carte postale et en timbre, elles furent également traduites et exportées vers d'autres pays.

Si les deux villes rivalisèrent pour le primat de l'organisation des festivités, elles surent s'unir contre le projet d'une troisième exposition à Florence, prétextant que celle-ci causerait aux deux autres d'importants dommages financiers. En décembre 1908, le maire de Florence Francesco Sangiorgi, soutenu par les députés florentins et le journal *La Nazione*, présenta au président du Conseil Giovanni Giolitti, l'intention de la deuxième capitale du royaume de participer aux commémorations de 1911⁴⁵. Malgré l'opposition de Rome et de Turin, l'intervention du gouvernement permit l'organisation à Florence de deux expositions, l'une d'art floral et l'autre consacrée à l'histoire de la peinture de portrait en Italie⁴⁶. Cette dernière, conçue par le critique d'art Ugo Ojetti⁴⁷, regroupait des toiles datant de la fin du xvie siècle jusqu'à 1861, date de l'unification. Elle fut inaugurée le 11 mars 1911 au Palazzo Vecchio par un discours de Corrado Ricci.

41. Buscioni, 1990, p. 285-300, voir aussi <www.italyworldsfairs.org>, 2009, visité le 13 novembre 2011.

42. « I manifesti artistici delle esposizioni di Roma e Torino », *Le Esposizioni*, 1911, p. 13, M. C., « Il manifesto di Duilio Cambellotti per l'Esposizione di Roma », *Emporium*, 1910, p. 317-318.

43. Cambellotti était alors déjà un artiste réputé, il avait notamment réalisé en 1908, le décor de *Nave* de D'Annunzio pour le Teatro Argentina de Rome. En 1911, il se distingua par la décoration du pavillon de l'Agro-romano. Pour des études et une bibliographie récente sur Duilio Cambellotti, voir Fonti D., Muratore N., De Stefano I., *Duilio Cambellotti, Mito, segno e immagine*, Rome, De Luca, 2006 et Miracco R., *Duilio Cambellotti, Opera dell'Archivio*, Milan, Mazzotta, 2003.

44. À Rome, l'affiche de l'exposition ethnographique fut réalisée par Galileo Chini (fig. 6).

45. Florence avait été la deuxième capitale du royaume, à la suite de Turin, de 1864 à 1871.

46. À cette occasion des courses cyclistes, une exposition des *botteghe*, des concerts et un spectacle pyrotechnique furent également organisés. ASCFi, *Comune di Firenze, Cerimonie, festeggiamenti ed esposizioni, Cinquantenario della proclamazione del regno d'Italia, Carteggio e resoconto dell'economista*, 1911, 5054.

47. Canali E., *Ugo Ojetti (1871-1946) critico: tra architettura e arte*, Florence, Alinea, 2005.

Les célébrations du cinquantenaire concernèrent en réalité bien plus que ces trois villes. Les festivités commencèrent en 1909 par les commémorations des campagnes de 1859, des batailles de Magenta, Solferino et de la libération de la Lombardie, de la Toscane et d'une partie des États pontificaux. Elles se poursuivirent en 1910 avec celles de la libération de l'Ombrie, des Marches puis de l'expédition des Mille, de la libération des provinces méridionales et du centenaire de Cavour. Vint enfin l'an 1911, qui s'ouvrit à Bologne le 9 janvier par la célébration de l'université, puis à Turin, célébrant le 17 mars la proclamation de Victor-Emmanuel souverain d'Italie. Après le Natale de Rome du 21 avril⁴⁸, Florence commémora le 27 avril la fuite du grand-duc de Lorraine de la ville. Le 30 mai, on fêta à Catane la libération de la Sicile orientale, et à Bari le 2 juin l'anniversaire du Plébiscite. Les célébrations se conclurent à Naples le 15 juillet, jour anniversaire de la fondation de la marine militaire italienne. À côté de ces différentes dates, les commémorations principales coïncidèrent avec les anniversaires des événements historiques : le cinquantenaire de l'unité, le 27 mars jour de l'ouverture de l'exposition des beaux-arts, celle du Statuto le 4 juin avec l'inauguration du Vittoriano, et la célébration, le 20 septembre, de la brèche de Porta Pia et de l'entrée des troupes italiennes dans Rome.

Jamais l'Italie ne s'autocélébra autant. En dehors de ces événements principaux – où l'on retrouve souvent la présence du roi et de membres du gouvernement –, pratiquement chaque ville de la péninsule organisa des festivités, largement commentées dans la presse. Pourtant aujourd'hui, la mémoire de ce jubilé reste extrêmement ténue. Récemment, celle-ci a été ravivée avec la préparation du cent-cinquantième anniversaire de l'unité en 2011⁴⁹.

Face aux exemples européens, la division des rôles entre Turin et Rome apparaît comme une singularité italienne. Elle a généralement été interprétée comme l'incapacité de la ville de Rome à incarner symboliquement l'Italie, mais aussi son impossibilité à devenir une grande métropole moderne et industrielle⁵⁰. Alors que les organisateurs aspiraient à saisir l'occasion de cette exposition pour relancer la modernisation de la ville⁵¹, l'historiographie ne vit en elle que la preuve de la difficulté de Rome à assumer la représentation de l'État national. Dès lors, la multiplication des initiatives sur l'ensemble du territoire serait le signe de la faiblesse de l'unification du pays.

Cette lecture des célébrations du cinquantenaire découle de façon implicite d'une comparaison avec l'organisation centralisée des festivités françaises, qui jouissent d'un fort intérêt historiographique⁵². Toutefois, la relecture de ce fractionnement, proposée par Rosalia Franco

48. Fête laïque célébrant la fondation de la ville de Rome.

49. Les manifestations de 1911 ont souvent été citées en contre-exemple du manque d'engagement de la part du gouvernement de Berlusconi dans l'organisation de la fête de l'unité.

50. C'est notamment le point de vue défendu dans le catalogue de l'exposition de 1980 (Piantoni, 1980).

51. Nous verrons que certains projets s'inscrivent dans la suite du plan régulateur de 1909. Sanjust Di Teulada E., *Piano Regolatore della città di Roma*, Rome, Danesia, 1908.

52. Voir notamment Ozouf M., *La fête révolutionnaire, 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1976.

et reprise par Catherine Brice⁵³, comme témoin du dynamisme des différents centres italiens, nous paraît bien plus pertinente. Cette structure des festivités reflète l'implication indirecte de l'État qui préféra laisser la charge de l'organisation aux différentes villes. La forte sollicitation des élus locaux devait conduire à un rapport dialectique entre célébration de l'échelon local et sentiment patriotique de caractère national⁵⁴. L'implication de l'ensemble de l'élite bourgeoise locale permit ainsi une adhésion bien plus large aux commémorations. On trouve d'ailleurs tout au long des festivités de 1911, la présence constante des représentants des villes italiennes. Les maires d'Italie occupèrent une place centrale dans l'inauguration du monument à Victor-Emmanuel II, et ils se réunirent le lendemain lors d'un congrès national. Ainsi il semble pertinent de présenter la division des cérémonies du jubilé non pas comme le signe de la faiblesse de l'unification italienne, mais bien plus comme une contribution décisive à la constitution d'une identité plurielle, liée au rôle de la classe politique bourgeoise locale :

Proprio per l'estensione delle celebrazioni il giubileo dell'unificazione d'Italia rappresenta un esempio di come nel caso italiano la formazione di una coscienza nazionale si costruisca a livello locale, dove per locale si intende un vincolo che comprende anche un'adesione a un ideale politico⁵⁵.

La médiation locale du sentiment d'appartenance nationale au cours des fêtes du cinquantenaire ne concerna pas seulement l'organisation et la représentation symbolique des maires d'Italie, mais également la place réservée à l'architecture dans l'exposition régionale.

1.3. DES TENSIONS DANS L'UNITÉ

Les célébrations nationales sont généralement considérées comme la possibilité pour les dirigeants de masquer pendant un temps les crispations et les discordances au profit d'une unité revendiquée. La capacité de ces événements à voiler les divisions et les conflits politiques reste toutefois très précaire, ceux-ci étant parfois au contraire l'occasion pour certains groupes d'exprimer sous différentes formes, leurs critiques du pouvoir en place. Les désaccords politiques autour de 1911 nous permettent de comprendre pourquoi l'usage du patrimoine et de l'architecture dans les liens particuliers que dresse l'exposition régionale au territoire et à l'histoire fut aussi le résultat de rapports conflictuels. Le détour par le terrain politique offre en outre un étonnant parallèle avec l'art architectural. Nous essaierons en effet de montrer

53. Franco, 2002, Brice, 2010.

54. Tobia, 1991.

55. Franco, 2002, p. 70, « *la formazione di un concetto, per così dire, « astratto » di nazione, favorendo un'introduzione dell'idea di patria che parte e si definisce attraverso la mediazione di vincoli di natura ideologica appunto e territoriale.* » « Par l'extension des célébrations, le jubilé de l'unification d'Italie représente un exemple de comment dans le cas italien, la formation d'une conscience nationale se construit au niveau local, où par local on entend un lien qui comprend également une adhésion à un idéal politique. »

l'impossibilité de s'accorder sur un style malgré la rhétorique nationaliste officielle incarnée par le Vittoriano, mais à l'opposé la large adhésion que remporta l'exposition régionale par son recours au passé et à l'identité architecturale locale.

Les fêtes du cinquantenaire furent soutenues par le président du Conseil Giovanni Giolitti revenu au pouvoir à la suite de Luigi Luzzatti peu avant l'ouverture des expositions. Il tenta de présenter l'année du jubilé comme une formidable fête du progrès accompli par l'Italie depuis son unification, et s'employa à y faire participer les masses. À côté de ce discours officiel, différents groupes élevèrent leurs voix pour s'opposer publiquement à cette conception du jubilé. Les catholiques, fortement opposés à l'équipe municipale dirigée par Nathan, y voyaient une célébration anticléricale⁵⁶. Cette opposition fut relayée par les journaux proche des catholiques, *L'Osservatore romano* et *La Civiltà Cattolica*, pour qui 1911 représentait « l'année du deuil » en réponse à « l'année sainte » de Pascoli⁵⁷. Toutefois, une partie des catholiques modérés était prête à collaborer, en insistant sur l'apport religieux à l'identité italienne. La papauté profita de l'occasion pour défendre un patriotisme de matrice chrétienne.

Sur l'autre versant de l'échiquier politique, les socialistes apparaissaient encore davantage hostiles aux festivités. À leurs yeux, elles ne concernaient qu'une seule partie de la nation, bien loin des problèmes réels de la population⁵⁸. Ils opposaient au cinquantenaire de la bourgeoisie, celui du prolétariat. Sans nier l'apport du Risorgimento, ils prônaient une nouvelle révolution, non plus nationale, mais internationale, position relayée par le journal *Avanti!* de Claudio Treves. On assista de fait en 1911 à une multiplication des grèves et des manifestations. Il faut noter que là encore, malgré l'opposition de principe certains socialistes purent localement participer aux festivités, comme le prouvent l'ambiguïté des interventions du groupe au conseil municipal romain :

Il gruppo socialista ravvisa certamente una portata politica nella proposta della Giunta e non dubita che l'approvazione da parte del Consiglio sarà unanime e che anche l'autorità tutorale non esiterà ad approvarla. Ma ciò avverrà soltanto per la prevalenza di quella nota sentimentale che induce a votarla anche i repubblicani e i socialisti, e che trova concordi i vari gruppi del Consiglio in diversi grado di entusiasmo. [...] Non intendiamo però di confondere il nostro voto con quanti credono darvi significato di adesione ai festeggiamenti ufficiali del 1911⁵⁹.

56. Franco, 2002, p. 59-62.

57. « Anno di lutto », *La Civiltà Cattolica*, 18 mars 1911.

58. « I due cinquantenari », *Avanti!*, 27 mars 1911.

59. *Atti Consiglio Comunale di Roma*, 1909 quadr. II-1, *Ulteriore contributo del comune per i festeggiamenti del 1911 ed altri provvedimenti relativi*, p. 448-449. L'intervention est celle d'un conseiller socialiste lors du vote de la participation financière de la ville de Rome aux festivités. « Le groupe socialiste perçoit certainement une portée politique dans la proposition de la junte et ne doute pas que l'approbation du Conseil sera unanime et que l'autorité de tutelle n'hésitera pas non plus à l'approuver. Mais ceci adviendra seulement du fait de la prévalence de cette note sentimentale qui conduit les républicains et les socialistes à la voter, et qui rencontre la concorde

Cette citation laisse également entendre l'antagonisme des républicains. Leur posture n'était pas déterminée, comme pour les catholiques ou les socialistes, par une opposition de principe, mais par une critique du mysticisme qui entourait les fêtes. Selon eux, en mettant tous les acteurs du Risorgimento sur un même plan dépolitisé, le gouvernement tentait d'écarter la tradition démocratique⁶⁰. Se réclamant d'un patriotisme laïc, démocratique et populaire dans la lignée des écrits de Mazzini, ils refusèrent de participer à l'inauguration du Monument à Victor-Emmanuel II.

Il faut noter également une forte opposition d'une partie des intellectuels du royaume à travers les positions défendues par la revue *La Voce*. Des personnalités comme Benedetto Croce s'opposèrent à la rhétorique patriotique, en vertu de l'état réel du pays, en proie à une épidémie de choléra, et surtout fortement partagé entre deux Italies, celle du nord et celle du sud⁶¹. « L'année triste », selon *La Voce*, était celle d'une Italie qui préférerait encore une fois célébrer de façon dispendieuse le passé glorieux, plutôt qu'investir dans le progrès du pays.

L'exposition de Rome « *era costosa, vana, inutile non segnava né il nostro progresso né il nostro avvenire, ma, come al solito attirava ancora di più l'attenzione degli italiani sul 'passato glorioso', su quel 'glorioso passato' che è meraviglia non ci abbia ancora incrinati tutti a forza di fissarlo.* » La critique visait spécifiquement l'exposition régionale et les « *edifizi di stucco e di cartapesta* » quand il aurait fallu dépenser « *i milioni negli acquedotti, nelle scuole, nelle fogne*⁶² »

Ces différents groupes, dans leurs profondes différences, remettaient en cause la légitimité des libéraux à représenter la Nation et ses valeurs, tout autant que le bilan des cinquante premières années du régime. Pourtant dans la dimension locale l'opposition de principe céda souvent le pas à une participation de fait. Ainsi Benedetto Croce, malgré ses critiques⁶³, fit partie du comité régional pour la création du pavillon de la Campanie, Basilicate et Calabre. L'adhésion aux festivités de 1911 fut donc bien plus complexe que le tableau présenté par l'historiographie des années 1980. S'il était effectivement impossible d'arriver à une conception commune des institutions et des valeurs de la patrie, il existait un terrain d'entente au niveau local, sur un nationalisme aux contours assez flous, et un sentiment identitaire régional ou municipal.

Pour compléter le tableau politique, il faudrait insister sur l'omniprésence de la famille royale lors des célébrations sur l'ensemble du royaume. Cette dimension s'inscrit dans le

des différents groupes du Conseil à différents degrés d'enthousiasme. [...] Nous n'entendons cependant pas confondre notre vote avec ceux qui croient y donner un sens d'adhésion aux festivités officielles de 1911. »

60. « Le feste giubilari », *La Ragione*, 19 mars 1911. Franco, 2002, p. 63.

61. Ainsi *La Voce* consacra un numéro spécial le 16 mars à la question méridionale.

62. « L'annata trista », *La Voce*, 24 août 1911, « était coûteuse, vaine, inutile [et] ne marquait ni notre progrès ni notre avenir, mais, comme d'habitude attirait encore plus l'attention des Italiens sur le 'passé glorieux', sur ce 'glorieux passé' dont il est merveilleux qu'il ne nous ait pas encore tous rendu idiot à force de le fixer. » [...] « édifices de stuc et de papier mâché » [...] « les millions dans les aqueducs, les écoles, les égouts. »

63. Croce B., *Cultura e vita morale*, Bari, Laterza, 1955, (1^{re} éd. Bari, 1914), p. 163.

poids récemment réévalué par Catherine Brice de la dynastie de Savoie dans la création d'un sentiment national en Italie⁶⁴. À côté de la dimension monarchique, il faut aussi noter, le rôle mineur joué par le Parlement, et parallèlement le mythe que les dirigeants tentèrent de diffuser, d'une célébration venant spontanément du peuple. Cet aspect témoigne de la volonté du gouvernement d'éviter les tensions idéologiques en conférant la fonction motrice de l'organisation aux organes périphériques de l'État. Toutefois, ce dernier sut défendre son intérêt grâce au contrôle assuré par les préfets, et de manière indirecte, par des canaux non institutionnels, et notamment grâce aux réseaux de sociabilité de l'élite politique⁶⁵.

1.4. VERS L'EXPOSITION RÉGIONALE

a. La définition du programme

Dès avant la publication du manifeste des maires de Rome et de Turin, une commission spéciale fut nommée par le conseil municipal de la capitale afin de définir un contenu pour les festivités⁶⁶. On en trouve mention lors de sa première réunion, le 25 février 1907, au cours de laquelle apparaît déjà en filigrane une ébauche de programme. Partant de la division des rôles entre Turin et Rome, ses membres cherchèrent à fixer les cadres des expositions artistiques et archéologiques. Celles-ci devaient se répartir selon une division chronologique — antique, médiévale et moderne — à laquelle s'ajoutait une exposition exclusivement consacrée au Risorgimento. L'influence prépondérante de Guido Baccelli et Rodolfo Lanciani⁶⁷ dans les débats porta la commission à privilégier la partie archéologique. L'intervention de Lanza Di Scalea⁶⁸ atteste que dès le début de 1907, la création de pavillons régionaux était évoquée :

la costruzione di [questi padiglioni] dovrà riprendere i caratteri architettonici delle varie regioni italiane raccolte sotto l'egida e il patronato di Roma. Cio costituirebbe una granda attrattiva per l'Esposizione e interesserebbe [...] tutte le provincie d'Italia⁶⁹.

Au cours de la deuxième réunion du 3 mars 1907, cette idée était reprise par Di Scalea :

64. Brice, 2011.

65. Le faible contrôle des l'État sur les comités organisateurs entraîna cependant une gestion financière désastreuse. Pour l'analyse politique des festivités, nous renvoyons encore une fois à la thèse de Rosalia Franco, 2002.

66. ASC, Postunitario, Titolo 15, Busta 27,1, fasc. 1032, où l'on trouve des notes au crayon prises durant les réunions, parfois difficilement lisibles. À partir de ces notes, il semble que la commission ait été composée de E. Cruciani Alibrandi, C. Maccari, G. Lanza di Scalea, E. Nathan, A. Apolloni, A. Sartorio, De Cupis, E. di San Martino, R. Lanciani, C. Ricci, G. Baccelli, G. Koch et E. Ferraris.

67. Palombi D., *Lanciani, Rodolfo Amadeo*, dans DBI, LXIII, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2004, p. 353-360.

68. Varvaro P., *Lanza Di Scalea, Pietro*, dans DBI, LXIII, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2004, p. 664-667.

69. ASC, Postunitario, Ripartizione X, Belle Arti, Titolo 15, Busta 27,1, fasc. 1032, brouillon du compte-rendu de la réunion du 25 février 1907. « La construction de [ces pavillons] devra reprendre les caractères architecturaux des différentes régions italiennes rassemblées sous l'égide et le patronage de Rome. Ceci constituerait une grande attraction pour l'Exposition et intéresserait [...] toutes les provinces d'Italie »

*Alcuni proponevano una serie di padiglioni e l'oratore accettava ma esprimeva il desiderio che tali padiglioni avessero un carattere artistico e rappresentassero le varie regioni d'Italia*⁷⁰.

Apolloni⁷¹, sculpeur et futur maire de Rome, s'opposa à cette idée, qui pour lui avait déjà été « réalisée ailleurs », et qui s'apparentait à une « foire ». Partant de la forte disparité de richesses archéologiques entre les régions, il proposa que soit réalisé un seul grand édifice divisé entre Italie du Nord, du centre et du Sud :

*Molto miglior partito sembra all'oratore, un edificio unico una specie di foro transitorio, diviso in tre gruppi principali per l'Italia settentrionale, centrale e meridionale escludendo la suddivisione per regioni fra le quali non può [ritrovarsi] parità di [valore] rispetto all'archeologia*⁷².

Corrado Ricci s'opposa aussi à l'idée de pavillons régionaux avancée par Di Scalea, en raison de l'incongruité de recréer à Rome des architectures d'autres régions qui, en confrontation de la grandeur de la ville éternelle, ne pourraient apparaître que « mesquines ». Il proposa quant à lui que soient reconstruits pour l'occasion les thermes de Caracalla⁷³. Cette idée sembla alors remporter l'adhésion de la majorité de la commission⁷⁴. Selon Ricci :

*Le rovine monumentali di Roma offrono certamente un'idea della pacata grandezza ma il mondo civile non ha un'idea concreta palpabile dell'antico fasto romano e la ricostruzione d'una Terma richiamerebbe una folla immensa*⁷⁵.

On chargea alors une sous-commission composée de Rodolfo Lanciani, Corrado Ricci et Gaetano Koch de formuler un projet à cet égard⁷⁶. La troisième réunion du 7 mars 1907

70. ASC, Postunitario, Ripartizione X, Belle Arti, Titolo 15, Busta 27,1, fasc. 1032, brouillon du compte-rendu de la réunion du 3 mars 1907. « Certains proposaient une série de pavillons et l'orateur acceptait, mais exprimait le désir que ces pavillons aient un caractère artistique et représentent les différentes régions d'Italie. »

71. Pepe M., *Apolloni, Adolfo*, dans DBI, III, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1961, p. 603.

72. ASC, Postunitario, Ripartizione X, Belle Arti, Titolo 15, Busta 27,1, fasc. 1032, brouillon du compte-rendu de la réunion du 3 mars 1907. « Un édifice unique semble un bien meilleur parti pour l'orateur, une espèce de forum transitoire, divisé en trois groupes principaux de l'Italie septentrionale, centrale et méridionale excluant la division par région entre lesquelles on ne peut [retrouver] une parité de [valeur] en ce qui concerne l'archéologie. »

73. « *In quest'ordine d'idee l'oratore [Ricci] prega l'on. Di Scalea di [considerare] che Roma è tale città per suo carattere d'imponenza e di grandiosità che non tollera ingerenze esotiche. I monumenti di Firenze e di Ravenna si troverebbero a disagio fra gli avanzi dei monumenti romani e i padiglioni di diversa architettura regionale farebbero effetto [meschino]. Se invece si offriranno al pubblico le Terme di Caracalla in azione viva e reale il successo sarà immenso.* » *Ibidem*.

74. Pour le maire de Rome, « *la parte più importante e più degna sarà la ricostruzione delle Terme di Caracalla* », *Ibidem*.

75. *Ibidem*. « Les ruines monumentales de Rome offrent certainement une idée de l'éclatante grandeur, mais le monde civil n'a pas une idée concrète et palpable de l'antique faste romain et la reconstruction de thermes attirerait une foule immense. »

76. L'élaboration du projet technique fut confiée à Caetano Ferri : « *l'illustre prof. Lanciani ideò, per solennizzare la ricorrenza del 1911, la riproduzione delle Terme Antoniane, e diede incarico di designare il progetto tecnico e di preventivare la spesa dell'opera al sig. Caetano Ferri, addetto all'ufficio tecnico Governativo per la conservazione* »

fut l'occasion pour l'opposition représentée par Trompeo et Nathan de proposer l'organisation d'un congrès des maires d'Italie et un cortège historique, comme célébration hautement patriotique⁷⁷. Ces propositions furent adoptées par la commission à l'unanimité.

À cette date Lanciani résumait ainsi le programme qui avait rencontré la faveur de tous les membres :

In primo luogo il Convegno dei Sindaci italiani in Campidoglio e il Corteo storico nazionale. Quindi l'Esposizione artistica, l'Esposizione del Risorgimento, il congresso e la mostra storica-archeologica e quegli altri congressi che non è possibile oggi [presentare] tutti. Infine la ricostruzione delle Terme⁷⁸.

Lanciani estimait le coût de la reconstruction des thermes à 1,5 million de lires, ce à quoi répondait Appoloni qu'à ce prix il aurait préféré un édifice pérenne. Cela nous permet de comprendre un peu mieux ce projet de thermes de Caracalla : il s'agissait sur le modèle « classique » des pavillons des expositions internationales, à l'exemple du Vieux Paris de l'exposition de 1900, de construire en bois et en stuc une reproduction fictive de l'édifice antique⁷⁹. Ce projet était probablement prévu sur la *passeggiata archeologica*, vaste zone archéologique comprenant le forum et la colline du Palatin⁸⁰.

Par la suite, les réunions s'interrompirent alors que le conseil municipal n'avait toujours pas nommé le comité exécutif, et qu'une crise politique entraîna sa dissolution en mai 1907. Reprise en juin par une commission élargie, la proposition de reconstruire les thermes entraîna de houleux débats, l'historien d'art Adolfo Venturi s'interrogeant notamment sur l'opportunité et le sens de « *riprendere al vero*⁸¹. »

Au final, les travaux de cette commission mandatée par la ville de Rome permirent de dégager un certain nombre de points qui repris par la suite par le comité exécutif des festi-

dei monumenti. Che il lavoro, da questi in breve tempo compiuto fu approvato ed encomiato in ogni suo particolare dalla sottocommissione che aveva incarico di esaminarlo, e composta dello stesso Lanciani, dell'ing. Koch e del Comm. Corrado Ricci, Direttore Generale dell'antichità e belle arti » ASC, Postunitario, Ripartizione X, Belle Arti, 1907-1920, b.79 F.1, Verbale di deliberazione, 9 septembre 1907, « Rimborso di spesa e compenso al sig. C. Ferri ».

77. « *Ciò che è più necessario è una manifestazione del patriottismo italiano e la ratifica dei plebisciti che hanno [istituito] la patria.* » ASC, Postunitario, Ripartizione X, Belle Arti, Titolo 15, Busta 27,1, fasc. 1032, brouillon du compte-rendu de la réunion du 7 mars 1907.

78. *Ibidem*. « En premier lieu, le congrès des maires italiens au Capitole et le cortège historique national. Puis l'exposition artistique, l'exposition du Risorgimento, le congrès et l'exposition historico-archéologique et les autres congrès qu'il n'est pas possible aujourd'hui de tous présenter. Enfin la reconstruction des thermes. »

79. Là aussi, on peut penser à l'exemple parisien, depuis la reconstruction du temple d'Athor en 1867 pour le pavillon de l'Égypte, jusqu'à la fameuse reproduction du temple d'Angkor Vat pour l'exposition coloniale de 1931.

80. Sur la *passeggiata archeologica*, projet promu par Guido Baccelli et Giacomo Boni, voir Ciancio Rossetto P., « La passeggiata archeologica », dans *Roma Capitale (1870-1911). Archeologia in Roma capitale tra sterro e scavo*, Venise, Marsilio, 1983, p. 75-88.

81. ASC, Postunitario, Ripartizione X, Belle Arti, Titolo 15, Busta 27,1, fasc. 1032, brouillon du compte-rendu de la réunion du 7 juin 1907.

vités⁸². Il fut prévu d'inaugurer la *passeggiata archeologica* et d'organiser un congrès et une exposition internationale d'archéologie. L'exposition des beaux-arts fut approuvée sans que l'emplacement n'en soit encore déterminé, la commission penchant encore pour le palais construit par Pio Piacentini sur la via Nazionale. Cette partie devait être complétée par une exposition nationale d'art moderne dont une section serait dédiée à l'architecture. La partie artistique aurait été couronnée par la reconstruction des thermes de Caracalla, projet qui entraînait un certain nombre d'interrogations, notamment sur sa faisabilité en moins de deux ans.

À côté de ce versant artistique, d'autres événements étaient considérés comme proprement patriotiques : l'exposition du Risorgimento au Vittoriano, le congrès des maires, un congrès historique et celui des Italiens habitant à l'étranger. On souhaitait faire participer la population par « *tutta una serie di solennità e di pubblici festeggiamenti che facciano partecipare alla patriottica celebrazione, quelle classi popolari, che furono tanta parte delle lotte per l'indipendenza e che formano la base delle nostre libere istituzioni*⁸³. » Assez vaguement définie, la partie populaire devait s'organiser autour d'un ensemble de « *tornei, corse, spettacoli popolari, illuminazioni e girandole*⁸⁴. » Enfin, seule œuvre urbaine alors mentionnée, il était prévu d'aménager le port de Rome.

Il n'y avait donc aucune mention du projet d'exposition régionale à l'été 1907. L'arrivée du bloc dirigé par Ernesto Nathan en novembre 1907 dut accélérer l'organisation des festivités. Le 31 janvier 1908, il commença par nommer le comité exécutif avec à sa tête le comte Enrico di San Martino e Valperga⁸⁵, chargé de mettre en œuvre les festivités⁸⁶.

Au début de 1908, le programme se précisa rapidement. Un concours fut organisé pour la construction du palais devant accueillir l'exposition d'art international à Vigna Cartoni (Valle Giulia) ; il fut remporté par l'architecte Cesare Bazzini⁸⁷. Par ailleurs, cinq emplacements différents furent choisis pour le déroulement des expositions. À la piazza d'Armi, sur

82. ASC, Postunitario, Ripartizione X, Belle Arti, Titolo 15, Busta 27,1, fasc. 1032, *Relazione al comitato Generale della Commissione incaricata di formulare il programma dei festeggiamenti*.

83. *Idem*, p. 6-7.

84. *Ibidem*, « toute une série de solennité et fêtes publiques qui fassent participer à la célébration patriotique, ces classes populaires, qui participèrent tellement aux luttes pour l'indépendance et qui forment la base de nos institutions libres. »

85. Le comité exécutif était composé de Bonaldo Stringher, directeur de la section financière, Ettore Ferrari des Beaux-arts, Rodolfo Lanciani de la partie archéologique et Ferdinando Martini de l'histoire du Risorgimento. Il était placé sous la présidence d'Enrico di San Martino e Valperga, figure déterminante du milieu culturel romain au tournant du siècle, particulièrement de celui musical. Un colloque lui a été dédié en 2009 à l'*Accademia Nazionale di Santa Cecilia* sous le titre « Enrico di San Martino e la cultura musicale europea. 1895-1947 ». Pour des informations sporadiques, voir Cecchini, 2006.

86. « *fu uno dei suoi primi atti, inquantochè il suo predecessore, sebbene avesse anni prima accettato la proposta Trompeo, lasciò all'ultimo momento, quando si era coi sassi alla porta, sede vacante. Gli egregi uomini nominati, accettando all'ultimo momento la grave responsabilità, attraverso tentennamenti degli uni, suscettibilità degli altri, inerzie e passive ostilità, hanno proseguito per la loro via, tranquillamente operando, in guisa da essere sicuri che l'evento non deluderà le loro speranze.* » *Atti del Consiglio Comunale di Roma*, 1910, quadr. II-2, p. 330.

87. C'est l'édifice abritant l'actuelle *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, voir Giorgini M., Tocchi V. (dir.), *Cesare Bazzani. Un Accademico d'Italia, a cura di Michele e Valter*, Pérouse, Electa - Editori Umbri Associati, 1988.

la rive droite du Tibre, au nord du château Saint-Ange et au sud de Monte Mario devaient s'installer les expositions régionale et ethnographique. Les différents pavillons nationaux et le nouvel édifice de Bazzini accueillant les expositions de Beaux Arts occuperaient le terrain de Valle Giulia, en face de la piazza d'Armi, sur l'autre rive du Tibre. L'exposition archéologique serait organisée aux thermes de Dioclétien, celle d'art « rétrospectif » dans le château Saint-Ange, et enfin l'exposition du Risorgimento à l'intérieur du monument dédié à Victor-Emmanuel II.

b. Aux origines de l'exposition régionale

La première mention officielle de l'initiative d'une exposition régionale constituée d'un ensemble de pavillons remonte au règlement général du comité exécutif daté du 31 juillet 1908⁸⁸. Cette exposition devait répondre à l'interrogation sur le contenu original à apporter aux festivités romaines. En effet, une fois qu'il fut décidé que Turin accueillerait l'exposition industrielle et les marques du progrès, la ville de Rome se trouva un peu dépourvue. Il aurait été difficile de n'y soutenir qu'une exposition artistique dont les dates entraient par ailleurs en concurrence avec la biennale de Venise. Celle-ci, dont la tradition était bien établie en 1911, choisit, après différentes tractations, de ne présenter pour sa neuvième édition que la production des artistes italiens entre 1909 et 1911⁸⁹. Rome qui ne pouvait se doter de la traditionnelle galerie des machines se devait d'inventer une exposition d'un type nouveau. D'autant que l'attrait du public pour les expositions artistiques était bien moindre que celui des expositions industrielles, qui s'étaient imposées avec les expositions universelles comme le lieu privilégié du divertissement des foules. Ce fut le rôle des deux expositions de la piazza d'Armi que de proposer un projet innovateur :

Era indubbiamente assai difficile organizzare a Roma una grande esposizione di carattere nazionale, ma di interesse internazionale, quando a Torino erano state riservate le grandi mostre industriali. Ci voleva, a risolvere il problema, la trovata, e la trovata appunto c'è stata, quando fu deciso di aprire accanto alla Grande Esposizione artistica internazionale di belle

88. ACS, PCM, 1910, fasc. 16, *Regolamento generale del Comitato esecutivo*, 31 juillet 1908.

89. ASAC, Fondo storico, buste nere, busta 27 Ag 18, L, mano, Venise 29 décembre 08, Brouillon, Fradeletto « *Al fine di agevolare in ogni cosa la grande iniziativa artistica di Roma, Venezia restringerebbe la propria [...]: 1. Rinuncerebbe a tutte le mostre di quei paesi stranieri coi quali essa non abbia espliciti impegni continuativi, derivanti dalla costruzione o dall'affitto di Padiglioni speciali. 2. In questi casi, non potendo disdire obblighi già assunti, essa [inviterebbe] gli artisti dei suddetti paesi a trasferire in via eccezionale le loro Mostre a Roma o studierebbe altre combinazioni favorevoli a codesta città. 3. Rinuncerebbe a tutte le produzioni artistiche nazionali fino al 1909. 4. Si limiterebbe ad accogliere l'arte nostra dell'ultimo biennio (1909-1911) fatta eccezione per gli artisti romani.* » ASAC, Fondo storico, buste nere, busta 28 E 8 L, Copie conforme, Venise, 27 décembre 08, Grimani et Fradeletto au président du Conseil des ministres Giolitti, « *Un'ultima considerazione d'ordine morale e materiale insieme. Per favorire l'Esposizione a Roma del 1911, Venezia non ha esitato a sobbarcarsi un grande sacrificio: ha rinunciato, cioè, per quell'anno a tutte le Mostre dei paesi stranieri coi quali essa non aveva espliciti impegni continuativi, ha rinunciato a tutta l'arte nazionale che chiameremo retrospettiva, assumendo l'obbligo di restringersi esclusivamente alla produzione italiana dell'ultimo biennio (1909-1911). Per tutte le ragioni esposte, il Comune di Venezia non crede di essere indiscreto se invoca dal Governo il sussidio relativamente esiguo di £ 50.000* ».

*arti, alle mostre retrospettive di Castel sant'Angelo e delle terme diocleziane, un'esposizione regionale e una etnografica a Piazza d'Armi. Questa parte dell'esposizione romana [...] sarà probabilmente il clou dell'Esposizione, quella che susciterà maggiori simpatie, che otterrà maggiore interessamento, che richiamerà più folla, che segnerà l'originalità grande della mostra romana [...]*⁹⁰

Peu de documents éclairent précisément l'origine de cette « trouvaille ». Selon Michela Maguolo⁹¹, l'exposition régionale remonte à une proposition du peintre et archéologue Alfredo d'Andrade⁹² d'illustrer « *in una speciale sezione della Mostra Artistica e archeologica di Roma, l'evoluzione artistica di Torino e del Piemonte dall'epoca romana al Medioevo e al secolo XVIII*⁹³ ». Cette présentation de l'évolution artistique du Piémont par le biais de l'architecture d'un pavillon se voulait comme un hommage de la première capitale du royaume à la ville de Rome. La proposition du Piémont de participer aux festivités romaines était en outre présentée comme une « courtoisie » rendue, en retour de la participation des romains à l'exposition de Turin de 1884⁹⁴. Le pavillon piémontais devait en outre souligner l'antiquité de la dynastie de Savoie, et sa place (et par là celle du Piémont) dans le processus d'unification. Cette idée fut reprise dans le discours d'inauguration du pavillon tenu par Alfredo D'Andrade le 12 mai 1911.

*Il Piemonte credè opportuno che in questa occasione in cui si commemora l'unità d'Italia sotto la gloriosa dinastia dei Savoia, esso portasse qui un esempio dell'arte di quel paese al di qua delle Alpi, dove la dinastia oggi italiana, cominciò la sua marcia verso Roma*⁹⁵.

90. D'Ambra L., « L'Italia veduta in tre ore », *La Lettura*, XI, 4, 1911, p. 296. « Il était *incontestablement* difficile d'organiser à Rome une grande exposition de caractère national, mais d'intérêt international, quand à Turin avaient été réservées les grandes expositions industrielles. Il fallait, pour résoudre le problème, une trouvaille, et il y eut de fait la trouvaille, quand on décida d'ouvrir à côté de la grande exposition artistique internationale des beaux-arts, des expositions rétrospectives du Château Saint-Ange et des thermes de Dioclétiens, une exposition régionale et une exposition ethnographique à piazza d'Armi. Cette partie de l'exposition romaine [...] sera probablement le clou de l'Exposition, celle qui suscitera le plus de sympathie, qui obtiendra le plus d'intérêt, qui attirera le plus de foules, qui marquera la grande originalité de l'exposition romaine. »

91. Maguolo, 1990, p. 57-59.

92. Nous évoquerons à nouveau plus loin l'activité d'Alfredo D'Andrade (1839-1915), dans son rôle de chef d'orchestre du *borgo medievale* de Turin est dans celui de restaurateur. Son œuvre de restaurateur a longtemps été considérée comme une prolongation de la recherche d'unité stylistique théorisée par Viollet-le-Duc. Toutefois depuis une exposition de 1980, l'activité de d'Andrade, objet d'une importante bibliographie, a été largement réévaluée, Cerri M.G., Biancolini Fea D., Pittarello L. (dir.), *Alfredo D'Andrade. Tutela e restauro*, catalogue d'exposition, Florence, 1981. Pour une bibliographie mise à jour sur Alfredo D'Andrade, voir Dellapiana E., « Antico, restauro, nuovo. Alfredo d'Andrade e il restauro come strumento per la conoscenza », dans Ferlenga A., Vassallo E., Schellino F. (éd.), *Antico e nuovo. Architetture e architettura*, Padoue, Il Poligrafo, 2007, p. 365-381.

93. SBAT, Fondo D'Andrade, carteggio 1203, Lettre du 29 mai 1908 au maire de Turin S. Frola, cité dans Maguolo, 1990, p. 57, « dans une section spéciale de l'exposition artistique et archéologique de Rome, l'évolution artistique de Turin et du Piémont de l'époque romaine à celle médiévale et au XVIII^e siècle. »

94. « *ricambiare la cortesia di Roma che nel 1884 partecipò con le sue opere e tesori all'esposizione di Torino.* » ACT, *Gabinetto del Sindaco*, 3998, 343, 1911, compte rendu de la séance du 11 juillet 1907, *Commissione per la mostra storica ed archeologica in Roma nel 1911, Concorso della città di Torino e della regione Piemonte, Note del sindaco.*

95. Le discours de D'Andrade est cité dans « Nel cinquantenario dell'unità d'Italia. L'inaugurazione dei padiglioni regionali », *Il Messaggero*, 13 mai 1911. « Le Piémont crut opportun que, en cette occasion de commémoration de l'unité d'Italie sous la glorieuse dynastie de Savoie, de porter ici un exemple de l'art de ce pays d'en deçà des

Rosalia Franco situe elle aussi l'origine de l'exposition romaine dans les propositions turinoises, sans toutefois nommer explicitement Alfredo D'Andrade⁹⁶. Elle cite une lettre du président San Martino, où celui-ci confirme que l'initiative du Piémont avait donné l'idée au comité d'inviter toutes les régions à participer⁹⁷. Cette conception élargie de la suggestion turinoise aurait été soumise au comité exécutif par le comte Emiliano di Pallavicino⁹⁸.

On peut néanmoins considérer que la raison du succès de l'initiative piémontaise tient à l'existence, déjà évoquée, du projet de construire des pavillons régionaux dans la partie consacrée à l'Antiquité. Certains membres du premier comité – notamment Lanza di Scalea et Corrado Ricci – avaient en effet évoqué en 1907 la création de pavillons régionaux de nature artistique à côté de la reconstruction des thermes de Dioclétien. Ce premier dessein explique sans doute le bon accueil de la proposition piémontaise, et le choix très rapide d'étendre ce projet à l'ensemble des régions italiennes. Néanmoins, l'impulsion piémontaise de ce programme permet d'inscrire l'exposition régionale dans la droite lignée du *borgo medievale* construit à l'exposition turinoise de 1884⁹⁹.

L'objectif de l'exposition régionale fut donc celui de représenter le caractère artistique de chaque région italienne :

*Che ogni Regione, ogni Provincia, ogni terra Italica, sia rappresentata alla grande Festa nazionale del 1911, nel suo costume, nella sua storia, nel suo peculiare carattere, nell'attività e nell'arte sua prediletta: questo è stato il nostro pensiero e questo è il nostro obiettivo*¹⁰⁰.

Les organisateurs eurent recours à l'architecture des pavillons et à des expositions montées à l'intérieur pour tenter d'exprimer le caractère de chaque région. Quant à l'architecture des pavillons, il fut immédiatement précisé qu'elle devait s'inspirer de monuments du passé.

*Abbia ogni Regione il Padiglione suo proprio, che ricordi uno dei monumenti più caratteristici della Regione stessa; e in esso si raccolga tutto quanto si attiene all'arte*¹⁰¹.

Alpes, où la dynastie aujourd'hui italienne commença sa marche vers Rome. »

96. Franco, 2002, p. 218.

97. La proposition de Turin de participer aux expositions romaines avait servi « *da guida a questo comitato, che di fatto ne derivò il proposito di invitare le Regioni tutte della penisola a partecipare, sull'esempio del Piemonte, alle Mostre della Capitale.* » ACT, *Gabinetto del Sindaco*, 3998, 343, 1911, lettre du 6 septembre 1909, citée dans Franco, 2002, p. 218.

98. ACT, *Gabinetto del Sindaco*, 3998, 343 (1911), lettre non datée, citée dans Franco, 2002, p. 218, note 4.

99. Ce point sera abordé plus en détail par la suite.

100. ASC, Ripartizione V, Lavori Pubblici, Piano Regolatore, Posizione 63, fasc. 4 Corrispondenza con la Presidenza del Comitato esecutivo per le feste commemorative del 1911 in Roma, lettre de San Martino et dall'Oppio à Sanjust, 19 mai 1909, 3355. « Que chaque Région, chaque Province, chaque terre Italique, soit représentée à la grande Fête nationale de 1911, dans sa coutume, dans son histoire, dans son caractère particulier, dans son activité et son art de prédilection : ceci a été notre pensée et notre objectif. »

101. ASC, Ripartizione V, Lavori Pubblici, Piano Regolatore, Posizione 63, fasc. 4 Corrispondenza con la Presidenza del Comitato esecutivo per le feste commemorative del 1911 in Roma, lettre de San Martino et dall'Oppio au maire Nathan, 15 mars 1909, 2489. « Que chaque Région ait son propre pavillon, qui rappelle un

Il semble cependant que le projet du Piémont de représenter la totalité de l'histoire de l'architecture de la région ait été assez vite écarté du fait de sa complexité. On choisit plutôt de favoriser une période historique pour chaque région¹⁰². Cette sélection devait correspondre à un moment à la fois caractéristique et particulièrement glorieux:

*è vivissima aspirazione del Comitato che ogni Regione d'Italia abbia un apposito Padiglione, che, nel suo stile e nel suo contenuto, sia la rievocazione di uno dei momenti più caratteristici della storia e dell'arte della Regione stessa*¹⁰³.

L'expression de cette période caractéristique était avant tout dévolue à l'architecture :

*[un padiglione] che pure nell'architettura, esprima il carattere artistico predominante della Regione stessa, - [e raccolga] quelle delle sue manifestazioni di operosità che ne costituiscono un titolo caro e geniale di orgoglio nella tradizione propria felicemente conservata*¹⁰⁴.

Le comité s'orienta non pas vers la sélection d'un monument unique, mais vers un ensemble de citations dressant le portrait d'une région au travers de certaines époques choisies. Cette préférence réaffirmée dans le programme laissait présager ces *patchworks* que furent les pavillons :

*E insieme dovrebbero essere rappresentati i monumenti, gli edifici pubblici e privati più significativi, le pitture, le stampe più ammirate e caratteristiche. Riuniti intorno alla Mostra Etnografica, questi Padiglioni dovrebbero testimoniare la varietà delle singole tradizioni d'arte, e insieme il concorso affettuoso di tutte le Regioni italiane, nella festa che Roma celebra in un glorioso anniversario civile*¹⁰⁵.

Chaque pavillon devait valoriser les principales gloires artistiques de la région, au vu de l'histoire de la nation tout entière. Ils devaient ainsi évoquer dans leurs aspects, l'apport majeur de chaque région à l'histoire de l'architecture et de l'art en Italie. Les organisateurs

des monuments les plus caractéristiques de la Région ; et qu'on rassemble à l'intérieur tout ce qui a trait à l'art. »
102. « [padiglioni regionali] che rispecchiano e fermano un momento storico nella produzione artistica e nell'operosità industriale o commerciale delle singole parti dell'Italia. », *Guida ufficiale*, 1911, p. 11.

103. ACS, PCM, 1910, fasc. 16, 1909, prot. 135, lettre du *Comitato Esecutivo per le Feste Commemorative* (CEFC) au président du Conseil des ministres Giolitti, 4 avril 1909. « le Comité aspire vivement à ce que chaque région d'Italie ait son propre pavillon, qui, dans son style et dans son contenu, soit l'évocation d'un des moments les plus caractéristiques de l'histoire et de l'art de cette région. »

104. ACS, PCM, 1910, fasc. 18, CEFC, Programme des pavillons régionaux, 19 mai 1909. « un pavillon qui dans l'architecture exprime le caractère artistique prédominant de la région et rassemble les manifestations de son intense activité, qui constituent un titre cher et génial d'orgueil dans sa tradition heureusement conservée »

105. CEFC, *Programma*, Rome, 6 juillet 1909, p. 11. « Et ensemble devraient être représentés les monuments, les édifices publics et privés les plus significatifs, les peintures, les estampes les plus admirables et caractéristiques. Réunis autour de l'Exposition ethnographique, ces pavillons devraient témoigner de la variété de chaque tradition artistique, et tout à la fois de la participation affectueuse de toutes les régions italiennes à la fête que Rome célèbre à l'occasion d'un glorieux anniversaire civil. »

cherchèrent à montrer la constance et le primat du génie artistique italien au travers de la diversité¹⁰⁶ : « *le Mostre Regionali [...] siano [...] un'ammirabile dimostrazione della prodigiosa potenza e varietà artistica dell'arte in Italia*¹⁰⁷ », et encore l'exposition doit « *dare precisa ed intera la visione della varia vita artistica italiana*¹⁰⁸ »

Ainsi, l'exposition régionale fut rapidement conçue, conjointement avec l'inauguration du monument à Victor-Emmanuel II, comme la manifestation patriotique par excellence des festivités de 1911. Le caractère nationaliste de cette exposition émanait à la fois de la mise en avant du caractère artistique italien, mais aussi d'un prétendu hommage de l'ensemble des régions à la capitale romaine.

*È certo, insomma, che una ricca testimonianza della vita nostra di arte e di operosità sarà adunata in questi Padiglioni Regionali, cui spetterà pure il merito di asserire la concordia dei cuori nel celebrare i fasti maggiori della patria*¹⁰⁹.

c. Les comités régionaux

Une des originalités de l'exposition régionale résida dans son mode d'organisation. Cette exposition ne fut pas directement mise en œuvre par le comité exécutif, mais sa conception et sa réalisation furent confiées à un ensemble de comités régionaux. Ceux-ci devaient se charger de préparer un programme, de trouver le financement et enfin de réaliser les pavillons. Le comité exécutif garda toutefois la prérogative d'examiner les projets et de donner son aval avant le début du chantier¹¹⁰.

Le 16 mars 1909, le président du comité exécutif, Enrico Di San Martino institua un ensemble de comités provisoires¹¹¹ et Ricci joua un rôle de premier plan dans la désignation des membres de ces comités¹¹². Dans ces derniers, on trouvait les maires des principales villes,

106. Nous reviendrons dans la deuxième partie sur l'articulation entre les différents *genius loci* et le génie artistique italien.

107. ACS, PCM, 1910, fasc. 16, 1909, prot.135 lettre CEFC au président du Conseil des ministres Giolitti, 4 avril 1909. « les Expositions régionales [...] soient [...] une admirable démonstration de la prodigieuse puissance et variété artistique de l'art en Italie. »

108. ACS, PCM, 1910, fasc. 18, CEFC, Programme des pavillons régionaux, 19 mai 1909. « donner la vision précise et entière de la variété de la vie artistique en Italie. »

109. CEFC, *Programma*, Rome, 6 juillet 1909, p. 11. « Il est certain, en somme, qu'un riche témoignage de notre vie artistique et de notre activité intense sera rassemblé dans ces pavillons régionaux, auxquels reviendront aussi le mérite d'affirmer la concorde des cœurs dans la célébration des fastes majeurs de la patrie »

110. « *L'opera dei Comitati Regionali deve procedere autonoma. Il Comitato Centrale, nell'intento di poter armonizzare degnamente tra di loro le varie proposte dei vari Comitati Regionali, si riserva soltanto l'approvazione definitiva delle proposte che essi formuleranno, sia per l'organizzazione delle singole Mostre, sia per i relativi Padiglioni, sia per la parte finanziaria delle proposte in quanto possa riguardare il Comitato Centrale.* » CEFC, *Norme e proposte per la costituzione e per il funzionamento dei Comitati Regionali*, Rome 19 mai 1909, article 7.

111. *Ibidem*.

112. « *Per compilare esattamente l'elenco dei Comitati Regionali da nominarsi per le Esposizioni di Arti Antiche, mi occorre conoscere, con precisione, i nomi ed i titoli di alcune persone indicate da te a Sanmartino per questo scopo.* » BCR, Fondo Ricci, *Corrispondenti*, vol. LII, 10132, lettre de Giovanni Battista Dall'Oppio à Ricci, Rome, 7 février 1908.

les présidents des *Deputazioni Provinciali*¹¹³, des parlementaires et des acteurs de premier rang du monde culturel. Ces comités provisoires se chargèrent de former à leur tour, entre mai et juin 1909, les comités définitifs, « *chiamando a farne parte quelle Autorità civili, quelle Rappresentanze ufficiali, quei cittadini della Regione di cui riterranno utile la collaborazione per assicurare il risultato più fecondo alla iniziativa del Comitato*¹¹⁴. » Les comités définitifs comprenant de nombreux membres furent subdivisés en comités locaux. Le comité chargé d'élaborer le projet du pavillon d'Émilie-Romagne fut par exemple découpé en huit *Comitati Provinciali*, représentant les huit provinces de la région, chacun comptant souvent plus d'une dizaine de membres¹¹⁵. Ce nombre donne une idée de l'importante ramification de l'organisation de l'exposition, et de la forte mobilisation qu'elle put entraîner¹¹⁶. Le temps qui leur était imparti fut toutefois très court, puisque le projet devait être présenté au comité central avant le mois d'octobre 1909.

Il semble que de prime abord, si le principe général de l'exposition régionale emporta l'adhésion, son caractère quelque peu rhétorique et abstrait rencontra une certaine réticence dans les régions¹¹⁷ :

*apparsa a tutti prima più un'ideologia vaga e letterariamente decorativa,
che un proposito nitido in una realtà bellamente operabile*¹¹⁸.

Ces comités se composant d'un très grand nombre d'élus locaux devaient aussi refléter les divisions politiques du royaume, même si en leur sein on trouvait principalement les représentants de l'élite bourgeoise libérale modérée, ainsi qu'un nombre important d'aristocrates se reconnaissant dans les institutions nationales. Toujours selon Giovanni Borelli, l'entente au sein du comité d'Émilie-Romagne – entente complexe en raison du manque d'homogénéité de la région et des oppositions politiques –, incita par émulation tous les autres comités à accélérer le travail¹¹⁹. Ainsi même des régions excentrées telle la Sardaigne semblent avoir rapidement choisi de concourir activement à l'exposition régionale :

113. La *provincia* est le découpage administratif correspondant aux départements français.

114. CEFC, *Norme e proposte per la costituzione e per il funzionamento dei Comitati Regionali*, Rome 19 mai 1909, article 2, « en appelant à en faire partie ces Autorités civiles, ces Représentations officielles, ces citoyens de la Région dont ils retiendront la collaboration utile afin d'assurer le résultat le plus fécond de l'œuvre du Comité »

115. Voir Agnelli, 1911 pour une liste complète. Le comité de Bologne par exemple comptait quinze membres auxquels il fallait ajouter treize artistes et artisans et deux entreprises pour la réalisation du pavillon. Le comité était présidé par Francesco Cavazza, noble érudit, *deputato provinciale*, et créateur avec Alfonso Rubbiani du groupe d'artiste de l'Aemilia Ars. Le comité comprenait une moitié de personnalités politiques et l'autre moitié d'intellectuels de premier rang, souvent proches de l'université.

116. Une étude sur la sociabilité au sein de ces comités pourrait se révéler fort intéressante. Grâce aux outils fournis par Bourdieu ou par Agulhon, elle permettrait d'analyser la ramification et l'imbrication au niveau local des élites politiques et des « milieux culturels ». Pour une première tentative d'analyse de la signification de cette « œuvre collective » dans le rapport complexe entre État central et pouvoir local, voir Franco 2002, p. 235-244.

117. Borelli G., « La città delle regioni a gloria di Dante », *Il Giornale d'Italie*, 29 juillet 1911.

118. *Ibidem*, « apparue à tous d'abord davantage une idéologie vague et littérairement décorative, qu'une intention précise dans une réalité véritablement réalisable. »

119. *Ibidem*.

*Le Mostre Regionali saranno indubbiamente, nelle Feste Civili del 1911, una delle parti più interessanti e geniali delle Esposizioni Artistiche: lo fa sperare il successo che l'idea ebbe in tutte le Regioni d'Italia, lo assicura il lavoro che in tutte le Provincie è attivo e fecondo. La nobilissima Isola sarà, in questa occasione come sempre, all'altezza del suo patriottismo glorioso ed immutabile: ce ne affida la cooperazione volenterosa e concorde che dalla S.V. e dagli On. Colleghi della Presidenza del Comitato Sardo avrà indubbiamente la patriottica intrapresa*¹²⁰.

Malgré cet apparent enthousiasme, le président du comité exécutif dut toutefois faire appel au président du Conseil des ministres au début de 1910 pour que celui-ci intervienne en faveur de l'exposition régionale et réussisse à surmonter des difficultés persistantes. Ce n'était pas tellement le travail des comités régionaux qui était en cause, mais bien plus l'appui des administrations locales envers eux. Le président du Conseil envoya une circulaire datée du 25 février à l'ensemble des préfets afin que ceux-ci incitent les différentes administrations à faciliter le travail des comités régionaux¹²¹. Dans sa lettre adressée au président du Conseil Sonnino afin de réclamer cette intervention, San Martino explique que les comités régionaux avaient du mal à récupérer le financement des *provincie* et des communes, ce qui entraînait des retards conséquents dans le début des travaux¹²². Les réponses des préfets relayent par ailleurs ces difficultés. Ainsi le préfet de Cagliari souligne que l'état des finances des villes sardes ne leur permettait pas d'aider le comité, et celui de Gênes que la *Deputazione provinciale* n'était pas en mesure de débloquer le moindre budget¹²³. Sonnino rédigea une autre circulaire courant avril 1910 afin d'inviter les préfets et les sous-préfets à peser de tout leur poids pour la bonne réussite de l'œuvre des comités régionaux¹²⁴. Ces différents échanges tendent à prouver – outre la situation financière difficile de l'administration locale – l'intention de l'État de s'engager dans la réussite de cette exposition. Si l'organisation de l'exposition régionale fut déléguée à des comités régionaux représentant le pouvoir et l'érudition locale, elle restait ainsi sous le contrôle indirect du pouvoir central, et donc du président du Conseil des ministres, via les préfets et le comité exécutif.

120. ASC, Ripartizione V, Lavori Pubblici, Piano Regolatore, Posizione 63, fasc. 4 Corrispondenza con la Presidenza del Comitato esecutivo per le feste commemorative del 1911 in Roma, San Martino au maire Nathan, 11 décembre 1909, 6073. « Les expositions régionales seront indubitablement, dans les Fêtes civiles de 1911, une des parties les plus intéressantes et géniales des expositions artistiques : le succès que l'idée eut dans toutes les régions d'Italie le fait espérer, le travail qui dans toutes les provinces est actif et fécond l'assure. La très noble Île sera, dans cette occasion comme toujours, à la hauteur de son patriotisme glorieux et immuable. »

121. Une première circulaire avait été émise le 31 mai 1909 par Giolitti pour encourager les préfets à aider la mise en place des comités régionaux (ACS, PCM, 1910, fasc. 16, prot. 231). Elle fut en partie reprise par la circulaire rédigée par Sidney Sonnino, le 25 février 1910 (ACS, PCM, 1910, fasc. 16, prot. 250).

122. ACS, PCM, 1910, fasc. 16, prot. 250, lettre de San Martino au chef du cabinet du PCM, Pompeo Bordero, 21 février 1910. Dans cette lettre, le comité insiste sur la signification patriotique de cette exposition : « *D'altra parte questo concorso di tutte le regioni d'Italia alla celebrazione di un avvenimento così solenne, ha in Roma così grande ed eloquente significato, da consigliare a nostro avviso, la maggiore benevolenza del Governo all'attuazione dell'idea.* »

123. ACS, PCM, 1910, fasc. 16, prot. 250, réponses du 2 et du 8 mars 1910.

124. ACS, PCM, 1910, fasc. 16, prot. 437, circulaire du 21 avril 1910.

Hormis les difficultés financières, les réponses des préfets aux circulaires offrent quelques indices sur le fonctionnement des comités régionaux¹²⁵. Certains durent affronter des problèmes internes, liés aux relations tendues entre les différents sous-comités d'une même région. Ainsi, dans une lettre du 18 août 1910, le préfet de Pise dénonce une entente entre les comités de Florence et Sienne qui laisse celui de Pise à l'écart de la préparation du pavillon toscan¹²⁶. Autre cas particulièrement délicat, le comité de Bologne avait la charge de préparer un pavillon pour l'Émilie-Romagne, c'est-à-dire de regrouper huit *provinces* aux traditions culturelles fort différentes. Pourtant malgré des débuts difficiles, le 1^{er} mars 1910 le projet du pavillon avait déjà été arrêté¹²⁷.

En fait, plus qu'une union patriotique et un hommage à Rome, il semble que ce soit l'esprit de compétition qui ait mû les comités régionaux. Le comité exécutif en avait d'ailleurs encouragé cet esprit d'émulation et de concurrence. La revue *Roma, Rassegna illustrata*, organe officiel du comité organisateur, participa à diffuser l'idée d'une compétition régionale en enregistrant au fur et à mesure des préparatifs l'avancée de chaque pavillon. La concurrence entre les régions entraîna certains comités à agrandir leur pavillon en cours de construction pour mieux rivaliser avec d'autres, plus imposants :

ciascuna delle regioni italiane si è sentita spronata mano a mano ad accrescere l'importanza, e talvolta le dimensioni del proprio edificio, vedendo sorgere accanto quelli delle altre regioni. Il primo di questi anzi, L'Emiliano-Romagnolo, [...] è riuscito così grandioso, che subito quello di Venezia, poi non so quali altri, dovettero, per così dire, alzare il diapason per raggiungere uno sviluppo superiore al proposto¹²⁸.

Cette compétition patriotique revenait dans un esprit campaniliste à juger de l'importance relative de chaque région à l'aune de sa place dans l'histoire de l'art du pays. Cette vision était parfaitement perçue par les différents comités régionaux comme en témoigne une lettre du préfet de Venise :

La nostra Regione resisterà certamente, anzi, ho fede, riuscirà vittoriosa, nella gara patriottica impegnata a Roma fra tutte le più nobili regioni d'Italia¹²⁹.

125. Tous les essais visant à retrouver les archives retraçant le travail des comités régionaux (tout particulièrement ceux d'Émilie-Romagne, Vénétie et Lombardie) se sont avérés malheureusement infructueux.

126. ACS, PCM, 1910, fasc. 16, prot. 437, lettre du préfet de Pise, 18 août 1910.

127. « *già è stato scelto il progetto del padiglione la cui architettura si ispira alla sintesi dell'arte emiliana-romagnola riproducendo le linee del tipo Bentivolesco Malatestiana e del Castello di Ferrara. Autori ne sono i professori Collamarini e Capri.* » ACS, PCM, 1910, fasc. 16, prot. 231, lettre du préfet de Bologne, 1^{er} mars 1910.

128. « XXI aprile MCMXXI », *Roma, Rassegna illustrata*, II, 7, 1911, p. 4. « chacune des régions italiennes s'est sentie poussée au fur et à mesure à accroître l'importance, et parfois les dimensions de son édifice, en voyant se lever à côté d'eux ceux des autres régions. Ainsi, le premier de ceux-ci, celui d'Émilie-Romagne [...], s'est révélé si grandiose, que immédiatement celui de Venise, et je ne sais pas quels autres, durent, pour ainsi dire, élever le diapason pour atteindre une étendue supérieure à celle proposée. »

129. ACS, PCM, 1910, fasc. 16, prot. 786, lettre du préfet de Venise au PCM, 27 avril 1910. « Notre Région

Les difficultés de financement, et l'organisation quelque peu précipitée de l'exposition entraînent d'inévitables retards dans l'édification des pavillons. Une première inauguration des expositions de la piazza d'Armi, le 21 avril 1911, devait s'apparenter à la visite d'un chantier rapidement maquillé pour l'occasion. Les travaux continuèrent jusqu'à ce que l'on réussisse à ouvrir définitivement la piazza d'Armi au public le 12 mai. Le lendemain, les pavillons d'Émilie-Romagne, de Vénétie, de Lombardie et du Piémont furent inaugurés. Ceux des Abruzzes, des Marches, de la Sardaigne et de l'Ombrie suivirent le 18 juin. Enfin, et après plusieurs reports, les pavillons de la Toscane, de la Campanie, des Pouilles et de la Ligurie furent finalement ouverts au public le 15 juillet. Il faut noter que le couple souverain fut présent à chacune de ces inaugurations (**fig. 8-12**).

1.5. TOUR D'HORIZON DE LA PIAZZA D'ARMI

a. Le pont Flaminio et l'entrée monumentale

L'exposition régionale occupait le centre de la piazza d'Armi, vaste parcelle trapézoïdale limitée à l'Est par le Tibre (**fig. 13-17**). Elle était reliée aux pavillons des expositions artistiques par le pont Flaminio, aujourd'hui rebaptisé Risorgimento (**fig. 18**). Répondant aux besoins de l'exposition, mais également aux prescriptions du plan régulateur de Sanjust di Teulada adopté en 1909¹³⁰, on décida en effet d'édifier un pont en ciment armé et non pas en bois comme on l'avait d'abord envisagé¹³¹. La construction fut attribuée à la société Porcheddu de Turin qui promettait de construire pour 1.250.000 liras un pont s'élançant au-dessus du Tibre, d'une seule arche longue de 100 mètres¹³². Il fut réalisé par l'entreprise Porcheddu en collaboration avec le studio de François Hennebique à Paris, grâce au système homonyme de ciment armé, breveté en 1892. Par sa structure innovante, mais aussi par une mise en chantier et par l'emploi de technologies originales, ce pont fut sans conteste l'œuvre architecturale techniquement la plus aboutie des commémorations de 1911. Sa structure de ciment armé, cachée derrière un appareil de maçonnerie aux lignes sobres, avait permis d'atteindre avec cet arc très rabaissé, la plus longue portée jamais réalisée par un pont. Rendu possible, car il répondait tout à la fois aux besoins de l'exposition et au plan régulateur de l'administration de Nathan, ce pont devait rester pendant plus de dix ans le catalyseur du développement urbain des quartiers nord de Rome.

À partir du pont Flaminio, on accédait aux expositions de la piazza d'Armi par une

résistera certainement, au contraire, j'ai foi qu'elle sortira victorieuse, dans la compétition patriotique engagée à Rome entre toutes les plus nobles régions d'Italie »

130. Sanjust Di Teulada E., *Piano Regolatore della città di Roma*, Rome, Danesia, 1908.

131. Nelva R., Signorelli B., « Il ponte Risorgimento: significati di un'opera ignovativa », dans Piantoni, 1980, p. 291-303, « L'apertura dell'audace ponte Flaminio », *Giornale d'Italia*, 12 mai 1911.

132. La société Porcheddu, grâce au brevet Hennebique fut un des principaux acteurs de l'introduction du ciment armé en Italie. Elle construisit notamment avec l'architecte Giacomo Mattè-Trucco les usines de la Fiat Lingotto entre 1916 et 1925.

entrée monumentale dessinée par les architectes Arnaldo Foschini et Ghino Venturi (**fig. 19-21**)¹³³. Cet édifice faisait étalage du langage éclectique et rhétorique couramment employé dans les entrées d'expositions internationales. Le centre était occupé par un imposant arc de triomphe devancé par de nombreuses colonnes posées sur de hauts piédestaux et surmonté de façon quelque peu maladroite par un fronton triangulaire et un ensemble de groupes sculptés. Cet arc était entouré par deux portiques semi-circulaires, selon un plan récurrent des entrées d'expositions, tel qu'on le avait pu le constater par exemple dans la célèbre entrée de l'exposition de Paris en 1900 de René Binet, en 1906 à Milan par Sebastiano Locati ou encore en 1910 à Bruxelles par Ernest Acker. À la différence de ces derniers édifices toutefois, l'entrée de Foschini et Venturini se caractérisait par l'expression d'une monumentalité inspirée de l'architecture classique romaine et non par la recherche d'effets architecturaux, d'inventions éclectiques d'architectures de courbes, caractéristiques des expositions universelles¹³⁴.

b. Les réalisations de Marcello Piacentini

En poursuivant vers l'exposition régionale, le visiteur rencontrait à la suite de l'entrée triomphale un édifice original, dénommé forum des régions et réalisé par l'architecte Marcello Piacentini. Le jeune Piacentini (1881-1960) était l'auteur du plan d'ensemble de la piazza d'Armi et de quatre pavillons (le forum des régions, le pavillon des fêtes et les *palazzi dei cimeli* et *dei costumi*)¹³⁵. Il s'était certainement vu confier ces chantiers grâce à son insertion dans le milieu académique romain et ses accointances avec l'administration Nathan, mais aussi, et surtout du fait de sa conception du pavillon italien pour l'exposition de Bruxelles de 1910 (**fig. 22- 23**). Pour l'exposition belge, il avait choisi d'évoquer « l'italianité architecturale » par un pavillon librement inspiré de l'architecture toscane du xv^e siècle. Cette réalisation néo-Renaissance lui avait valu les honneurs de la presse, et notamment des articles élogieux parus dans *Emporium* et *L'Architettura Italiana*¹³⁶.

133. Arnaldo Foschini (1884-1968), architecte romain, proche collaborateur de Marcello Piacentini, il eut une importante carrière sous le fascisme, travaillant notamment à la cité universitaire de Rome et au quartier de l'E.42. Ghino Venturi (1884-1970) eut une carrière similaire, également proche du « classicisme simplifié » de Piacentini, il fut très actif dans la région de Livourne au cours des années 1930.

134. Ainsi selon l'avis très partial de Luigi Angelini : « *Non c'è chi possa negare che l'Ingresso della Mostra Etnografia di Piazza d'Armi [...], disegnato dal giovane architetto Ghino Venturini, supera di gran lunga per bellezza di forma, non ostante alcuni difetti di forma, e la Porta Monumentale a Parigi del 1900 del Binet, e l'ingresso principale dell'Acker a Bruxelles del 1910, e il porticato ellittico del Locati a Milano nel 1906. In quelle predominava, particolarmente in quella parigina, il desiderio del grande, del fittizio, dell'èpatant; qui rimane al contrario la ricerca dell'armonia delle linee, e della compagine architettonica, come se l'edificio anziché ad una vita di mesi fosse creato per un avvenire di secoli.* », Angelini, 1911, p. 408.

135. Marcello Piacentini est principalement connu en France pour son travail sous le fascisme, notamment au travers de ses plans pour l'université de La Sapienza et du quartier de l'E.42 (EUR), mais bien moins pour la première période de sa carrière. Pour une bibliographie récente sur son œuvre d'architecte et d'urbaniste, voir sa notice biographique rédigée par Mario Lupano dans Insabato E., Ghelli C. (dir.), *Guida agli archivi di architetti e ingegneri del Novecento in Toscana*, Florence, Edifir, 2007, p. 281-288. Sur 1911, voir plus particulièrement Lupano M., *Marcello Piacentini*, Rome-Bari, Laterza, 1991, p. 14-17 ; De Rose A.S., *Marcello Piacentini. Opere 1903-1926*, Modène, Franco Cosimo Panini, 1995, p. 32-37 et p. 112-113 ; Pisani M., *Architetture di Marcello Piacentini. Le opere maestre*, Rome, CLEAR, 2004, p. 22-25 et p. 44-49.

136. « *L'architetto che l'ideò, adottando il motivo caratteristico dei porticati e delle scale esterne, dei tetti a forte*

Dans les pavillons de la piazza d'Armi, il préféra mettre en avant une architecture inspirée de la production romaine de la fin du xv^e et du début du xvi^e siècle. Ce choix correspondait aux conceptions qu'il développa dans la première phase de sa carrière au contact de son père Pio Piacentini¹³⁷. Associé à celui-ci – l'auteur du palais des congrès sur la via Nazionale – il avait pu proposer dans les villas luxueuses de la via Nomentana (villa Berlinghieri, villa Page en 1910), une adaptation du style Beaux-arts suivant le vocabulaire du maniérisme tardif et du baroque romain. Piacentini revendiquait d'ailleurs explicitement cette filiation romaine¹³⁸.

Cette réflexion sur l'architecture des xvi^e et xvii^e siècles participait par ailleurs au débat plus large sur l'adoption d'un style historique, capable de représenter la nation italienne en architecture. Ce débat était particulièrement marqué dans la ferveur entourant le chantier du monument à Victor-Emmanuel II. Marcello Piacentini fut indirectement impliqué dans ce chantier puisqu'à la mort de l'architecte Giuseppe Sacconi en 1905, son père en prit la direction, ensemble avec Manfredo Manfredi et Gaetano Koch. On a souvent souligné à quel point ce chantier constitua pour Rome le lieu de formation d'une génération entière de sculpteurs et d'architectes. Pour ces artistes, les débats restaient toutefois encore largement dominés par le problème du style¹³⁹.

Le forum des régions était le passage obligé vers le pavillon des fêtes et le cœur de l'exposition (**fig. 24-28**). Après un portique aux accents michelangélesques rendus évidents par les figures du sculpteur Adolfo Cozza couchées sur le tympan central semi-circulaire, le forum proprement dit s'assimilait à une esplanade ouverte délimitée sur ses côtés par deux corps de bâtiment. Ceux-ci se composaient d'une double colonnade incurvée, placée sur un haut piédestal et entourée de deux petits pavillons de plan carré. Outre le nom, les références à l'architecture romaine de l'antiquité répondaient à des recherches que Piacentini avait déjà

sporto, delle finestre bifore, spunti architettonici che appaiono tanto frequentemente nelle costruzioni toscane, venete e lombarde del secolo XV, seppero fondere questi elementi in un edificio organico e studiato nella disposizione delle masse e nell'uso della policromia con sapiente genialità e con mirabile efficacia evocativa. Come meglio avrebbe potuto essere rappresentata l'Italia se non in un padiglione che rendesse della vita di nostra gente il periodo più bello e splendido, i di che l'Italia fu tutta un maggio, che tutto il popola era cavaliere?», « Il padiglione italiano all'esposizione di Bruxelles », *Emporium*, 1910, p. 316.

137. Mario Pisani a également souligné l'influence assez évidente de son père sur ces projets : « *L'attenzione paterna è ben riconoscibile, con attento esame filologico, esaminando quelle opere significative di Marcello, pregne di timbro classicista, come il Padiglione italiano all'Esposizione universale di Bruxelles, del 1910, oppure l'edilizia espositiva di Roma, del 1911, che risentono l'influenza dei costrutti linguistici del padre.* » Pisani M., *Architetture di Marcello Piacentini. Le opere maestre*, Rome, CLEAR, 2004, p. 23.

138. À propos de sa participation au concours du palais des expositions (par la suite construit par Bazzini) : « *dopo aver vissuto per più giorni, con la mente vigile e con l'animo sereno nell'arte e nella vita del fecondo periodo in cui sorsero quei deliziosi monumenti che sono il Museo di Villa Borghese, quello di Papa Giulio, il Casino di Villa Medici, quello di Villa Doria Pamphili, ecc., mi sono posto alacramente al lavoro* », Piacentini, *Concorso per il progetto del Palazzo dell'esposizione per le feste del 1911, Relazione*, 20 mai 1908 (rapport conservé dans BiASA, Miscellanea Ricci, A.8-11).

139. « *la fabbrica del Sacconi era discussa appassionatamente come il presupposto di una identità nazionale dello stile in architettura. [...] Il problema della ricerca dello stile nazionale è centrale per l'iniziativa delle Esposizioni del 1911.* », Lupano, 1991, p. 14-15.

mises en œuvre dans la construction du stade national dans la zone de Flaminia, réadaptation de la typologie du cirque romain¹⁴⁰.

Un escalier permettait de descendre depuis le forum des régions jusqu'à un vaste terre-plein au centre duquel avait été aménagé un petit lac artificiel aux contours incurvés (**fig. 28-29**). De part et d'autre du lac, prenaient place deux édifices oblongs également construits par Piacentini (**fig. 30-32**). Celui de gauche, le *palazzo dei cimeli* ou *delle scuole*, était le seul édifice construit avec des matériaux pérennes. Hébergeant le temps des festivités une exposition de « vestiges » ethnographiques, il était destiné à devenir par la suite une école pour le nouveau quartier prévu par le plan régulateur de Sanjust¹⁴¹. Cet édifice était de loin le plus sobre. Face à lui, le *palazzo del costume*, construit pour accueillir l'exposition des vêtements ethnographiques, déployait une profusion décorative dans laquelle certains ont voulu voir une déclinaison du langage ornemental du Vittoriano¹⁴².

De l'autre côté du lac, le palais des fêtes, autre œuvre de l'architecte romain occupait le centre de l'exposition (**fig. 33-38**). Le long de ses surfaces courbes et de ses colonnades, l'édifice usait de la même rhétorique monumentale. Chargé de sculptures, sous l'égide de citations d'Horace et de Carducci, le pavillon se composait de deux immenses salles : la grande salle de réception, également utilisée pour les bals, et en dessous une salle de projection cinématographique pouvant accueillir près de trois mille spectateurs.

Au-delà de l'emphase du vocabulaire employé dans ces pavillons, l'œuvre de Piacentini à la piazza d'Armi apparaît assez réussie dans sa capacité à gérer de vastes ensembles¹⁴³. Il parvint, malgré les volumes mouvementés, à définir de larges masses claires. Depuis la hauteur du forum des régions, l'architecte trouva le moyen d'aménager une perspective monumentale sur le palais des fêtes, reflétant son image dans le miroir d'eau, orientant le regard par les palais latéraux, et élaborant par les colonnades des effets alternés d'ouverture et de fermeture. Il faut d'ailleurs souligner que Marcello Piacentini s'occupait dans le même temps de mettre en place un plan régulateur pour la ville de Bergame selon des principes en accord avec les recherches européennes contemporaines. On peut toutefois reprocher à cette composition de mettre en avant un vocabulaire et des effets exubérants, à côté desquels les pavillons régionaux devaient apparaître quelque peu austères.

Il est intéressant de noter que ces premiers pavillons participaient au message de l'exposition régionale, et cela malgré les différences formelles. En effet, le forum des régions se voulait le point focal de l'hommage des régions à la ville de Rome. Celles-ci sont représentées

140. « Progetto di uno stadio in Roma », *L'Architettura italiana*, IV, 7, avril, 1909, p. 74-77

141. L'édifice a aujourd'hui disparu, remplacé par les bureaux de la Rai.

142. Angelini, 1911, p. 418 et Pisani, 2004, p. 47.

143. Cette idée était déjà avancée par Mario Lupano : « Sono organismi pomposi e carichi di orpelli ma anche molto chiari nelle connessioni planivolumetriche, che rivestono un ruolo decisivo nel plasmare l'insieme, nel creare le fughe prospettiche, i fondali, gli specchiamenti nel lago. » Lupano, 1991, p. 15.

par seize colonnes corinthiennes surmontées de sculptures symbolisant chaque région, réalisées par Albino Candoni¹⁴⁴. Cette symbolique régionale reprenait celle déjà présentée dans la frise du monument à Victor-Emmanuel II (fig. 41-42). Au pavillon de Bruxelles de 1910, la même personnification des régions avait été mise à l'œuvre par le peintre Galileo Chini dans une frise représentant la vie des régions autour de Rome (fig. 39-40). Ici, Chini avait de nouveau eu l'occasion de collaborer avec Marcello Piacentini. En effet, outre la décoration du pavillon toscan et l'affiche de l'exposition ethnographique, il réalisa la frise de la salle de réception du pavillon des fêtes¹⁴⁵. Autour des thèmes de la richesse de la terre et de la mer, le peintre toscan peignit dans celle-ci une procession d'hommes et de femmes revêtant tous les différents costumes traditionnels de la péninsule italienne, sur un modèle proche de ce qu'il avait réalisé en 1905 pour la Cassa di Risparmio d'Arezzo¹⁴⁶.

Les expositions de 1911 marquèrent un tournant dans la carrière de Marcello Piacentini. S'il fut chargé à nouveau de construire le pavillon italien à l'exposition du Panama Pacific International de Chicago en 1915, il devait se détacher peu à peu de l'exubérance décorative. Surtout, il devait abandonner la question du style national au profit d'une interrogation sur la nouvelle architecture, ou « l'architecture moderne ». Dans un article paru sur *Il Popolo Romano* en 1911, Piacentini émit un jugement très positif sur le pavillon autrichien projeté par Josef Hoffmann¹⁴⁷. Peu de temps après s'ouvrait un nouveau cycle dans sa production, nettement marqué par les développements de la Sécession viennoise, et qui culmina avec la réalisation du cinéma-théâtre sur la *Via del Corso* à Rome entre 1916 et 1918.

144. Preuve d'une construction quelque peu hâtive, en avril la chute d'une colonne avait entraîné la mort d'un ouvrier, « Nessuna preoccupazione a Piazza d'Armi », *Giornale d'Italia*, 24 avril 1911.

145. « Intanto anche a Roma io avevo svolto una certa attività nel Teatro Argentina, in scenografie e ancor più alla Esposizione del Cinquantenario insieme all'architetto Ugo Giusti; dalla Camera di Commercio di Firenze avevamo l'incarico di progettare e di eseguire il padiglione toscano che, insieme alle altre province d'Italia doveva figurare nell'allora Piazza d'Arme (sic) come il recinto delle regioni italiane e dei festeggiamenti. Per il padiglione dei festeggiamenti mi fu affidata dall'architetto Marcello Piacentini, la decorazione di un fregio figurativo alto metri 3,5 e per una lunghezza totale di 80 metri, rappresentante delle figurazioni i costumi e la storiografia d'Italia, con allusioni alla nostra attività agricola, mineraria e artigiana; così io potei dimostrare e impartire una lezione fattiva ai miei allievi che tenevo nella cattedra di decorazione murale pittorica all'Accademia Superiore di Belle Arti in Roma, che Sua Ecc. Luigi Rava, Ministro della Pubblica Istruzione, aveva voluto creare, nominando a tale incarico l'architetto Manfredo Manfredi per l'architettura, Ettore Ferrari scultore, Aristide Sartorio per la pittura figurativa e me, Galileo Chini, per la decorazione pittorica. Per l'Esposizione del Cinquantenario ebbi anche l'incarico di eseguire, dal comitato generale della Esposizione, il manifesto di detta mostra, manifesto che in quell'epoca d'oro per l'arte e la litografia, fu tra i manifesti réclame, uno dei più ammirati e non fu certo inferiore alla bella produzione in tale genere d'arte nella quale figuravano i nomi di Mataloni, Hoenstein e Marcello Dudovich. » Chini G., *Il Tarlo polverizza anche la Quercia, Le memorie di Galileo Chini*, antologie de texte sous la dir. de Fabio Benzi, Florence, Mashietto & Musolino, 1998, p. 63-65.

146. Benzi F., « Galileo Chini affreschista e decoratore », dans Id. (dir.), *Ad Vivendum. Galileo Chini. La stagione dell'Incanto. Affreschi e grandi decorazioni, 1904-1942* (cat. exp., Montecatini), Pistoia, M&M, 2002, p. 39-42.

147. *Il Popolo Romano*, 3 avril 1911, sur le pavillon autrichien, voir Pasquarelli S., « I padiglioni stranieri », dans Piantoni, 1980, p. 274-278.

c. Les pavillons régionaux, les groupes ethnographiques et les autres expositions de la piazza d'Armi

Les pavillons régionaux s'élevaient derrière le pavillon des fêtes, répartis le long d'une allée en fer en cheval. Dans un premier projet, trois pavillons devaient s'insérer au centre de cet « anneau des régions » (fig. 14)¹⁴⁸, dans la disposition finale, Piacentini décida d'aligner tous les pavillons le long d'un seul axe (fig. 44-45). Si ce choix laissait peu d'espace libre entre les différents pavillons, il permettait de les mettre sur un pied d'égalité et d'embrasser l'ensemble des édifices régionaux d'un seul regard circulaire. Toutefois, trois pavillons plus modestes, ceux des Pouilles, de la Ligurie et de la Sardaigne, furent relégués en dehors de cet anneau, aux marges de l'exposition ethnographique¹⁴⁹. Le centre de l'anneau des régions dans l'alignement du forum des régions et du palais des fêtes était occupé par le pavillon de l'Émilie-Romagne, le plus massif de tous. À partir de celui-ci, se répartissaient au sud les pavillons des Marches, de la Sicile, des Abruzzes, de l'Ombrie et de la Toscane. Au nord du pavillon d'Émilie-Romagne, on trouvait du plus proche au plus éloigné : le pavillon de la Vénétie, celui de la Campanie, Calabre et Basilicate, celui de la Lombardie, et enfin celui du Piémont. En tout donc treize pavillons, puisque les trois régions méridionales – Campanie, Calabre et Basilicate – avaient été réunies dans un seul pavillon (du fait de leur proximité culturelle, mais surtout par manque de moyens), et le Latium était absent.

Les raisons de l'absence de ce dernier restent quelque peu obscures. En effet, si on sait que le comité régional fut le premier à être officiellement formé¹⁵⁰, il semble que ses membres aient eu des difficultés à s'entendre et à trouver des financements. Néanmoins, la véritable justification de cet échec semble résider dans les rapports difficiles qu'entretenaient la ville de Rome et sa région, et l'impossibilité d'isoler dans l'histoire une période emportant l'adhésion et l'identification de tous les habitants du Latium. Il y avait aussi une évidente raison pratique dans ce choix. En effet, la reproduction de monuments que l'on pouvait sans difficultés visiter dans les alentours n'aurait rendu que plus évident l'artificialité de l'opération¹⁵¹. En outre, le forum des régions de Piacentini pouvait en dernier recours tenir lieu de pavillon romain.

Autour de l'anneau des régions, l'exposition ethnographique occupait les terrains au nord et à l'ouest de la piazza d'Armi. Cette exposition se composait d'un ensemble de trente-cinq édifices répartis le long de parcours sinueux situés derrière celui des pavillons régio-

148. Sur ce panorama dessiné par Aldo Molinari, on semble pouvoir reconnaître les formes des pavillons de Naples, des Marches et de la Sicile. Molinari A., « Panorama generale », *Le esposizioni*, 1911, p. 85-92.

149. Il faut ajouter à ceux-là un pavillon pour San Marino, rajouté *in extremis* à l'intérieur du Château Saint'Ange.

150. CEFC, *Norme e proposte per la costituzione e per il funzionamento dei Comitati Regionali*, Rome 19 mai 1909, article 4.

151. Cette dernière raison était d'ailleurs celle invoquée par les organisateurs : « non si è creduto di dare svolgimento alla rappresentazione del Lazio, cioè della regione intorno a Roma, quanto a quella di altri paesi d'Italia, ai quali sarà meno facile che i visitatori si rechino durante il soggiorno nella capitale. E infatti il Lazio non ha un padiglione regionale, che in sostanza sarebbe stato un misero controsenso, qui dove si vedono tanti e sì gloriosi avanzi. », « Il gruppo del Lazio », *Roma, Rassegna illustrata*, I, 5, 1910, p. 13.

naux. Ces bâtiments reproduisaient le caractère de l'architecture populaire de la péninsule italienne (fig. 46-47)¹⁵².

Au nord-est de la piazza d'Armi, le long du Tibre, outre un ensemble de petits pavillons destinés au divertissement, figurait la reconstitution d'un navire romain sur un lac artificiel ainsi que le pavillon de la pêche. Édifiées par le biais de la société A. Fornari e Soci, projeté par le sculpteur Biondi et l'architecte Ferrante, le navire romain mesurait 100 mètres de long, pour 25 mètres de large et 17 mètres de hauteur¹⁵³. Hébergeant un restaurant, un cinématographe, une salle de bal, etc., il fut un des emplacements principaux d'une longue série de banquets et de réceptions organisés durant l'année 1911. Dans le bassin construit pour accueillir le navire, un toboggan avait été aménagé sur le modèle des *water-chute* de Coney Island.

Après une « *zone select* » où l'on pouvait trouver des divertissements, restaurants, tennis et autres attractions de la bourgeoisie européenne, le pavillon de la pêche s'élevait le long du Tibre. Édifié par les ingénieurs Giustini et Guazzaroni, il était particulièrement intéressant en cela qu'il proposait une interprétation de la récente pêcherie de Venise, construite par le peintre Laurenti dans un style néo-médiéval¹⁵⁴. L'exposition montée à l'intérieur par Decio Vinciguerra, illustrait autour d'un diorama l'industrie de la pêche en Italie. L'extérieur fut décoré par le peintre Coromaldi, avec encore une fois une place importante accordée aux emblèmes des villes d'Italie.

Enfin, le sud de la parcelle de la piazza d'Armi était occupé par d'autres petits pavillons destinés au divertissement ainsi que par les édifices du concours d'architecture¹⁵⁵. Ce concours devait, dans la première intention du comité, se subdiviser selon trois catégories de logements : habitat de luxe (*villini*), petits immeubles d'habitation (*palazzi*), et habitat populaire (*case popolari*)¹⁵⁶. Au final, seuls les deux premiers furent organisés du fait d'un nombre insuffisant de participants. Ces édifices construits en matériaux pérennes devaient encourager une réflexion sur le développement de la typologie des immeubles d'habitation, en lien avec les évolutions technologiques et les changements sociaux. Si des architectes importants du milieu romain y participèrent (G. B. Milani, A. Brasini) et la revue *La Casa* s'engagea fortement dans le concours, au final les résultats s'avèrent néanmoins assez décevants. Ils apparaissent en effet davantage un écho de la culture architecturale romaine contemporaine, sans véritable innovation. Si ce concours reste un épisode marquant dans l'imaginaire de l'archi-

152. Nous reviendrons un peu plus loin dans cette étude sur le rapport entre les expositions régionale et ethnographique.

153. *Guida ufficiale*, 1911, p. 182.

154. *Guida ufficiale*, 1911, p. 185-187.

155. *Guida ufficiale*, 1911, p. 187-194, Valeriani E., « Il concorso nazionale d'architettura », Piantoni, 1980, p. 305-325, Ostilio Rossi P., *Roma. Guida all'architettura moderna 1909-1984*, Rome-Bari, Laterza, 1984, p. 16-19.

156. L'instrument principal du plan régulateur de Sanjust était la différenciation des typologies d'habitation (*fabbricati*, *villini*, *abitazioni nelle zone verdi*) en fonction de leur densité, Ostilio Rossi, 1984, p. 15.

itecture et de l'urbanisme romain, il faut certainement reconnaître avec Enrico Valeriani qu'il fut en définitive un évènement tout à fait secondaire dans l'histoire architecturale de Rome, capitale de l'Italie¹⁵⁷.

2. « ITALOPOLI » OU « L'ITALIE EN PILULE »

Dès 1911, les avis sur la qualité et la pertinence des expositions de la piazza d'Armi furent pour le moins partagés. D'un côté, on peut lire des commentaires particulièrement enthousiastes, notamment de la part de personnes proches du pouvoir ou de la culture historique et patriotique dominante. « *Italopoli, la nuova bella e curiosa città che è sorta d'incanto sulla riva destra del Tevere*¹⁵⁸ », était perçue par ceux-ci comme une ville dans la ville, une occasion fantastique de mieux connaître l'Italie, et un hommage vibrant de l'ensemble des régions à Rome et à l'unité italienne. Les pavillons régionaux étaient considérés comme le morceau de bravoure des expositions, comparés ici dans leur disposition à une couronne.

*Alla bella corona, attestazione della perenne genialità italiana, non mancherà nessuna gemma*¹⁵⁹.

D'autres au contraire, notamment les architectes engagés dans une recherche de modernité, condamnèrent cette exposition, dans laquelle ils ne voyaient que le témoignage du retard italien. Ainsi Alfredo Melani, dans un article publié sur *La Construction Moderne*, n'avait pas de mots assez durs pour décrire les expositions de Rome « où l'architecture contemporaine veut être l'architecture du passé. »

C'est-à-dire, l'apothicaire peut bien composer une médecine utile, mais l'architecte qui prétend honorer l'architecture et le patriotisme avec les fricassées dont je vous parle, n'est qu'un semeur d'absurdités¹⁶⁰.

Reprenant l'idée (devenue elle-même un stéréotype) du retard de la culture italienne, toujours selon Melani,

le spectacle cinématographique des pavillons régionaux [est le] témoignage non cherché de notre impuissance architectonique aux trois quarts voulue¹⁶¹.

Il ne reprochait pas seulement aux organisateurs de s'être détournés des recherches

157. Valeriani, 1980, p. 324.

158. « Le Esposizioni di Roma », *Giornale d'Italia*, 6 mai 1911. « *Italopoli, la belle nouvelle et curieuse ville qui est sortie de terre comme par enchantement sur la rive droite du Tibre.* »

159. *Ibidem*. « À la belle couronne, témoignage de l'éternel génie italien, ne manquera aucune gemme. »

160. *Idem*, p. 606.

161. *Idem*, p. 607.

contemporaines (c'est-à-dire pour Melani de l'Art nouveau et de la Sécession viennoise), mais encore, il condamnait en référence à Ruskin, le caractère factice et mensonger de ces pavillons.

C'est de la comédie ou de la science. Ce n'est pas, sans doute, de la sincérité ; et moi, qui aime la lampe de la sincérité, je vais regretter les efforts tentés de ce côté de l'Exposition, laissant aux visiteurs, les bourgeois de Pontarcy, la satisfaction des applaudissements¹⁶².

Pour conclure d'une sentence sans appel :

C'est l'Italie en pilules¹⁶³.

Trente ans plus tard le jugement exprimé par Mario Labò sur *Costruzioni – Casabella* était pour le moins tout aussi sévère en définissant ces pavillons régionaux comme :

*scherzi irreverenti di cui si dovrebbe sperare chiusa la serie*¹⁶⁴.

L'utilisation dans ces pavillons du passé et de l'histoire de l'architecture que Mario Labò pouvait juger irrévérencieux avait été conçue de manière paradoxale comme le plus bel hommage qu'on pouvait rendre à la nation réunifiée. Certes, il faut reconnaître que ces pavillons – qu'on veuille les considérer comme des pastiches, patchworks ou collages – ne furent pas de grandes réussites architecturales¹⁶⁵. Bien qu'ayant fait appel à certains des plus intéressants architectes italiens de l'époque (Ernesto Basile, Guglielmo Calderini, Guido Cirilli, Edoardo Collamarini, etc.), le programme de 1909 ne leur permit pas de rechercher véritablement de solutions inventives, mais les étouffa au contraire sous le poids d'un héritage admiré.

Néanmoins, notre propos ici voudrait davantage se concentrer sur la signification d'une telle exposition, sur la nature du rapport qu'elle tisse entre le présent et l'histoire de l'architecture et enfin, sur les enjeux que ces pavillons incarnèrent, dans le contexte de la nationalisation de la population italienne¹⁶⁶. Plusieurs thèmes ont ici été isolés pour essayer de mieux comprendre le sens d'une exposition qui, au-delà des critiques, avait nécessité la participation de centaines d'Italiens sur l'ensemble du territoire. Dans un premier temps, nous évoquerons le thème du voyage, omniprésent dans l'exposition. Voyage géographique et historique, l'exposition était présentée comme l'opportunité de découvrir en peu de temps et sans fatigues

162. *Idem*, p. 608. La lampe de la sincérité est une allusion directe aux sept lampes de l'architecture de Ruskin.

163. *Ibidem*.

164. Labò M., « Gusto dell'Ottocento nelle esposizioni », *Casabella*, 159-160, 1941, p. 29. Le même jugement est repris Alberto M. Racheli dans le catalogue de l'exposition de 1980 : Racheli A. M., « Le sistemazioni urbanistiche di Roma per l'esposizione internazionale del 1911 », Piantoni, 1980, p. 248-250. « des plaisanteries irrévérencieuses dont on devrait espérer la série close. »

165. Cela malgré la capacité des images dont nous disposons, tirées de photographies en noir et blanc, de masquer le caractère provisoire et fictif de ces architectures de plâtre créées pour survivre seulement un peu plus de six mois.

166. Voir *sopra*.

excessives la richesse artistique de l'Italie.

Le visiteur, en un seul jour, y pourra voir ce qui lui coûterait plusieurs mois de voyage en Italie, et il y contempera même des choses complètement disparues¹⁶⁷.

En second lieu nous verrons comment cette exposition fut la première occasion de mettre en œuvre sur le plan architectural l'union de la petite et de la grande patrie. Ce thème central de notre étude est essentiel pour comprendre le rôle assigné à l'architecture depuis 1911 jusqu'à 1921. Il pourrait sembler au premier abord que l'idée selon laquelle l'unité du génie national naîtrait de l'union de la diversité locale relève davantage du glissement rhétorique que d'une quelconque réalité. Toutefois, ce rapport singulier du local au national répond à un programme culturel concret, puisant ses racines dans une conception identitaire d'un « fédéralisme artistique ».

Nous étudierons ensuite la place de la pédagogie dans l'exposition. À partir du modèle des études menées sur le patrimoine pour l'édification du *borgo medievale* de 1884, la dimension didactique du rapport entre l'architecture et le passé était essentielle dans les pavillons. Enfin, nous essayerons de voir comment la combinaison de ces différents éléments devait permettre de saisir le caractère artistique de l'Italie.

2.1. « Trois heures pour découvrir l'Italie » : le thème du voyage idéal¹⁶⁸ DANS L'EXPOSITION RÉGIONALE

a. Une géographie en abrégé

Le thème du voyage est omniprésent dans les articles consacrés à l'exposition de la piazza d'Armi. L'idée d'un parcours permettant de visiter l'Italie en quelques heures devint pratiquement une figure rhétorique avec laquelle nombre d'articles comptaient surprendre leurs lecteurs :

L'idea può sembrare fantastica e irrealizzabile; e invece, senza compiere alcun miracolo, e senza aver bisogno di alcun aiuto, diremo così, sovranaturale, io confesso d'essere riuscito nella strana impresa. Dirò di più: molte volte durante la settimana ho preso la consuetudine di andarmene giron-

167. *La Construction Moderne*, 25 mars 1911, p. 311.

168. L'expression de « voyage idéal » (*ideal viaggio*), provient de Fleres U., « L'esposizione etnografica italiana », *Roma, Rassegna illustrata*, II, 1, 1911, p. 8. Face au voyage idéal, le voyage très concret fut facilité puisque des réductions des billets de train furent concédées à tous les visiteurs de l'exposition. Ces accommodations étaient monnaie courante dans les grandes expositions depuis la Great Exhibition de 1851. Ainsi Haskell rappelle que pour l'exposition *Art Treasures of the United Kingdom* inaugurée à Old Trafford (Manchester) le 5 mai 1857, « l'illustration la plus spectaculaire encore jamais donnée d'un musée éphémère », on déploya des efforts « pour toucher les couches sociales les plus défavorisées [...] très supérieures à ceux dont su glorifient les musées d'aujourd'hui. » Haskell F., *Le musée éphémère, Les Maîtres anciens et l'essor des expositions*, Paris, Gallimard, 2002 (éd. originale Yale, 2000), p. 115-124.

zolando per l'Italia, in compagnia del famoso cavallo di San Francesco, al sicuro dagli scontri ferroviari, dalle pannes dalle automobili e dalle non sempre liete sorprese aviatorie.

Ecco per esempio, mi avventuro per le vie di Napoli, e dopo aver mangiato la mia brava pizza e aver gustato nu tre, compio il pranzo a Sulmona, sorbisco il caffè a Venezia, bevo il vino in Val d'Aosta, mangio i dolci a Forgianus in Sardegna, prendo il gelato nel chiostro di Monreale [...]

Ma non mi guardate spauriti, perché il miracolo non è merito mio. Il miracolo è tutto dovuto ad una piccola tessera que il Comitato romano per l'esposizione ha voluto favorirmi, e con la quale posso, quando voglio, aver libero ingresso alla Mostra di Piazza d'Armi¹⁶⁹.

Ces visiteurs tenaient avant tout à souligner l'avantage pratique d'un voyage rapide et économique, permettant de se faire une idée de la richesse artistique d'un pays qu'il n'était pas encore si aisé de visiter.

Il viaggio da Roma a Venezia si effettuerà in pochi minuti con la tenue spesa di 65 centesimi¹⁷⁰.

Cette capacité de l'exposition à faire office « d'anthologie » de la richesse artistique de l'Italie fut même reconnue par des commentateurs *a priori* critiques. Le premier reproche fait à l'exposition, celui de devoir incarner une idée un peu abstraite et pour le moins rhétorique et idéologique, cédait devant cette conception « utilitaire » :

Francamente quell'idea d'una specie di crestomazia architettonica ed etnografia delle regioni italiane era parsa a molta gente una cosina piuttosto malinconica. [...] Tutte le teorie consuete di intransigenza estetica, con le quali si è formata la nostra educazione d'arte, contrastavano a quel disegno ispirato a un concetto tipico di utilitaria transazione : le bellezze artistiche di tutta Italia vedute a volo d'uccello con biglietto d'ingresso d'una lira¹⁷¹.

169. A. L., « Attraverso l'Italia », *Le Esposizioni*, 1911, p. 394 (article d'abord publié sur *Il Secolo XX*). « L'idée peut sembler fantastique et irréalisable ; et pourtant, sans accomplir aucun miracle, et sans avoir besoin d'aucune aide, disons ainsi, surnaturelle, je confesse avoir réussi l'étrange entreprise. Je dirai davantage : plusieurs fois durant la semaine j'ai pris l'habitude de m'en aller en vaguant dans l'Italie, en compagnie du célèbre cheval de saint François, à l'abri des accidents ferroviaires, des pannes d'automobile et des surprises aériennes pas toujours heureuses. Voilà par exemple, je m'aventure dans les rues de Naples, et après avoir mangé ma bonne pizza et avoir goûté nu tre, je déjeune à Sulmona, je sirote le café à Venise, je bois le vin en Val d'Aoste, je mange les desserts à Forgianus en Sardaigne, je prends la glace dans le cloître de Monreale [...]. Mais ne me regardez pas épouvantés, parce que le miracle n'est pas mon mérite. Le miracle est tout dû à une petite carte que le Comité romain de l'exposition m'a fait don, et avec laquelle je peux, lorsque je le veux, avoir libre entrée à l'Exposition de piazza d'Armi. »

170. *La Tribuna*, 5 août 1911, p. 6. « Le voyage de Rome à Venise s'effectuera en peu de minutes pour la modeste somme de 65 centimes. »

171. V.D.F., « Primavera di esposizioni a Roma, Da Valle Giulia a Piazza d'Armi », *Il Giornale d'Italia*, 14 avril 1911. « Franchement cette idée d'une sorte de chrestomathie architecturale et ethnographique des régions italiennes avait semblé à beaucoup de gens une petite chose plutôt mélancolique. [...] Toutes les théories

Des voyageurs tel qu'Arturo Lancellotti gardaient encore vingt ans plus tard ce souvenir des expositions de la piazza d'Armi comme celle d'une ballade à travers l'Italie¹⁷². La possibilité de visiter ainsi le patrimoine de l'Italie représentait une réinterprétation du *topos* du Grand Tour des XVIII^e et XIX^e siècles, mais cette fois-ci destinée avant tout au public italien. Cette version réduite du Grand Tour, en s'adressant non plus seulement à l'élite, mais à toute la population italienne, tirait sa vocation patriotique de l'idée que celle-ci ignorait une grande partie de son patrimoine¹⁷³.

Toutefois, bien plus encore que du Grand Tour, cette conception d'une reproduction géographique en miniature trouvait son origine dans une généalogie propre aux expositions internationales. Les pavillons nationaux firent leur apparition dans l'Exposition universelle de Paris de 1867 et se multiplièrent dans les éditions suivantes. En 1878, toujours à Paris, ils formèrent une véritable rue des Nations, tandis qu'à l'exposition de 1889 on assista à la création d'une cité coloniale. À moindre coût et sans épuisements, ces évocations proposaient aux visiteurs la possibilité d'un voyage dans un ailleurs lointain aux contours souvent flous¹⁷⁴.

La conception de ces ensembles de pavillons dans un espace clos au sein des expositions universelles a été analysée comme un développement démocratique de la typologie des jardins à fabriques aristocratiques du XVIII^e et XIX^e siècles¹⁷⁵. Provenant de la peinture, le terme de « fabrique » désigne « les bâtiments d'effets et toutes les constructions que l'industrie humaine ajoute à la nature, pour l'embellissement des jardins¹⁷⁶. » L'idée de vouloir aménager par ces constructions un microcosme pour la délectation de son riche propriétaire n'était certes pas récente et pourrait être suivie au moins jusqu'aux références égyptiennes et grecques de la villa d'Hadrien à Tivoli. Toutefois, cette pratique se répandit avec une vigueur nouvelle dans la noblesse (avant tout anglaise et française) qui tout au long du XVIII^e siècle, prit l'habitude de peupler ses jardins de tholos antiques, de donjons gothiques ou encore de pavillons chinois.

En tant qu'éléments constitutifs de ces microcosmes paysagers, on comprend le désir de les collectionner, de les accumuler, de les associer savam-

habituels d'intransigeance esthétique, sur lesquelles s'est formée notre éducation artistique, s'opposaient à ce dessein inspiré à un concept typique de transaction utilitaire : les beautés artistiques de toute l'Italie vues à vol d'oiseau avec billet d'entrée d'une lire. »

172. « *Quattr'ore a zonzo per l'Italia – potrei intitolare questo capitolo.* », Lancellotti, 1931, p. 15.

173. « *gli italiani, pur troppo, non conoscono la loro terra: vanno facilmente a Parigi o a Londra, e magari in America, ma si guardano bene dal pellegrinare con mente e cuori italiani, nelle cittadine e nei villaggi della Patria.* », Loria L., « Le collezioni Etnografiche », *Roma, Rassegna illustrata*, I, 9, 1910, p. 12. Nous reviendrons un peu plus loin dans cette étude sur le thème de la pédagogie dans l'exposition de 1911.

174. « Faire le tour de ce palais, circulaire comme l'équateur, c'est littéralement tourner autour de ce monde, tous les peuples sont venus : ennemis vivent en paix côte à côte. Ainsi qu'à l'origine des choses sur l'orbe des eaux, l'Esprit divin plane sur cet orbe de fer. » *L'Exposition universelle de 1867 illustrées. Publication internationale autorisée par la commission impériale*, t. 2, p. 322, cette citation est reprise dans Giedion, 1941, (2004), p. 167 et Benjamin, 1997, p. 195.

175. Mosser M., « Les architectures paradoxales ou petit traité des fabriques », dans Mosser M., Teysot G. (dir.), *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 1991, (éd. Originale *L'architettura ed i giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento*, 1990), p. 259-276.

176. Morel J.-M., *Théorie des jardins*, Paris, 1776 (réédité à Genève, 1973)

ment pour le plaisir de l'esprit et l'agrément de la promenade. Le jardin se fait encyclopédique : en le parcourant, on feuillette divers chapitres du livre du monde¹⁷⁷.

On perçoit bien dès lors le lien qu'il peut exister entre ces microcosmes à vocation encyclopédique, tel le jardin de Biddulph Grange dans le Staffordshire aménagé pour la famille Bateman dans les années 1840 (**fig. 48**)¹⁷⁸ – qui transporte tour à tour son visiteur de l'Italie, en Chine et à l'Égypte – et l'innovation du Crystal Palace de la Grande Exposition londonienne de 1851. Ce passage des jardins aristocratiques aux expositions universelles s'inscrit dans le cadre de l'essor de la société bourgeoise industrielle et de l'emprise croissante, économique et coloniale, de l'Europe occidentale sur l'ensemble du globe.

Même si le thème privilégié dans les expositions fut avant tout celui des rapports entre Occident et Orient, l'attention pour des réalités plus proches n'en fut pas pour autant totalement absente. En parallèle au développement de l'ethnographie nationale, l'idée s'imposa au XIX^e siècle que certaines régions des pays occidentaux étaient tout aussi mal connues que le lointain Orient.

Une des impulsions majeures de ce mouvement fut donnée par les ethnographes scandinaves au sein de la section X de l'Exposition universelle de Paris de 1867, consacrée aux « derniers vestiges des mœurs anciennes »¹⁷⁹. Si la France présenta un ensemble de costumes régionaux (Bretons, Alsaciens, Auvergnats et Normands), la Suède fit sensation en réalisant une véritable scénographie, composée de mannequins réalistes installés dans des niches inspirées par l'architecture gothique norvégienne. Ce principe fut repris à l'exposition de 1878, puis dans un « village allemand » à Chicago en 1893. L'auteur de la scénographie suédoise, Artur Hazelius, donna naissance à une véritable mode qui essaima dans les décennies suivantes sur l'ensemble de l'Europe. Elle aboutit à la création en 1880 du Musée nordique (*Nordiska Museet*) à Stockholm, puis du *Dansk Folkemuseum* à Copenhague en 1885 (œuvre du scénographe danois Bernard Olsen), précédé en 1884 par l'ouverture des Salles de France au musée du Trocadéro. Hazelius toujours devait peu de temps après compléter le projet du *Nordska Museet* en ouvrant un musée en plein air à Skansen (Suède), inauguré en 1891.

En Italie, le travail de Lamberto Loria pour l'exposition ethnographique de 1911 avait été précédé par les collections regroupées par Giuseppe Pittrè, fondateur de la revue *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari*. À l'exposition milanaise de 1881, il présenta un

177. Mosser, 1991, p. 259.

178. Knox T., Holmes C., *Folies et fantaisie architecturales d'Europe*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2008, p. 154-157.

179. Thiesse, 1999, p. 201-210, Maure M., « Nation, paysan et musée, la naissance des musées d'ethnographie dans les pays scandinaves (1870-1904) », *Terrain*, 20, 1993, p. 149-157, Collet I., « Les premiers musées d'ethnographie régionale en France », *Muséologie et ethnologie*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1987, p. 68-100.

ensemble de costumes et ustensiles siciliens, puis donna naissance en 1894 à une *Bibliografia delle tradizioni popolari*, et enfin à un musée folklorique à Palerme en 1910.

b. Un voyage dans le temps

À l'instar de la dimension géographique de ce voyage, l'évocation du passé par l'architecture des pavillons relève d'une tradition bien établie au sein des expositions internationales. Si l'exemple le plus célèbre reste pour la France, le « Vieux-Paris » construit par Albert Robida pour l'exposition de 1900¹⁸⁰, elle avait été précédée par une reconstitution du quartier de la Bastille en 1889, par le *borgo medievale* de Turin en 1884 et une rue du Vieux-Londres en 1885. Cette formule fut par la suite déclinée à de nombreuses reprises. On avait ainsi pu visiter un Vieux-Manchester en 1887, un vieil Anvers en 1894, un Vieux-Bruxelles et un Vieux-Rouen en 1896¹⁸¹, un village suisse la même année à Genève, un Vieux-Liège en 1905 et perdura jusqu'à la Vieille-France de 1937.

Le « Vieux-Paris », défini par Robida comme « un abrégé du Paris des siècles passés¹⁸² », avait offert en 1900, le long de la Seine entre le pont de l'Alma et la passerelle Debilly, une vision pittoresque de l'architecture parisienne de la fin du Moyen Âge à la fin du xvii^e siècle (**fig. 49-51**)¹⁸³. Perçu d'abord par les organisateurs comme une attraction commerciale, le « Vieux-Paris » avait obtenu un des plus gros succès de l'Exposition de 1900. Pourtant, pour son créateur Albert Robida, membre des amis des Monuments parisiens, cette exposition était avant tout un hommage à l'architecture et à l'histoire de Paris. Chaque construction s'inspirant d'un édifice ayant véritablement existé – la maison de Nicolas Flamel, la taverne de la Pomme de Pin, la maison natale de Molière, etc. – l'intention de Robida était incontestablement de sensibiliser les visiteurs à la protection du patrimoine parisien.

Si ces reconstitutions de quartiers répondaient à une recherche de pittoresque que l'on pourrait rattacher à l'essor des études folkloriques au xix^e siècle¹⁸⁴, elles apparaissent aussi liées à la diffusion du sentiment de nostalgie (voire de révolte) provoqué par les démolitions

180. Fiori, 2009, p. 142-152, Emery E., « Protecting the past : Albert Robida and the Vieux Paris exhibit at the 1900 World's Fair », *Journal of European Studies*, 35, 2005, p. 65-85.

181. Le Vieux-Rouen avait été reconstruit par l'illustrateur Jules Adeline, voir Nasi S., « De l'image au simulacre : le Vieux-Rouen de J. Adeline à l'exposition de 1896 », *Études normandes*, 4, 2003, p. 45-62.

182. Robida A., *La Vieux Paris. Études et dessins originaux*, Paris, Lemarcier, 1900, p. 9, cité dans Fiori, 2009, p. 143.

183. « Le Vieux Paris était situé sur la rive droite de la Seine. Il couvrait la berge et une plate-forme établie sur pilotis au-dessus du fleuve en aval du pont de l'Alma. Il y avait un quartier du moyen âge, comprenant la porte Saint-Michel, la haute tour du Louvre, le pignon de la maison aux piliers, premier hôtel de ville de la capitale, la maison natale de Molière, les maisons de Flamel, d'Estienne et de Renaudot : l'église Saint-Julien des Ménétriers et le pilori de Saint-Germain des Près. Il y avait le quartier des Halles au xviii^e siècle, où l'on voyait la grille authentique de la maison de Lulli prêtée par un collectionneur. Il y avait enfin le grand Châtelet de Louis XII, groupant le pont au Change avec ses maisons en encorbellement, la grande salle du palais et l'escalier de la Sainte Chapelle avec la bretèche ou balcon fermé de l'hôtel Bourbon, la tour de l'Archevêché, une partie de l'hôtel d'Harcourt, le tout égayé par une vue de la foire Saint-Laurent au xviii^e siècle. » Démy A., *Essai historique sur les expositions universelles de Paris*, Paris, Picard, 1907, p. 577.

184. Thiesse, 1999, particulièrement la deuxième partie.

récentes des centres historiques. En effet à la fin du XIX^e siècle, le parti des « conservateurs » s'affirmait de plus en plus en réaction aux destructions opérées dans les villes par les ingénieurs-hygiénistes sur le modèle des travaux parisiens d'Hausmann¹⁸⁵. Ces amateurs d'histoire et de culture trouvaient des chefs de file d'envergure internationale en la personne de l'homme politique belge Charles Buls et ses écrits sur l'esthétique des villes¹⁸⁶, ou de l'architecte autrichien Camillo Sitte¹⁸⁷.

Les expositions universelles réussirent à faire cohabiter de façon assez paradoxale la célébration du progrès industriel et la nostalgie des centres urbains préindustriels. Il faut toutefois noter que cette dernière, comprise comme une célébration d'une mémoire identitaire, ne relevait pas *a priori* d'une attitude passéiste¹⁸⁸. Les études consacrées aux expositions universelles ont d'ailleurs souligné la capacité de ces événements à faire converger les stéréotypes historiques nationaux et la représentation des avancées technologiques¹⁸⁹. L'histoire occupe donc une place primordiale dans les expositions, car comme l'a noté John R. Gillis à propos des commémorations, la recherche d'une mémoire commune, apparaît avec la volonté de refonder la nation, à la fois comme nation « historique » et comme nation nouvelle¹⁹⁰.

Bien que l'on sache par ailleurs que les positions de Buls étaient partagées par nombre des acteurs de la piazza d'Armi¹⁹¹, la conception qui détermina l'organisation de l'exposition régionale apparaît assez éloignée de ces quartiers reconstitués, à l'image du « Vieux-Paris ». En effet, il n'était pas ici question de reconstituer un quartier : les pavillons étaient présentés hors de tout contexte¹⁹², et eux-mêmes n'étaient la copie d'aucun édifice n'ayant existé¹⁹³. Le catalogue de monuments italiens proposé par l'exposition de la piazza d'Armi se résumait à un assemblage de fragments dans des configurations inédites, et non à la reproduction d'anciennes parties de ville.

En fait, l'exposition régionale de la piazza d'Armi combinait l'évocation géographique – organisée et systématisée ici par région et par province d'Italie – et une évocation du passé his-

185. Zucconi G., *La città dell'Ottocento*, Roma, Laterza, 2001.

186. Smets M., Charles Buls, *Les principes de l'art urbain*, Liège, Mardaga, 1995.

187. Sitte, 1889 ; Zucconi G. (éd.), *Camillo Sitte e i suoi interpreti*, acte du colloque, Venise, 1990, Milan, Angeli, 1992

188. À propos de l'exposition de 1900, Démy écrit : « les promoteurs de l'Exposition avaient été hantés par la préoccupation de la synthèse. » « Cette fusion, ou tout au moins cette juxtaposition d'aujourd'hui, d'hier et d'avant-hier se produisait dans toutes les classes. » Démy, 1907, p. 592-593.

189. « Les expositions universelles ont un visage de Janus : d'un côté, elles témoignent, de l'autre elles anticipent. » Pinot de Villechenon F., *Les expositions universelles*, Paris, PUF, 1992, p. 20, voir aussi Sazatornil Ruiz L., « Las ciudades de la memoria y el moderno espectador : de las exposiciones universales al *touriste* », dans Gil J. M. I. (éd.), *Cursos sobre el patrimonio histórico* 8, 14, Reinosa Santander, 2004, p. 49-68.

190. Gillis, 1996, Brice, 2010, p. 48.

191. Charles Buls participa d'ailleurs au congrès international d'architecture organisé à Rome en 1911 par l'*Associazione Artistica fra i Cultori d'Architettura*.

192. À l'exception notable du pavillon de la Vénétie, qui était situé juste en face du groupe ethnographique représentant un canal de Venise.

193. Nous verrons plus loin que même les pavillons s'inspirant d'un seul édifice furent l'objet de transformations importantes.

torique. Si elle privilégiait l'image de l'Italie communale, l'exposition était loin pour autant de se limiter à une seule époque précise. En citant des monuments ayant disparu (le château Bentivoglio de Bologne ou la loggia de Candia par exemple), elle s'éloignait d'un simple répertoire à la manière d'un guide des monuments d'Italie, mais œuvrait, en accord avec le programme de 1909, à récupérer les gloires passées.

Seule une expérience menée à l'occasion de l'Exposition du millénaire hongrois, organisée à Budapest en 1896, semble avoir combiné ces différentes dimensions de l'exposition régionale. Par ses objectifs surtout, l'exposition de Vajdahunyad Vár constitue peut-être la référence la plus proche de la piazza d'Armi (**fig. 52-54**)¹⁹⁴. Sur une île du parc de Varosliget, au sein des multiples expositions de 1896 à Budapest, le Vajdahunyad se composait d'un vaste ensemble architectural édifié par Ignàc Alpàr. Celui-ci proposait un parcours dans l'histoire de l'architecture magyare, d'un portail roman à la tour baroque tardive de Katalin.

C'est la partie la plus intéressante de l'exposition. Les tours, tourelles, balcons arc et fenêtres évoquent en nous les souvenirs des temps anciens, de l'époque glorieuse des chevaliers. La basse tour est prise de Segesvår ; la haute est créée des reliques de l'art national ; le balcon est celui du château de Vajda-Hunyad. Le sommet de la porte avec emblème de guerre est une imitation provenant de Diakovår. L'endroit sert de poste à la sentinelle en costume de l'époque. La partie prédominante du palais est en style gothique du XIV^e siècle, reliée par une petite loge avec la tour « Ne bojsza » de Vajda-Hunyad. Le groupe se termine par une chapelle qui se trouve réunie à l'édifice¹⁹⁵.

Dans une progression chronologique, Alpàr avait donc créé une séquence architecturale continue, débutant par une reproduction du portique du cloître de l'église Jaak du XIII^e siècle (**fig. 52**) et l'entrée d'un château précédée d'un pont-levis (**fig. 53**). Venait ensuite le groupe gothique constitué de la tour « Ne bojsza », de parties du château de Vajdahunyad du XIV^e siècle, de la chapelle Csütörtökhely et de la tour Segesvår du XV^e siècle (haute de 47 mètres). L'architecte inventa un édifice de « style transitoire » pour relier la partie gothique à la façade baroque de la forteresse de Karoly III de Gyulafehervår et enfin à la tour de Katalin (**fig. 54**).

Le château du Vajdahunyad (Hunedoara) avait lui-même été l'objet d'un vif intérêt à la fin des années 1860 de la part de Frederic Schmidt et de ses élèves, qui avait conduit à sa res-

194. *Le millénaire de la Hongrie et l'exposition nationale*, Budapest, s. éd., 1896, Sisa J., « Imre Steindl and Neo-Gothic in Hungary in the Late 19th Century », Bossaglia, 1989, p. 140-148, Maguolo, 1990, p. 176-179, Zucconi, 1997, p. 211, Hofer T., « Construction of the Folk Cultural Heritage in Hungary and Rival Versions of National Identity », dans *Hungarians between « East » and « West »*, *National Myths and Symbols*, Budapest, Musée Ethnographique, 1994, p. 27-53. Sur les revendications territoriales mises en jeu par cette exposition, voir Thiesse, 1999, p. 203-204.

195. *Le millénaire de la Hongrie et l'exposition nationale*, Budapest, 1896, p. 6.

tauration par Ferenc Schulze (1868-1870), puis par Imre Steindl (1870-1874)¹⁹⁶. Destinées à transformer le château en résidence royale, les restaurations furent largement arbitraires et modifièrent considérablement l'aspect de l'édifice. Il y a donc une mise en abîme dans l'exposition, par la réinterprétation de l'image d'une architecture du passé, elle-même déjà largement remaniée.

Le succès de cette manifestation entraîna sa reconstruction en matériaux pérennes et sa transformation en musée¹⁹⁷. Les raisons de cette réussite peuvent en partie expliquer *a contrario* l'échec de l'exposition romaine : ici, l'ensemble fut édifié par un seul architecte qui eut soin de fondre les différents éléments dans un tout harmonieux, quitte à s'éloigner du modèle original. Surtout, le groupe est isolé de la ville, noyé dans un îlot de verdure. Comme le bourg médiéval construit à Turin en 1884, le château de Vajdahunyad, bien qu'au cœur de la ville, se présente comme une reconstitution close sur elle-même, un lieu refuge où l'on peut oublier le temps présent. À Rome, par manque d'argent et de temps, mais aussi sachant que la zone était destinée à devenir un quartier d'habitation, on négligea l'implantation de verdure, ce qui non seulement rendit la visite un peu pénible sous le soleil estival romain, mais aussi renforçait le caractère rhétorique du panorama au détriment de son apparence suggestive.

On retrouve dans les deux cas – à Budapest comme à Rome – l'intention de confier à l'histoire architecturale un rôle majeur dans la pédagogie nationale. Toutefois, la recherche de légitimité nationale dans la continuité artistique, dimension évidente à Budapest, est absente du dispositif romain.

Il existe donc, dans la façon dont elle croise l'espace et le temps, une coordonnée propre à l'exposition romaine de 1911¹⁹⁸. D'un côté, cette ville dans la ville qui est le lieu clos de l'exposition se veut l'évocation de la totalité du pays, depuis la Sicile jusqu'à la Vénétie et du Piémont jusqu'aux Pouilles. De l'autre côté, l'évocation d'un passé glorieux, dûment sélectionné au regard de l'histoire de l'art, résonne avec le présent comme preuve de la valeur de la région et de ses habitants, selon un principe d'immutabilité des caractéristiques identitaires. Le caractère spécifique de l'exposition régionale, où se mêlent la tentative de produire un résumé géographique de la nation et une évocation historique identitaire, réapparaît toutefois de façon assez similaire, quoique dans un développement sans communes mesures, au *Poble espanyol* construit par Josep Puig i Cadafalch pour l'exposition de Barcelone de 1929¹⁹⁹.

196. Sisa J., « Neo-Gothic Architecture and Restoration of Historic Buildings in Central Europe: Friedrich Schmidt and His School », *Journal of the Society of Architectural Historians*, 61, 2, 2002, p. 181.

197. Aujourd'hui le Vajdahunyad accueille le musée national de l'agriculture.

198. On serait ici tenté de parler de *chronotope*, au sens où Mikhaïl Bakhtin l'a employé dans ses études littéraires.

199. Assassin S., *Séville. L'Exposition ibéro-américaine, 1929-1930*, Paris, IFA, 1992 ; *Libro de oro ibero americano: Catalogo oficial y monumental de la Exposición de Sevilla 1929-30*, éd. Union Ibero Americana, Santander, Aldus/Unión Iberoamericana, 1930.

c. Circularité du voyage et conception synoptique

La volonté de transmettre par ce voyage dans les expositions un message explicite devait trouver un écho dans la disposition des pavillons. En ce sens, l'agencement circulaire de ceux-ci en 1911 répondait à une signification toute particulière.

*[...] una mostra internazionale che vuole, soprattutto dare la illusione di un viaggio circolare attraverso l'Italia [...]*²⁰⁰

Le voyage dans les expositions comme possibilité de parcourir le monde sans dangers, avait connu un développement considérable à partir des années 1790 dans les panoramas, ces grandes fresques circulaires mettant en scène des paysages, des batailles ou des événements historiques. De ces antécédents, les expositions récupérèrent l'agencement, mais aussi le rôle du spectateur amené à se déplacer et à participer activement à la représentation, à la différence du diorama que conçoit Daguerre au début des années 1820²⁰¹. Développement de cette conception, le point de vue synoptique apparaît largement privilégié dans les expositions²⁰².

À cet agencement, s'ajouta la création de dispositifs permettant de contempler l'exposition dans son ensemble. À la fin du XIX^e siècle, des systèmes furent mis en place afin que le spectateur puisse atteindre un point situé en hauteur lui offrant une vue sur l'ensemble de l'exposition. C'est à cette fin que George Ferris construisit la première grande roue lors de l'exposition colombienne de Chicago de 1893, reprise par Firth l'année suivante à San Francisco (**fig. 55-56**)²⁰³, puis à Paris en 1900. Par ailleurs depuis 1889, la possibilité de contempler l'ensemble des expositions parisiennes était bien évidemment dévolue à l'ascension de la tour Eiffel.

À Rome, le forum des régions offre un point de vue situé en hauteur, quant à la disposition synoptique des pavillons, elle donne la possibilité d'embrasser l'ensemble des régions d'un seul regard circulaire. Une photographie panoramique conservée dans le fonds Piacentini à Florence, bien que déchirée à moitié, nous permet d'imaginer l'impact de ces pavillons disposés côte à côte (**fig. 58**). Cette photographie nous montre que même les pavillons situés en dehors du premier cercle, en s'intercalant entre ceux du « fer à cheval » (par exemple la Ligurie entre l'Émilie-Romagne et la Vénétie), étaient visibles depuis le point focal situé à l'arrière du pavillon des fêtes.

200. Lancellotti, 1931, p. 12, « une exposition internationale qui veut surtout donner l'illusion d'un voyage circulaire à travers l'Italie. »

201. « Contrairement aux peintures statiques du panorama, [...] le diorama se fonde sur l'incorporation d'un observateur *immobile* dans un dispositif mécanique et sur son assujettissement à une expérience optique dont le déroulement temporel est préétabli. » Crary J., *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994 (éd. Originale, Cambridge, MIT, 1990), p. 162.

202. Sazatornil Ruiz, 2004.

203. Par ailleurs au centre de cette exposition avait été bâti une tour de 82 mètres de haut et portant un phare à son sommet. Démy, 1907, p. 476.

Ce dispositif renvoie de façon plus générale à la capacité de ces grandes expositions internationales à délivrer un message clair par l'exhibition de la totalité de la nation à elle-même :

Leur unité de lieu, leur concentration dans le temps, leur large audience, la diversité des matières exposées et des expressions esthétiques en font des espaces privilégiés pour la diffusion de messages plus ou moins explicites. Non seulement les nations exposent, mais elles s'exposent, nous livrant ainsi l'image qu'elles ont forgée d'elles-mêmes²⁰⁴.

Les commentateurs ont généralement insisté sur la diversité des styles architecturaux employés dans les pavillons. Présentée comme une cacophonie fonctionnant à contre-courant du message unitaire que voulaient promouvoir les organisateurs, elle renforcerait « l'image faible » de l'Italie²⁰⁵. Toutefois, le dispositif synoptique réussit à rassembler entre eux ces éléments disparates. En cela, la synopsis énonce clairement le message de l'exposition régionale : la diversité de l'Italie géographique fonde son unité dans la richesse artistique de ses régions.

2.2. L'UNION DE LA PETITE ET DE LA GRANDE PATRIE

*Le note sono diverse, ma l'armonia è unica; varietà di dialetti, ma la lingua è la stessa. In questa armonica diversità apparisce il senso vero dell'Italia, l'intima fraternità di ogni nostra terra*²⁰⁶.

L'exposition régionale de 1911, en se voulant le portrait du caractère architectural de toutes les régions d'Italie, s'inscrivait dans un large mouvement culturel, qui, à contre-courant du centralisme défendu par certains hommes politiques, tenait à reconnaître dans la diversité locale une dimension essentielle de la nation italienne²⁰⁷. Ainsi chaque pavillon devait exprimer l'apport principal de la région à l'histoire de l'art, tout particulièrement en termes d'architecture. Par le concert de cet ensemble de *genius loci*, les organisateurs entendaient affirmer un caractère profondément artistique de la nation italienne. Ainsi dans les expositions régionales et ethnographiques, on cherchait à

presentare in atto, in un quadro vivente, la riproduzione della vita italiana, nelle svariate attitudini delle sue diverse province, avendo principalmente riguardo all'arte, che nella vita italiana ebbe sempre principalissima

204. Pinot de Villechenon, 1992, p. 16.

205. Buscioni, 1990, p. 226.

206. Civinni G., « Un Viaggio attraverso l'Italia alla mostra Etnografica di Roma », *Le Esposizioni*, 1911, p. 156. « Les notes sont différentes, mais l'harmonie est unique ; variété de dialectes, mais la langue est la même. Dans cette harmonique diversité apparaît le sens vrai de l'Italie, l'intime fraternité de toute notre terre. »

207. Le choix d'un centralisme en Italie, largement déterminé par l'annexion des provinces méridionale et le peu de confiance envers les pouvoirs locaux de ces régions, avait fait l'objet d'un vaste débat, sanctionné par une loi de centralisation administrative en 1865. Voir Romanelli R., « Centralismo e autonomia », dans Id. (dir.), *Storia dello italiano dall'unità ad oggi*, Rome, Donzelli, 1995, p. 146 et suiv.

*parte*²⁰⁸.

Cet apparent paradoxe a d'abord été interprété par l'historiographie comme une confirmation de l'idée d'une « image faible » de l'Italie²⁰⁹. En 1990, Maria Cristina Buscioni semblait ainsi un peu surprise qu'on choisisse de mettre en avant les caractéristiques régionales de la fin du Moyen Âge au centre du jubilé célébrant les cinquante ans de l'unification.

*E chiamare a raccolta le singole regioni italiane che nei loro padiglioni esaltassero quelle peculiarità, quelle diversità anche formali, frutto di una divisione politica e di una conseguente disomogeneità economica e di 'civiltà'; il non tendere a celare tali differenze, a mascherarle cercandone una estrinseca matrice comune ed a tutte imponendola, appare un intrigante programma e culturale e architettonico che continuerà per decenni a vivere, nel bene come nel male, all'interno della cultura italiana*²¹⁰.

Depuis, les historiens italiens comme Ilaria Porciani, Lucio Gambi ou Stefano Cavazza ont très bien montré la complémentarité qui peut exister entre le sentiment d'appartenance à la petite et à la grande patrie²¹¹. Selon cette conception d'une identité en poupées russes, les différents niveaux d'adhésion s'imbriquent les uns dans les autres. Mieux encore, la dimension locale semble avoir constitué en Italie une étape nécessaire vers la construction d'une identité nationale, encore très partiellement diffusée dans la population italienne de 1911. Dans le cadre des festivités du jubilé italien, ceci se traduisit à la fois dans l'emphase portée sur les expositions régionales et ethnographiques, ainsi que sur la place prédominante des villes et des maires. Il faut noter par ailleurs que même l'exposition d'archéologie antique des thermes de Dioclétien fut organisée selon une division régionale.

208. « L'Esposizione Regionale ed Etnografico in Roma », *L'Artista Moderno*, 25 novembre 1911. « présenter en acte, dans un cadre vivant, la reproduction de la vie italienne, dans les aptitudes variées de ses différentes provinces, en se concentrant principalement sur l'art, qui dans la vie italienne occupa toujours la partie principale. »

209. Porciani I., « Stato e nazione: l'immagine debole dell'Italia », dans Soldani, Turi, 1993, p. 385-428.

210. Buscioni, 1990, p. 226. « Et appeler à la collecte les régions italiennes qui dans leurs pavillons exaltaient ces particularités, ces diversités tout autant formelles, résultat d'une division politique et par conséquent d'une hétérogénéité économique et de 'civilisation' ; ne pas essayer de cacher de telles différences, de les masquer en cherchant une matrice commune extrinsèque et l'imposer à toutes, il en ressort un intrigant programme culturel et architectural qui continuera pendant des décennies à vivre, en bien comme en mal, à l'intérieur de la culture italienne. »

211. Cavazza, 1997 ; Cavazza S., Johler R. (dir.), « Identità e cultura regionali. Germania e Italia a confronto », *Memoria e Ricerca*, 6, 1995, p. 7-113 ; Porciani I., « Identità locale-identità nazionale: la costruzione di una doppia appartenenza », dans Janz O., Schiera P., Siegrist H. (dir.), *Centralismo e federalismo tra Otto e Novecento. Italia e Germania a confronto*, Bologne, Il Mulino, 1997, p. 141-182 ; Gambi L., « L'invenzione delle regioni italiane », *Geografia antica*, VII, 1998, p. 89-93 ; Id., « Le regioni italiane come problema storico », *Quaderni storici*, 34, 1977, p. 276. Ce problème historiographique a également été abordé dans d'autres contextes nationaux, tout particulièrement pour l'Allemagne (Koshar, *Passato e presente*, 1996) et même dans le cas d'un pays centralisé comme la France (A.-M. Thiesse, 1990)

a. L'omniprésence des régions, des villes et des maires

Si les fêtes du jubilé furent organisées pour commémorer l'unification du pays, ce furent paradoxalement les représentations des régions qui dominèrent les différentes expositions. Cette prédominance iconographique de la réalité locale de l'Italie transparaisait d'ailleurs sur le principal monument national, le monument à Victor-Emmanuel II (ou Vittoriano), dont l'inauguration le 4 juin constitua un des moments forts des célébrations de 1911 (**fig. 7**)²¹². Au cours de cette inauguration, à côté de la famille royale, l'Italie locale occupa une place de choix avec la présence dans le cortège de tous les maires du pays. Sur le monument, dans une frise au sommet du portique, on peut voir seize statues représentant les seize régions qui divisaient alors administrativement l'Italie (**fig. 41-42**). Plus bas, apparaît une évocation de l'Italie des « cent cités » par la présence de sculptures représentant les principales villes du pays. Enfin devant, sur la base monumentale sur laquelle s'élève la statue équestre de Victor-Emmanuel, s'élève une allégorie féminine de la ville de Rome. Toutes ces représentations allégoriques furent inventées spécifiquement pour le monument.

La figure allégorique de l'Italie, l'*Italia turrita*, personnage féminin à la tête ceinte d'une couronne crénelée, avait été au moment de l'unité promue comme symbole de la nation sur le modèle de la Marianne française tout en s'inspirant de l'iconographie antique (**fig. 57**)²¹³. Toutefois, celle-ci est totalement absente du Vittoriano. L'Italie est évoquée par ses composantes principales : les régions, les villes et le souverain. Ce système à la fois symbolique et iconographique fut également celui privilégié pour les festivités de 1911.

Dans le forum des régions, Marcello Piacentini avait tenté d'évoquer par l'architecture l'union des régions italiennes (**fig. 26-29**) :

*[...] fu pensata affine nel suo scopo agli antichi Fori italici di Roma e delle altre città romane, ove il popolo si adunava a discutere sulle leggi, sugli affari, sulle questioni più gravi della politica e della vita civile. E tutto l'edificio fu concepito come glorificazione della patria risorta, come la sintesi dell'anima nazionale [...] fu pensato simbolico e significativo nelle sedici colonne reggenti gli emblemi plastici regionali, nei sedici gruppi scultorei disposti agli angoli delle quattro torri, nelle sedici bandiere delle città sorrette da questi gruppi e frementi nel cielo sotto il sole e contro il vento, nel gran numero delle statue e del divenire delle nuove generazioni; nelle centosessanta colonne che pareva dovessero innalzare, per così dire, coi loro fasti sapientemente accostati, un inno musicale reso tangibile e sostanziale nella grande arte d'architettura*²¹⁴.

212. Voir Brice C., « Italia un'allegoria debole ? Sistema iconografico e identità nazionale alla fine del XIX secolo », *Memoria e ricerca*, 25, 2007, p. 171-185, ainsi que Brice, 1998.

213. Lista G., *La Stella d'Italia*, Edizioni Mudima, Milano, 2011.

214. Angelini, 1911, p. 421. « [...] Il fut pensé semblable dans sa destination aux anciens forums italiques de Rome et des autres villes romaines, là où le peuple se rassemblait pour discuter les lois, les affaires, les questions les plus graves de la politique et de la vie civile. Et tout l'édifice fut conçu comme une glorification

Les régions étaient donc présentes non seulement sur le Vittoriano, mais aussi à la piazza d'Armi – sur le forum des régions, dans les frises de Galileo Chini au palais des fêtes (**fig. 39**) et surtout dans les pavillons de l'exposition régionale – ainsi que dans l'organisation de la partie archéologique dirigée par Rodolfo Lanciani aux thermes de Dioclétien.

Les villes de l'Italie représentées par leurs maires avaient un rôle de premier ordre dans tous les comités régionaux. Outre leur présence officielle à l'inauguration du Vittoriano (où six mille maires défilèrent juste derrière les drapeaux), mille cinq cents maires se réunirent à Turin le 17 mars pour l'anniversaire de la proclamation de Victor-Emmanuel II, roi d'Italie et le 2 juin à Bari tous les maires commémorèrent le plébiscite de 1861. Le lendemain de l'inauguration du Vittoriano, le 5 juin, se tint à Rome un grand congrès de tous les maires du pays²¹⁵. Ce congrès fut l'occasion de réaffirmer la place des villes dans la conception unitaire de la nation :

*Nel passato il Comune cercava di crescere e fiorire a scapito degli altri; oggi esso deve fiorire, ma rafforzando il sacro legame che deve concorrere alla prosperità e alla grandezza della patria*²¹⁶.

L'omniprésence des élus locaux tout comme de la représentation symbolique des villes et des régions faisait écho à la place centrale des expositions régionales et ethnographiques.

b. Le « fil logique idéal » entre les expositions régionale et ethnographique

Il nous faut maintenant préciser l'articulation entre les deux expositions, celle régionale et celle ethnographique, par ailleurs souvent confondues par la presse, alors que le guide officiel soulignait le « fil logique idéal »²¹⁷ réunissant les deux. La partie régionale devait par ses pavillons « exprimer le caractère artistique prédominant de chaque région²¹⁸. » Les moyens suggérés aux comités régionaux par le comité exécutif pour atteindre cet objectif étaient ceux d'incarner dans l'architecture des pavillons « les monuments, les édifices publics et privés plus significatifs » et de reproduire à l'intérieur « les peintures, les gravures les plus admirées et caractéristiques²¹⁹. »

de la patrie ressuscitée, comme la synthèse de l'âme nationale [...] ; il fut pensé symbolique et significatif dans les seize colonnes supportant les emblèmes plastiques régionaux, dans les seize groupes sculpturaux disposés aux angles des quatre tours, dans les seize drapeaux de villes soutenus par ces groupes et frémissants dans le ciel sous le soleil et contre le vent, parmi les nombreuses statues et le devenir des nouvelles générations ; dans les cent soixante colonnes qui semblaient devoir jouer pour ainsi dire, avec leurs fastes savamment accostés, un hymne musical rendu tangible et substantiel dans le grand art architectural. »

215. « L'importante congresso dei sindaci », *Il Giornale d'Italia*, 6 juin 1911.

216. Discours du maire de Rome, Ernesto Nathan, partiellement reproduit dans « L'importante congresso dei sindaci », *Il Giornale d'Italia*, 6 juin 1911. « Par le passé la Commune cherchait à croître et à fleurir au détriment des autres ; aujourd'hui elle doit fleurir, mais en renforçant le lien sacré qui doit concourir à la prospérité et à la grandeur de la patrie. »

217. *Guida esposizioni*, 1911, p. 113.

218. CEFC, *Programma*, 19 mai 1909.

219. CEFC, *Programma*, 6 juillet 1909, p. 11.

L'exposition d'ethnographie quant à elle, dans la partie des groupes ethnographiques (c'est-à-dire en excluant les expositions des *palazzi dei cimeli* et *del costume*) devait refléter l'habitat populaire de la totalité du pays. Cette exposition, selon le guide officiel, répondait à une « question simple » :

ma questo popolo nostro, questo popolo che noi chiamiamo a pagar le sue tasse, a prestare il suo servizio militare, e che vediam poi scomparire, ritornare nell'ombra dond'è uscito al nostro richiamo, come vive, e, soprattutto, dove vive²²⁰?

Toutefois, ces groupes architecturaux ne devaient pas non plus se résumer à de simples reproductions, mais constituaient là aussi des compositions inédites exprimant la vie du pays²²¹:

un gruppo di edifici caratteristici per gli usi e pei costumi, inventato nella totalità, ma imitante nei particolari questo o quello edificio reale; un insieme di facsimili dunque il quale anziché riassumere l'aspetto di un paese ne riassume la vita²²².

Ces deux expositions étaient par ailleurs présentées comme complémentaires²²³. L'idée des organisateurs était de dresser un portrait de l'Italie à partir d'une série d'oppositions et de dichotomies : d'un côté l'histoire et l'art des régions²²⁴, de l'autre la vie du peuple ; l'Italie urbaine et monumentale face à l'Italie rurale et à l'architecture mineure ; aux séries de tableaux statiques de l'exposition régionale, les groupes ethnographiques devaient opposer un ensemble de scènes dynamiques²²⁵.

Ma accanto alla magnificenza, alla ricchezza artistica d'Italia, ecco la vita,

220. *Guida esposizioni*, 1911, p. 152-153. Cette question qui peut surprendre par son ton pour le moins paternaliste, nous rappelle encore une fois la méconnaissance du pays de la part des élites sociales, ainsi que l'énorme écart qui pouvait les séparer d'une population encore largement analphabète, « mais notre peuple, ce peuple que nous appelons à payer ses taxes, à offrir son service militaire, et que nous voyons ensuite disparaître, revenir dans l'ombre d'où il est sorti à notre appel, comment vit-il, et, surtout, où vit-il ? »

221. Selon le très enthousiaste L. Angelini, ce but était pleinement atteint : « *lo scopo d'ammirare in un quadro riassuntivo le espressioni più sincere e più originali della vita familiare italiana è pienamente e degnamente raggiunto* » Angelini, 1912, p. 30.

222. « L'esposizione regionale e la etnografica », *Roma. Rassegna illustrata*, I, 2, 1910, p. 1-2. « un groupe d'édifices caractéristiques par les usages et par les coutumes, inventé dans sa totalité, mais imitant dans les détails tel ou tel édifice réel ; un ensemble de copies parfaites lequel, plutôt que de résumer l'aspect d'un pays, en reprend la vie »

223. C'est ce que souligne A. Lancellotti : « *Certo il concetto di riprodurre le memorie più belle dell'arte delle varie regioni italiane, e dare, insieme, un'idea esatta dei costumi delle varie genti, degli oggetti che adoperano nell'uso familiare, delle industrie che esercitano, è bello.* » Lancellotti, 1931, p. 30.

224. « *I monumenti rappresentavano i punti di riferimento fissi, inattaccabili dal passare del tempo, dello spirito nazionale; sintetizzavano i principi che avevano guidato il popolo, erano, insomma, la Storia* », Maguolo, 1990, p. 66.

225. « *L'esposizione regionale è, per così dire, statica; l'etnografica è dinamica. E perciò in questa ultima, se vediamo la casa vedremo, pure il telaio che vi lavora ; se c'è la fabbrica ci sarà pure la fornace che produce ; se vi si trova la strada o il canale, quella è solcata del carro, questo della barca. La prima insomma è una serie di quadri, la seconda una serie di scene.* », « L'esposizione regionale e la etnografica », *Roma. Rassegna illustrata*, I, 2, 1910, p. 1-2.

*ecco le usanze, ecco i costumi. Tutto il popolo è qui a compiere la sua giornata industriosa, a cantare, a muoversi, a dar la nota caratteristica. Mentre l'Esposizione regionale ci canta le glorie della nostra penisola, quella etnografica propriamente detta, ce ne fa vedere i costumi caratteristici, la popolazione multiforme e varia, le industrie speciali in azione*²²⁶.

La façon dont les deux expositions furent mises en place les distingue toutefois nettement : la partie ethnographique fut prise en charge par un seul comité dirigé par l'ethnologue et explorateur Lamberto Loria²²⁷ secondé par Francesco Baldasseroni, tandis que les pavillons régionaux furent confiés à différents comités locaux distribués sur l'ensemble du territoire.

L'histoire de cette exposition d'ethnographie se rattache à la création du premier musée ethnographique à Florence en 1906 par Lamberto Loria avec l'aide du paléontologue Aldo-brandino Mochi²²⁸, et de façon plus large, au développement de la discipline ethnographique en Italie. À son tour, les nombreuses collections réunies pour l'exposition de 1911, avec celles du musée florentin, devaient constituer le noyau du musée des arts et traditions populaires qui se trouve aujourd'hui dans le quartier de l'EUR à Rome²²⁹. Malgré l'aspect scientifique de l'opération²³⁰, l'exposition organisée par Loria à Rome était clairement destinée au grand public, du moins dans la partie des groupes architecturaux.

Ainsi, ces constructions ethnographiques, divisées dans un premier temps entre trois grands ensembles de l'Italie méridionale, centrale et septentrionale, ressemblaient à une collection de cartes postales. Les édifices furent projetés, sous la direction de Loria, par les ingénieurs Augusto Giustini et Angelo Guazzaroni et gérés par l'entreprise Fornari qui engagea cinq-cents figurants pour animer les différents groupes architecturaux.

L'ensemble vénitien s'élevait autour d'un canal de 400 mètres de long, avec autour d'une *calle*, une fabrique de perles de Venise et de broderie de Burano, et d'un autre côté, la reconstitution du palais von Axel de Venise, d'une « maison bourgeoise » de Chioggia et

226. A. L., « Attraverso l'Italia », *Le esposizioni*, 1911, p. 398 (article reproduit de *Il Secolo XX*). « Mais à côté de la magnificence, de la richesse artistique d'Italie, voilà la vie, voilà les usages, voilà les coutumes. Tout le peuple est ici à accomplir sa journée industrielle, à chanter, à se déplacer, à donner la note caractéristique. Alors que l'Exposition régionale nous chante les gloires de notre péninsule, celle ethnographique proprement dite, nous en fait voir les coutumes caractéristiques, la population polymorphe et variée, les industries spéciales en action. »

227. Lamberto Loria (1855-1913), fut un explorateur et un des premiers ethnologues italiens, voir Puccini S., *L'itala gente dalle molte vite : Lamberto Loria e la Mostra di etnografia italiana del 1911*, Rome, Meltemi, 2005.

228. Financé par le comte Giovannangelo Bastogi, Loria s'entoura outre Mochi d'un ensemble de spécialiste dans la constitution du musée : Alessandro D'Ancona, Francesco Baldasseroni, Angelo De Gubernatis, Cesare Musatti, Paolo Mantegazza et Giuseppe Pitré.

229. Toutefois la création de ce musée fut plusieurs fois reportée, notamment en raison de la guerre. Il n'ouvrit qu'après la Seconde Guerre mondiale, précédée par les musées folkloriques régionaux. Massari S., *Arti e tradizioni. Il Museo Nazionale dell'Eur*, Rome, De Luca, 2004, Thiesse, 1999, p. 207-208.

230. Lamberto Loria avait posé comme condition à sa participation (non rémunérée), la création d'un musée ethnographique national.

d'une maison de la Giudecca (**fig. 59-61**)²³¹. Situé juste en face du pavillon de la région, le groupe ethnographique évoquait assez bien l'atmosphère des canaux vénitiens, même si ici la perspective du canal s'ouvrait sur le Monte Mario. Les photographies de l'exposition nous montrent des visiteurs immortalisés sur une gondole parcourant ce petit canal qui aboutissait par un bassin au pavillon vénitien.

Le groupe napolitain quant à lui proposait une reproduction d'un angle du quartier de Santa Lucia, détruit au cours du *Risanamento* de la ville (**fig. 62-63**)²³². Construit à partir de gravures et des tableaux du musée de San Martino, il reproduisait les rues étroites du vieux marché disparu. Là aussi, on trouvait à l'intérieur des édifices un mélange d'objets exposés (ici d'*ex-voto* et d'objets liés à la *camorra*), d'évocation de l'artisanat avec le travail du bois de Sorrento ou encore de la cuisine avec la présence d'un pizzaiolo qui semble avoir été l'une des principales attractions de la piazza d'Armi²³³.

On pourrait multiplier les exemples, depuis la reproduction des *trulli* des Pouilles jusqu'à celle d'une chapelle du Val d'Aoste. La multitude des petites boutiques et des spécialités culinaires destinées à rendre l'exposition rentable ne doit pas pour autant nous faire perdre de vue les implications scientifiques et nationalistes du projet de Loria. En toile de fond des groupes ethnographiques apparaît le sentiment d'une disparition de la variété des traditions populaires causée par la modernisation et à l'industrialisation progressive du pays.

*A chi ritenga interessante il tentativo di fissare, con l'unico mezzo che ci resti, il segno della bellezza regionale per quando c'è l'avranno offuscata le macchine e i fumaioli, distrutta i telai meccanici e le fabbriche cooperative, per quando avrà finito di sovrapporsi l'opera collettiva e industrializzata, tecnicamente perfetta ma artisticamente per lo più nulla, all'opera individuale e spontanea, semplice ingenua significante*²³⁴.

Déjà Pasquale Villari avait souligné lors de l'inauguration du musée florentin, l'urgence de constituer un recueil des usages populaires de la péninsule :

L'unificazione d'Italia porta naturalmente una rapida unificazione delle

231. *Guida esposizioni*, 1911, p. 172-174.

232. *Guida esposizioni*, 1911, p. 179-181.

233. « *Un intrigo di vicoletti, una serie di bottegucce, alcuni venditori ambulanti, e soprattutto i posteggiatori, gli ammirati bravi posteggiatori, che vanno ancora cantando sotto le finestre degli eleganti alberghi di via Caracciolo; ed ecco la vecchia Napoli scomparsa, la Napoli della tradizione e... della legenda* », et plus à propos de la pizzeria : « *E la folla, ah la folla! Bisogna vederla, specialmente nei giorni di festa accalcarsi intorno alla piccola bottega. Sono cento, sono duecento, sono mille voci che gridano, che chiamano, che invocano la succulenta pietanza e allungano le braccia 'desiose' e allungano le bocche più 'desiose' ancora.* » Labbati A., « Capodimonte e Santa Lucia », *Le esposizioni*, 1911, p. 389.

234. Bernardy A., « La storia e la gloria d'Italia dall'Alpe al mare. Impressioni e visioni alla Mostra Etnografica », *Giornale d'Italia*, 16 juillet 1911. « À qui considère intéressante la tentative de fixer, avec l'unique moyen qu'il nous reste, la marque de la beauté régionale avant que ne l'ait obscurcie les machines et les cheminées, détruite les métiers mécaniques et les usines coopératives, que n'ait fini de s'imposer l'œuvre collective et industrialisée, techniquement parfaite, mais artistiquement à peu près nulle, à l'œuvre individuelle et spontanée, simple, naïve et signifiante. »

*leggi, dei costumi, della vita nazionale. Un velo uniforme si va stendendo sulla diversità dei nostri costumi nelle varie province, diversità che andrà quindi più o meno lentamente scomparendo del tutto. Fra non molto riuscirebbe impossibile raccogliere anche la metà di quello che possiamo raccogliere oggi*²³⁵.

Anne-Marie Thiesse a montré de façon très convaincante que la naissance de l'ethnographie nationale en Europe au XIX^e siècle avait été dans tous les pays accompagnée d'une impression analogue d'un monde en voie de disparition dont il faudrait garder des traces²³⁶. Recueillir les traditions nationales, pendant de l'inventaire des monuments, était conçue partout en Europe comme une opération hautement patriotique.

Par ailleurs, la meilleure connaissance de la diversité du pays ne visait pas tellement à la sauvegarder – la disparition de ces traditions étant jugée inéluctable sous l'avancée d'une modernité ardemment désirée –, mais pouvait au contraire servir d'instrument pour la politique de l'État central. Nous avons déjà évoqué l'ignorance, par les élites, de certaines réalités locales²³⁷. La connaissance du territoire et de la population constituait évidemment un préalable nécessaire à une meilleure action du législateur :

*molti dei problemi che oggi affaticano il legislatore e dividono gli uomini politici sarebbero facilmente risolti se le condizioni morali e materiali nelle quali vivono gli Italiani fossero meglio studiate*²³⁸.

Au-delà de l'aspect politique, il est intéressant de noter que les organisateurs de cette exposition reconnaissaient un caractère artistique aux groupes ethnographiques. Dans une conception proche du mouvement anglais de l'Arts and Crafts, et du développement contemporain de groupes artistiques tels que l'*Aemilia Ars* et la *Florentina Ars*²³⁹, Loria et Baldasseroni considéraient qu'une meilleure connaissance des traditions populaires pouvait

235. Villari P., discours prononcé à Florence en septembre 1907, cité dans CEFC, *Per una esposizione di etnografia*, 1909, p. 8. « L'unification d'Italie entraîne naturellement une rapide unification des lois, des coutumes, de la vie nationale. Un voile uniforme va en s'étendant sur la diversité de nos coutumes dans les différentes provinces, une diversité qui disparaîtra donc plus ou moins lentement en entier. D'ici peu, il sera impossible de recueillir même la moitié de ce que nous pouvons rassembler aujourd'hui. »

236. Thiesse, 1999, p. 163-188.

237. Ceci est tout particulièrement vrai dans le cas de la Sardaigne, voir par exemple *La Tribuna*, 23 juillet 1911 et « La Sardegna all'esposizione etnografica di Roma », *Le Esposizioni*, 1911, p. 266-269 : « *Della Sardegna, infatti, e delle sue bellezze naturali, dei sardi e dei loro costumi noi non abbiamo che un'idea assai vaga e il più delle volte erronea [...]. Cioè di una terra italiana che è a sole otto ore di navigazione dalle nostre coste ci formiamo una immagine fantastica e misteriosa, quindi paurosa e assurda.* »

238. CEFC, *Per una esposizione di etnografia*, 1909, p. 8. À ce propos voir aussi l'article de Loria au titre éloquent : Loria L., « L'etnografia strumento di politica interna e coloniale », *Lares*, I, 1, 1912, p. 73-79, il ne faut pas oublier que durant la même année 1911, se déroulait sur l'autre versant de la Méditerranée, la guerre de conquête libyenne, « beaucoup des problèmes qui aujourd'hui donnent de la peine au législateur et divisent les hommes politiques seraient facilement résolus si les conditions morales et matérielles dans lesquelles vivent les Italiens étaient mieux étudiées. »

239. Nous reviendrons sur l'*Aemilia Ars* dans le chapitre suivant, quant à la *Florentina Ars* elle occupait un pavillon au sud de la piazza d'Armi.

dynamiser le développement de l'industrie artistique.

[...] dobbiamo proporci di infondere nuovo vigore o addirittura ridar vita a tutte quelle industrie donde trarranno vantaggio l'arte e l'economia²⁴⁰.

En matière d'architecture, cette exposition témoigne d'un intérêt nouveau pour l'architecture et l'habitat mineurs. Bien plus que pour les pavillons régionaux, qui devaient représenter l'art régional dans sa « perfection », on prit grand soin dans la construction de simuler l'usure du temps.

Tutte le patine, tutte le sfumature, tutti i segni di corrosione lasciati dal tempo, dall'aria, dall'acqua o qualche volta dal fuoco sono stati imitati con fedeltà, direi quasi fotografica [...] si è fatto un lavoro di rifinimento a rovescio.

Da prima essi sono stati compiuti, e sono apparsi lindi, nuovi, perfetti; poi il signor tempo... sotto l'aspetto di un pittore, ha velato, ha sporcato, ha perfino smussato gli spigoli e scalcinato le pareti²⁴¹.

Il faut enfin noter que cet intérêt pour l'architecture mineure coïncide avec les premières publications de Gustavo Giovannoni sur la conservation et la restauration de l'architecture²⁴². En ce sens, l'exposition ethnographique contribua à diffuser un regard nouveau sur le contexte entourant les monuments, sur l'*ambiente urbano*, contribuant ainsi aux débuts de la préservation du patrimoine non monumental.

c. Conception nationaliste et unitaire des régions

Il nous faut enfin revenir à l'exposition régionale pour interroger le statut même d'une conception régionale de l'architecture. Le programme de 1909 invitait les comités régionaux à ce que les pavillons expriment dans leur architecture le caractère artistique prédominant de la région²⁴³.

Pourtant, ce caractère artistique régional était loin de constituer *a priori* une évidence. Peut-être serait-il plus juste de considérer que ces pavillons concoururent par leur architec-

240. Baldasseroni F., « L'etnografia Italiana all'esposizione di Roma », xxiv, 202, *Emporium*, 1911, p. 319. « nous devons nous attacher à inspirer une nouvelle vigueur ou même à redonner de la vie à toutes ces industries desquelles tireront avantage l'art et l'économie. »

241. A. L., « Attraverso l'Italia », *Le esposizioni*, 1911, p. 395 (article reproduit de *Il Secolo XX*). « Toutes les patines, toutes les nuances, tous les signes de corrosion laissés par le temps, l'air, l'eau ou quelques fois par le feu ont été imités avec une fidélité, que je dirais presque photographique [...], on a mis la dernière main à rebours. D'abord, ils ont été achevés, et sont apparus propres, nouveaux et parfaits ; ensuite, le temps... sous l'aspect d'un peintre a voilé, a souillé, a même émoussé les arêtes et délabré les murs. »

242. Giovannoni G., « I restauri dei monumenti ed il recente Congresso Storico », *Bollettino della Società degli Ingegneri ed Architetti Italiani*, xi, 1903, p. 254 et suiv. (texte reproduit dans Giovannoni, 1997), Giovannoni G., « Vecchie città ed edilizia nuova », *Nuova Antologia*, 995, 1913, p. 449-472.

243. CEFC, *Programma*, 19 mai 1909.

ture à l'invention de traditions ou de stéréotypes aptes à fonder la dimension culturelle de l'identité régionale italienne.

En effet, les études historiques ont souligné depuis une vingtaine d'années qu'au moment de l'unification, il n'existait pas d'adéquation stricte entre le découpage administratif des seize régions et un contenu culturel homogène²⁴⁴. L'attachement identitaire à la région apparaissait plus difficile et moins immédiat que le sentiment d'appartenance à des entités plus proches telle la ville. D'ailleurs, en ce qui concerne la dimension communale, le mythe des « cent cités » (*cento città*) occupe une place prépondérante dans l'histoire et la représentation de l'Italie postunitaire. Celui-ci remonte à des constructions intellectuelles précédant l'unification, jalonnées par les écrits de l'historien Jean de Sismondi²⁴⁵, et un peu plus tard du plus grand penseur de l'Italie du XIX^e siècle, Carlo Cattaneo, auteur d'un essai sur la « *città considerata come principio delle storie italiane*²⁴⁶. » Chez Cattaneo, le mythe des cents cités incarne, au-delà d'une réalité culturelle et identitaire, le caractère d'une lutte pour la liberté politique face à l'agresseur extérieur.

La situation des régions italiennes au lendemain de l'unification se révèle extrêmement diversifiée. Certaines régions comme le Piémont ou la Toscane pouvaient se targuer d'une histoire commune qui avait conduit à la formation d'une certaine identité collective. D'autres au contraire naquirent véritablement par le découpage administratif opéré après l'unification. C'est le cas notamment des régions issues des anciens États pontificaux, Émilie-Romagne, Abruzzes, Ombrie, ou encore du Latium. Cette différence a amené Lucio Gambi à distinguer dans un célèbre article les régions historiques et les régions constitutionnelles et leurs corollaires, les processus de régionalisme (découpage d'aires économiquement et culturellement homogènes) et de régionalisation (processus initié par l'État pour rendre organique et uniforme un territoire découpé arbitrairement)²⁴⁷.

Ainsi, les régions de l'Italie libérale ne coïncidèrent pas pleinement avec la réalité économique, culturelle et linguistique des États préunitaires. La création de ces régions administratives, ou régionalisation eut pour conséquence nécessaire l'élaboration d'une identité régionale. Même dans le cas de la Toscane, où le découpage administratif suivait une réalité homogène préexistante, la construction identitaire de la « toscanité » releva d'un processus actif qui débuta après 1861²⁴⁸. Dans l'ensemble, on peut considérer avec Stefano Cavazza que la formation des identités régionales en Italie résulte d'un mouvement relativement récent,

244. Voir les références citées note 175.

245. Sismondi J., *Histoire des républiques italiennes du Moyen Âge*, Paris, Furne et Cie, 1807-1818, 16 vol.

246. Cattaneo C., « La città considerata come principio ideale della storia d'Italia », dans Romagnoli G., Cattaneo C. et Ferrari G. (éd.), *Opere*, Milan, Ricciardi, 1957 (1858), p. 997-1040.

247. Gambi, 1977, p. 276.

248. Cavazza, 1995, p. 60-61 et Cavazza 2002, p. 7-9. Toutefois Adrian Lyttleton a souligné que la préexistence de telles structures facilitait la formation de l'identité régionale (Lyttleton, 1996, p. 33), ce que Carlo Pazzagli avait déjà noté pour la dimension spécifique des aires linguistiques (Pazzagli, 1995, p. 37-38).

qui prend son essor après l'unification du pays²⁴⁹. Il apparaît, dans ses modalités, largement similaire à celui de la création des identités nationales.

Dans cette formation identitaire, ce n'est pas tellement l'existence d'un passé commun qui détermine la teneur de l'identité, mais bien plus le choix de s'identifier à ce passé. Ce processus par bien des aspects s'assimile à la constitution d'un patrimoine : il nécessite une sélection des éléments à conserver, terreau de la mémoire collective, et comme corollaire une faculté d'oubli²⁵⁰. Par ailleurs, l'invention des identités régionales suppose la formation de stéréotypes²⁵¹. Ainsi par exemple, à la fin du XIX^e siècle s'affirme l'idée d'une Ombrie « sainte et guerrière »²⁵², ou encore celle d'une Romagne sectaire et revancharde²⁵³. Ces stéréotypes forment un véritable kit identitaire sur le modèle de l'identité nationale²⁵⁴, comprenant principalement des éléments de dimension culturelle : le paysage naturel, les traditions et les fêtes populaires, le dialecte, les contes et légendes, etc. Les monuments et plus largement l'histoire de l'art occupèrent en Italie une place de premier ordre à l'intérieur de ce kit identitaire. Nous verrons dans le chapitre suivant différents vecteurs de diffusion de ces stéréotypes, depuis les études historiques jusqu'aux revues et à la photographie. Mais les expositions constituèrent sans nul doute des moments privilégiés d'affirmation et de diffusion de ces stéréotypes²⁵⁵.

Ainsi, l'exposition régionale de 1911 fut la première occasion de définir le caractère architectural de chaque région, et de confronter l'ensemble de ces caractères les uns aux autres. Ceci supposait au préalable l'invention d'un caractère artistique régional unitaire parfois complexe, notamment dans les régions culturellement très diversifiées. Nous avons déjà mentionné les rapports conflictuels ayant éclaté entre les comités de Sienne, Pise et Florence pour la création du pavillon toscan (**fig. 75-76**). Dans d'autres comités, on put aller jusqu'à une certaine reconfiguration de l'histoire pour que le passé puisse servir le discours unitaire. Ainsi l'architecture du pavillon d'Émilie-Romagne était présentée comme capable d'apaiser *a posteriori* les conflits historiques entre les différentes réalités locales (**fig. 69-73**). Pour

249. Cavazza, 2002. Toutefois, la majorité des historiens concordent aujourd'hui sur ce problème par ailleurs largement débattu depuis les années 1990 et l'arrivée de la *Lega Lombarda* sur le devant de la scène politique italienne.

250. Sur ce dernier point, on renverra évidemment à la conférence prononcée par Ernest Renan à la Sorbonne le 11 mars 1882 (*Qu'est-ce qu'une nation ?*, Renan, 1882).

251. Dickie, 1999, p. 5-6. Cavazza a quant à lui tenté de distinguer un sentiment d'appartenance spontané et immédiat à la « petite patrie », au sentiment d'appartenance à des communautés plus vastes, qui suppose au préalable l'invention et la diffusion de stéréotypes de la part des intellectuels, Cavazza, 1997, p. 19.

252. Bracco, Irace, 1990, p. 646-647.

253. Ce stéréotype fut largement utilisé par le pouvoir central pour expliquer la pénétration des idées socialistes en Romagne. Balzani R., « La regione immaginata. Miti e rappresentazioni della Romagna fra '800 e '900 », *Quaderni del cardello*, 5, 1994, p. 23 et suiv., Balzani, 2001.

254. L'expression (*tool-kit*) est de l'ethnologue Orvar Löfgren : « The Cultural Grammar of Nation-Building. The Nationalization of Nationalism », dans Anttonen P. J., Kvideland R. (dir.), *Nordic Frontiers. Recent Issues in the Study of Modern Traditional Culture in the Nordic Countries*, Turku, Nordic Institute of Folklore, 1993, p. 217-239. Pour une lecture française, voir Thiesse, 1999.

255. On peut penser notamment aux expositions romagnoles, Baioni M., « La Romagna in mostra: l'Esposizione Regionale Romagnola di Ravenna nel 1904 », *Memoria e Ricerca*, 6, décembre 1995, p. 99-113.

Giovanni Agnelli, auteur du guide du pavillon, le comité de la région avait réussi à « joindre en un lien fraternel les souvenirs du passé [à] détruire toute discorde, toute rivalité, devant l'Italie renouvelée, en exaltant les fastes d'une époque glorieuse où planait au-dessus des luttes intestines, une force créatrice de beauté [...] »²⁵⁶. » À partir de l'union des motifs tirés de l'arc central de la façade du *Tempio Malatestiano* d'Alberti, des tours du château d'Este à Ferrare et de l'ancien palais Bentivoglio à Bologne, il dépeignait pompeusement le pavillon comme la réconciliation historique des familles d'Este et de Bentivoglio sous la bienveillance des Malatesta²⁵⁷. L'assemblage de fragments architecturaux semble donc avoir ici la capacité de façonner et modeler le passé afin d'offrir une nouvelle histoire au présent.

Il faut toutefois souligner que le schéma des écoles régionales constituait le modèle de référence de l'histoire de l'art italien depuis les écrits de l'abbé Lanzi à la fin du XVIII^e siècle²⁵⁸. Certainement influencé par son travail de conservateur de la Galerie du Grand-Duc de Toscane (la Galerie des Offices), Luigi Lanzi fut le premier à abandonner le système des biographies héritées de Vasari pour écrire une histoire de la peinture non seulement autour des grandes écoles régionales reconnues (romaine, florentine et vénitienne), mais aussi de onze autres petites écoles²⁵⁹. Depuis Lanzi, la fortune d'une histoire de l'art italien polycentrique ne s'est pas démentie.

d. Le développement d'un campanilisme régional

Malgré la dimension hautement rhétorique de certains pavillons, le processus de formation de stéréotypes et d'identités régionales semble avoir été assez efficace. Dans un article au ton ironique, Alfredo Labbati s'amuse à dresser le portrait type des visiteurs de l'exposition²⁶⁰. Parmi les différentes figures (l'étudiant, le jeune couple, l'anglais, etc.) émerge la figure du provincial qui n'a d'yeux que pour le pavillon de sa région.

*Ma sono degli appassionati speciali. Per essi l'Esposizione non consiste in altro che nel padiglione della loro regione, che dichiarano essere il più bello, il più ricco, il più magnifico; e nel loro gruppo etnografico che è invariabilmente il più caratteristico. La loro parzialità, più che offendere gli altri, commuove, tanto è naturale, e tanto essi sono sinceri nella loro ammirazione. Quel padiglione, quel gruppo etnografico pare siano il fulcro di tutta la Mostra; di là incomincia e là finisce la quotidiana visita che il provinciale fa all'Esposizione. [...] E quanto più povero è il padiglione [...], quanto più è comune il gruppo etnografico, tanto maggiormente cresce l'appassionata ammirazione*²⁶¹.

256. Agnelli, 1911, p. 4-5.

257. Idem, p. 18.

258. Luigi Lanzi (1732-1810), Capanni F., *Lanzi, Luigi*, dans DBI, LXIII, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2004, p. 675-677.

259. Gauna C., *La storia pittorica di Luigi Lanzi*, Florence, Olschki, 2003.

260. Labbati A., « Il pubblico a Piazza d'Armi. Tipi, macchiette, figure », *Le Esposizioni*, 1911, p. 306-307.

261. Idem, p. 307. « Mais ce sont des passionnés spéciaux. Pour eux, l'Exposition ne consiste en rien d'autre

Au-delà de son caractère délibérément caricatural, cette description correspond assez bien avec les récits de visite que l'on possède. C'est du moins ce qu'il ressort du récit fait par les ouvriers toscans envoyés à l'exposition romaine (**fig. 2**). Bruno Vecchi, même s'il se défend de campanilisme, voit dans le pavillon toscan de loin la plus grande réussite (**fig. 75-76 ; 79**) :

*Di tutti i padiglioni che esistono a questa mostra, io credo che quello Toscano (e ciò non lo faccio per spirito campanilistico) sia il più artistico, il più elegante ed il più piacevole. Guardando poi al di fuori, nell'insieme fa un effetto di bellezza straordinario*²⁶².

Un autre ouvrier, devait admettre, toujours à propos du pavillon toscan, mais de façon un peu plus consciente :

*In complesso questo padiglione mi è piaciuto grandemente; ci avrà influito un poco di campanilismo nel farmi pensare a questo, però non si può negare che sia bello e ne resto soddisfatto molto*²⁶³.

Non seulement ces artisans se reconnaissent pleinement dans l'œuvre de ce pavillon²⁶⁴, mais ils reproduisent les stéréotypes régionaux, par ailleurs largement diffusés par les différents guides et les articles de journaux. Ces stéréotypes concernent tout autant le caractère de l'architecture que celui des habitants de la région :

*C'è il Piemonte rude e schietto, la Lombardia operosa, trafficante e attiva, Venezia con la sua giocondità goldoniana e le sue melanconie sentimentali, c'è la Liguria pingue d'olivi e di commerci, e più lungi, l'Emilia dotta e grassa, e la Toscana loquace e arguta e Napoli che canta le sue infinite canzoni, impigrendo al suo bel sole d'oro, c'è anche la Calabria dolorosa, l'Abruzzo con la dolcezza delle sue cantilene pastorali, e la Sicilia verde e profumata, e infine la Sardegna con l'asprezza delle sue solitudini montagnose*²⁶⁵.

que le pavillon de leur région, qu'ils déclarent être le plus beau, le plus riche, le plus magnifique ; et dans leur groupe ethnographique qui est invariablement le plus caractéristique. Leur partialité, plus qu'offenser les autres, émeut, tant elle est naturelle, et tant est sincère leur admiration. Ce pavillon, ce groupe ethnographique, il semble qu'il soit le cœur de toute l'Exposition ; de là, commence et finit la visite quotidienne que le provincial fait à l'Exposition. [...] Et plus pauvre est le pavillon [...], plus commun est le groupe ethnographique, plus croît l'admiration passionnée. »

262. Vecchi B., « Relazione della esposizione artistica di Roma », ASCFi, *Comune di Firenze, Cerimonie, festeggiamenti ed esposizioni, Esposizioni Roma e Torino, Filza 1. Esposizioni Roma - Torino. Relazione degli operai inviati dal comune. 1911, 5063*. « De tous les pavillons qui existent dans cette exposition, je crois que le Toscan (et cela je ne le dis pas par esprit de campanilisme) soit le plus artistique, le plus élégant et le plus agréable. En regardant ensuite en dehors, dans l'ensemble il fait un effet de beauté extraordinaire. »

263. ASCFi, *Comune di Firenze, Cerimonie, festeggiamenti ed esposizioni, Esposizioni Roma e Torino, Filza 1. Esposizioni Roma - Torino. Relazione degli operai inviati dal comune. 1911, 5063*. « Dans l'ensemble ce pavillon m'a grandement plu ; un peu de campanilisme m'aura poussé à penser cela, mais on ne peut pas nier qu'il est beau et j'en reste très satisfait. »

264. « Solo conta il trionfo di questo padiglione che ci fa andare superbi di aver così bene contribuito a questa festa dell'arte italiana. », *ibidem*.

265. Ausonio, *Relazione*, dans ASCFi, *Comune di Firenze, Cerimonie, festeggiamenti ed esposizioni, Esposizioni Roma e Torino, Filza 1. Esposizioni Roma - Torino. Relazione degli operai inviati dal comune. 1911, 5063*, p. 19. « Il

Cette évocation nous permet de confirmer l'efficacité des pavillons et l'adhésion des visiteurs aux messages qu'ils délivraient. À contre-courant de l'historiographie traditionnelle, qui a avant tout insisté sur la dimension factice des pavillons et leur rhétorique un peu béotienne, ces témoignages semblent nous montrer qu'ils se révélèrent parfaitement efficaces dans leur tentative de favoriser par l'architecture le sentiment d'appartenance à la région – étape nécessaire à la nationalisation de la population –, tout comme dans la construction d'une adéquation entre caractère artistique et caractère des populations.

2.3. PORTÉE DIDACTIQUE DE L'ARCHITECTURE DE LA PIAZZA D'ARMI

a. La pédagogie nationale et l'architecture

L'intérêt porté par les historiens à la formation des nations a largement démontré le rôle central de la dimension pédagogique dans ce processus. Dès lors que les identités nationales ont été appréhendées dans un schéma dynamique, il paraissait évident que leur diffusion s'inscrive dans un projet didactique de vaste ampleur. Les intellectuels ont été désignés comme les inventeurs de cette pédagogie nationale à destination de la population. Dans une conception traditionnelle, les premiers circuits de transmission de l'œuvre de nationalisation des masses à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle ont été identifiés dans les structures de l'école et de l'armée. Par la suite, la culture dans son acceptation large a été prise en compte : avant tout la presse et l'édition, puis le mélodrame qui joue pour l'Italie un rôle fondamental durant le XIX^e siècle²⁶⁶. Depuis une décennie, les chercheurs ont commencé à se pencher sur l'apport de la culture visuelle dans la pédagogie nationale. Nous voudrions souligner ici, à partir de l'exemple de l'exposition de 1911, le rôle essentiel dévolu à l'architecture (ou à la représentation de l'architecture) dans la constitution de l'identité italienne. Cette analyse découle d'une lecture de l'exposition de 1911 comme moment paradigmatique – par les moyens, les acteurs et le discours explicitement mis en jeu – d'un phénomène bien plus vaste.

Lorsqu'on parle de pédagogie nationale en Italie, une citation revient sans cesse, car elle s'imposa elle-même rapidement comme un stéréotype :

Fatta l'Italia, bisogna fare gli italiani

y a le Piémont rude et franc, la Lombardie laborieuse, commerçante et active, Venise avec sa gaieté goldonienne et ses tristesses sentimentales, il y a la Ligurie riche d'oliviers et de commerces, et plus loin, l'Émilie docte et grasse, et la Toscane loquace et subtile et Naples qui chante ses infinies chansons, en rendant paresseux sous son beau soleil doré, il y a même la Calabre douloureuse, les Abruzzes avec la douceur de ses rengaines pastorales, et la Sicile verte et parfumée, et enfin la Sardaigne avec l'âpreté de ses solitudes montagneuses. »

266. Voir par exemple, Mula O., *Giuseppe Verdi*, (L'identità italiana) Bologne, Il Mulino, 1999. Représenté pour la première fois au théâtre de la Scala en 1842, son « *va pensiero* » de Nabucco s'impose comme l'hymne de la résistance contre l'occupation autrichienne. On peut aussi rappeler la célèbre anecdote des graffitis *Viva Verdi* (*Viva Vittorio Emanuele Re D'Italia*) des patriotes du nord-est de l'Italie.

« On a fait l'Italie, il faut faire les Italiens », cette citation, généralement attribuée au marquis Massimo d'Azeglio, est en fait bien plus tardive : il faut l'attribuer à Ferdinando Martini, ancien ministre de l'Instruction publique et vice-président du comité exécutif des expositions de 1911²⁶⁷. Par cette injonction, Ferdinando Martini entendait reformuler une réflexion apparue dans l'autobiographie posthume de Massimo D'Azeglio :

Pensano a riformare l'Italia, e nessuno s'accorge che per riuscirvi bisogna prima riformare se stessi [cioè] quelle preziosa dote che con un solo vocabolo si chiama carattere. » Et plus loin : « purtroppo s'è fatta l'Italia, ma non si fanno gli italiani²⁶⁸.

L'apparente réticence des premiers gouvernements italiens à s'engager dans l'effort de pédagogie nationale fut analysée dès les années 1870 par Francesco De Sanctis comme une défiance de la « droite historique » envers le pouvoir de l'État, dont l'action était supposée contraire par essence à la liberté individuelle. L'entreprise éducative se développa donc principalement avec l'arrivée au pouvoir de la « gauche historique » à partir du premier gouvernement Depretis de 1876.

Francesco De Sanctis fut par bien des aspects un des principaux promoteurs de la pédagogie nationale. Pour lui, il revenait à l'État d'œuvrer pour obtenir cette « *irradiazione della cultura in tutti gli strati, o almeno negli strati più elevati*²⁶⁹. » Toutefois, s'il participa à la vie politique publique en tant que ministre de l'Instruction publique, son œuvre majeure reste sa monumentale histoire de la littérature italienne (*Storia della letteratura italiana*), publiée en deux volumes entre 1870 et 1871²⁷⁰. Cette œuvre colossale nous prouve l'apport majeur des intellectuels à la diffusion du sentiment national en Italie. De Sanctis avait par ailleurs appelé les institutions artistiques à participer à ce mouvement en mettant au point des programmes aptes à « diffuser le bon goût parmi les masses »²⁷¹.

Si cette œuvre de nationalisation des masses italienne débute durant les années 1870, elle s'avérait encore un enjeu majeur en 1911. Les objectifs didactiques étaient perçus de façon assez consciente par les organisateurs. Ils étaient dévolus avant tout aux aspects artistiques et historiques de l'exposition, c'est-à-dire à la partie romaine des festivités. On consi-

267. Soldani, Turi, 1993, p. 17.

268. D'Azeglio M., *I miei ricordi*, Florence, Barberà, 1867, vol. 1, p. 6-7, cité dans Soldani, Turi, 1993, p. 17. « Ils pensent réformer l'Italie, et personne ne s'aperçoit que pour y réussir il faut d'abord se réformer soi-même, c'est-à-dire cette précieuse dot que d'un seul vocable on appelle caractère. » Et plus loin : « malheureusement on a fait l'Italie, mais on ne fait pas les italiens. »

269. De Sanctis F., « La coltura politica », *Il Diritto*, 13 juin 1877, p. 103, cité dans Soldani, Turi, 1993, p. 18, « rayonnement de la culture dans tous les couches, ou du moins dans les couches les plus élevées. »

270. De Sanctis F., *Storia della letteratura italiana*, Naples, Morano, 2 vol., 1870-1871.

271. La lettre du Ministre Francesco De Sanctis, est dans l'Archive de l'Académie des Beaux-Arts de Turin, *Procès verbaux*, 28 juillet 1861, cité Dellapiana E., *L'architecture et les arts décoratifs au service de l'éducation nationale italienne : autour du Castello del Valentino à Turin*, communication au colloque « Le rationalisme architectural à l'âge industriel », Leuven, 18 novembre 2005.

dérait l'art comme capable de diffuser des sentiments éthiques et moraux dans la population. Plus particulièrement le primat était dévolu dans cette conception à l'architecture. Ainsi parmi les expositions,

*nessuna ha mai dimostrato come questa, che il primo elemento dell'educazione e dell'istruzione che si riservano alle Esposizioni deve essere dato dall'involucro architettonico che racchiude i prodotti dell'uomo*²⁷².

Le rôle didactique dévolu à l'architecture dans les expositions italiennes nous porte à revenir en arrière. Antécédent principal à l'exposition régionale de 1911, le *borgo medievale* de 1884 constitua une étape clé de la mise au point du rôle que pouvait jouer l'histoire de l'architecture dans une construction identitaire. Il convient donc d'y revenir.

b. 1884, le *borgo medievale* de Turin

Le *borgo medievale* fut édifié à Turin, dans le parc du château du Valentino dans le cadre de l'Exposition générale italienne de 1884 (**fig. 64-66**)²⁷³. Celle-ci faisait suite à une série d'événements organisés par la famille de Savoie depuis 1805 et de façon plus proche, à la grande exposition nationale milanaise de 1881. La manifestation turinoise présentait d'un côté les sections traditionnelles dédiées à l'industrie et de l'autre des sections à vocation pédagogique autour principalement de l'exposition du Risorgimento et de l'exposition artistique. La nouveauté principale de cet événement fut la construction *ex novo* d'un château et d'un bourg médiéval pour la partie dédiée à l'histoire de l'art, sous la direction du peintre et architecte d'origine portugaise Alfredo d'Andrade.

Le comité autour de d'Andrade décida de se concentrer sur l'architecture et l'art du xv^e siècle du nord-ouest de l'Italie. Pour cela, ils édifièrent un bourg médiéval à partir de la reproduction fidèle de parties d'édifices et d'objets d'art. Dans ce petit village, peuplé de figurants, ils installèrent différents ateliers d'artisans offrant aux visiteurs la possibilité de découvrir le travail du céramiste, de l'orfèvre, du forgeron, etc. Ces ateliers proposaient à la vente des objets manufacturés, témoignages de l'absence de distinction entre art et artisanat dans le projet de D'Andrade.

L'architecture quant à elle fut fidèlement reproduite avec des techniques modernes et dans des matériaux de bonne qualité. Fruit d'une longue campagne d'étude et de recherche,

272. Angelini, 1911, p. 424, « aucune n'a jamais démontré comme celle-ci, que le premier élément de l'éducation et de l'instruction qu'offrent les Expositions doit être conféré à l'enveloppe architecturale qui renferme les produits de l'homme. »

273. Depuis les années 1980, de multiples études se sont penchées sur le *borgo medievale*, nous citerons ici seulement *Catalogo ufficiale della sezione Storia dell'Arte. Guida illustrata al castello feudale del secolo XV*, Turin, Vincenzo Bona, 1884 (réédité avec bibliographie en 1997) ; Dellapiana, 2005b, Dellapiana, Tosco, 1996 p. 69-72, Marconi P., *Il Borgo medievale di Torino. Alfredo d'Andrade e il Borgo medievale in Italia*, dans Castelnovo E., Sergi G. (dir.), *Arti e storia nel Medioevo. Il Medioevo al passato e al presente*, Turin, Einaudi, 2004, p. 491-517, sur une analyse de l'ensemble de l'exposition de 1884, Tobia, 1991, p. 68-89.

elle reste parfois aujourd'hui le seul témoignage d'édifices depuis disparus. Ces campagnes d'étude archéologique dans le plus pur esprit positiviste furent aussi l'occasion de former une nouvelle génération de restaurateurs. De longs mois de recherches, dessins et moulages sur les châteaux du Val d'Aoste – celui de Fénis avant tout, mais aussi Verrès, Montalto, Issogne, Manta, Ivrea – avaient été nécessaires à sa création²⁷⁴. Le journal de l'exposition insistait sur cette dimension, obtenue grâce au progrès des études historiques :

Forse altri sospetta che tanto il Villaggio quanto il Castello siano la riproduzione quasi teatrale ed effimera, o per lo meno ridotta alle dimensioni di un bizzarro trastullo ; noi affrettiamo col desiderio il giorno in cui il pubblico sarà chiamato a convincersi che ben altro ideale si son proposto ed hanno raggiunto gli artisti della commissione: la riproduzione di questo mondo medioevale è autentica. Non è il teatro, non è il giocattolo: è l'arte che unita alla scienze storica è risalita alle sue origini di tre secoli fa²⁷⁵.

Dans un article publié dans la revue *Nuova Antologia*, Camillo Boito²⁷⁶, qui s'était imposé durant ces mêmes années comme le chef de file de la recherche architecturale en Italie²⁷⁷, décrivait le château de D'Andrade comme une véritable réussite, capable d'apparaître par l'unité de sa composition plus beau que les modèles originaux. Toutefois, ce qui valut au *borgo medievale* l'admiration de Boito, ce n'était pas tellement la beauté de cette composition nouvelle, mais sa dimension pédagogique par sa capacité à « svelare le bellezze di un'arte mezzo sconosciuta o mal conosciuta dagli artisti medesimi²⁷⁸. » Pour Boito, le caractère didactique du château s'adressait avant tout aux architectes, occupés à la recherche d'un style national nouveau²⁷⁹ :

Qui c'è da imparare tante cose, anche per la pratica dell'arte architettonica e decorativa. [...] In nessun luogo più che in questo castello si avverte la povertà dell'arte d'oggi, in mezzo alle pompe del secolo XIX, ed anche alle singole bellezze delle opere contemporanee. Guardando alle cose in generale, il nostro eclettismo, che abbraccia tutto il bello, appare la negazione della bellezza²⁸⁰.

274. L'intérêt de d'Andrade pour les châteaux de cette région est en fait continu dans sa carrière voir Dellapiana, 1997.

275. *Torino, L'esposizione Italiana 1884*, 2-3, 1884, p. 11. « Peut-être d'autres suspectent qu'aussi bien le Village que le Château sont la reproduction presque théâtrale et éphémère, ou pour le moins réduite aux dimensions d'un passe-temps bizarre ; nous appelons de nos vœux le jour où le public sera convaincu que les artistes de la commission ont proposé et ont atteint un tout autre idéal : la reproduction de ce monde médiéval est authentique. Ce n'est pas le théâtre, ce n'est pas le jouet : c'est l'art qui, uni à la science historique, est remonté à ses origines d'il y a trois siècles. »

276. Boito C., « Il Castello medioevale all'Esposizione di Torino », *Nuova Antologia*, LXXVII, 16 septembre 1884, p. 250-270 (l'article est reproduit dans le journal officiel de l'exposition).

277. Zucconi, 1997.

278. Boito, 1884, p. 253. « dévoiler les beautés d'un art à moitié méconnu ou mal connu mêmes des artistes. »

279. Sur le problème du style national en architecture chez Boito, voir Zucconi, Castellani, 2000.

280. Boito, 1884, p. 256. « Ici il y a tant de choses à apprendre, pour la pratique de l'art architectural et décoratif. [...] Dans aucun lieu plus que dans ce château, on perçoit la pauvreté de l'art d'aujourd'hui, au milieu

Le *borgo* rejoignait également la conception de ce que Boito pensait devoir être le style nouveau, dans l'union qu'il réalisait entre les arts majeurs et mineurs. Alliance qui permettait à Boito de définir le château comme un « *museo didattico per le arti industriali*²⁸¹ ». Ainsi, dans le Château, « *le tre arti più nobili e le molteplici arti industriali si affratellano tutte, si compenetrano indissolubilmente*²⁸². »

Le principe suivis par d'Andrade et Riccardo Brayda dans la construction du château fut celui « de distraire et d'instruire²⁸³ » dans le même temps. L'objectif était de profiter de la curiosité du public envers l'imaginaire médiéval, afin de les sensibiliser à la conservation de ce patrimoine tout en participant au débat sur le renouveau des arts. À l'intérieur de la question du style, le choix de d'Andrade relève aussi d'une revendication identitaire de caractère régional. Le choix quelque peu inattendu de se concentrer sur le xv^e siècle piémontais pouvait constituer une réponse face aux goûts déjà affirmés ailleurs pour le « gothique municipal » lombard du xviii^e siècle, l'humanisme florentin ou encore le *Cinquecento* romain.

La construction du *borgo medievale* fut à la fois un point d'arrivée et un moment fondateur. Les études réalisées pour la préparation du projet du *borgo* devaient en effet par la suite concourir à la conservation de ce patrimoine architectural. À partir de 1884, les recherches historiques et archéologiques tout comme les restaurations sur les châteaux du Val d'Aoste se multiplièrent²⁸⁴.

Dans sa construction culminèrent deux courants antagonistes, mais en permanence enchevêtrés dans le discours et les actions des protagonistes de ce mouvement. D'un côté, on assiste au développement sans précédent des études archéologiques et historiques d'une typologie de monument, et dans ce sens la construction du *borgo* se voulait un antidote au « kitsch » habituel des expositions²⁸⁵. D'un autre côté, l'approche philologique ne saurait masquer complètement un attrait pour un Moyen Âge proche d'un certain romantisme tardif. Le rendu de cette « atmosphère » médiévale, à la fois littéraire et plastique, était illustré

des pompes du xix^e siècle, et même des beautés individuelles des œuvres contemporaines. En regardant aux choses en général, notre éclectisme, qui embrasse tout le beau, apparaît la négation de la beauté. »

281. Boito, 1884, p. 264, « un musée didactique pour les arts industriels ».

282. Boito, 1884, p. 255, « les trois arts les plus nobles et les multiples arts industriels fraternisent, se lient indissolublement. »

283. ACS, AABBA, esposizioni e congressi, B 10, fasc 62, D'Andrade « *distrarre e istruire* », lettre 7 février 1884, cité dans Levra, Rocca, 2003, p. 106 : « *rivendicare al Piemonte una parte nelle glorie delle arti e della industria italiana antiche; chiamare l'attenzione del pubblico sui monumenti del passato epperò all'amore per i loro resti e conseguenza di ciò sviluppare un maggiore desiderio della loro conservazione; contribuire a perché nell'insegnamento dell'architettura si ricominci una buona volta a ritenere che l'osservazione delle fabbriche dei nostri antichi è la migliore sorgente cui attingere il gusto che si vorrebbe introdotto nelle odierne costruzioni, come già fecero altra volta i buoni architetti quando l'arte architettonica prese in Italia il primato che le compete.* »

284. Dellapiana, Tosco, 1996, p. 70. Ailleurs Dellapiana à propos non pas de l'exposition de 1884, mais de l'œuvre de tutelle et de restauration des châteaux du Val d'Aoste : « *Tale ruolo didattico, collocato in un più diffuso disegno che mira a 'diffondere il buon gusto nelle masse', sostenuto da artisti e intellettuali del calibro di Camillo Boito e Francesco De Sanctis e formalizzato in occasione di convegni e incontri, sta alla base dell'impegno di D'Andrade, questa volta nelle vesti di funzionario pubblico, per pubblico, per l'acquisto del castello da parte dello Stato e per la prosecuzione dei lavori di restauro.* » Dellapiana, 2007, p. 368.

285. Zucconi, 1997, p. 202.

par le rôle dévolu à l'écrivain Giuseppe Giacosa (**fig. 67**), ou au peintre Federico Pastoris²⁸⁶. D'ailleurs, de façon paradoxale, ce château bâti comme un manifeste contre l'éclectisme a depuis été perçu au xx^e siècle comme le symbole des manipulations historiques, et du faux Moyen Âge en Italie²⁸⁷.

c. Caractère didactique des pavillons régionaux de l'exposition régionale de 1911

De façon assez similaire au bourg médiéval de 1884, les pavillons furent conçus dans le but d'instruire la foule à l'histoire de l'architecture. En cela l'exposition était présentée comme *sérieuse* et *érudite*, à contre-courant des pavillons éclectiques traditionnels. On perçoit derrière la conception du *borgo medievale* de Turin comme de l'exposition romaine, l'idée qu'un assemblage de copies pourrait réussir à synthétiser l'image d'une époque et d'une région. Toutefois, à la différence de Turin, le programme romain visant à proposer les plus importants épisodes de l'architecture de chaque région ne permit pas d'étudier systématiquement une typologie ou une période précise.

Le château de Turin privilégiait un monde clos, unique et cohérent ; partant d'une étude typologique, les différents éléments d'architecture y étaient assemblés de façon à essayer de retrouver la logique de leur création. En un certain sens, sa construction répondait à une recherche de rationalité proche des études de l'art médiéval conduites par Viollet-le-Duc. À Rome par contre, les pavillons de plâtre et de stuc ne suivaient aucune logique architectonique, fonctionnelle ou historique. Ce qui comptait aux yeux des organisateurs, c'était l'image qu'ils produisaient et les références qui leur étaient attachées. Ainsi, pour le pavillon d'Émilie-Romagne, l'architecte Edoardo Collamarini reproduisit tout autour de l'édifice la composition du portique central de la façade du temple Malatesta de Rimini, transformant le portail d'Alberti en une fenêtre insérée dans un motif répétable à l'infini, sans lien avec la nature de son modèle (**fig. 69-73**).

Dans l'ensemble, le caractère didactique restait quelque peu vague et résidait avant tout dans la capacité à reconnaître des morceaux d'édifices célèbres de chaque région : le temple Malatesta de Rimini et le château d'Este à Ferrare pour l'Émilie-Romagne, l'*Arengario* (hôtel de ville) de Monza pour la Lombardie, le prieuré Saint Ours d'Aoste (**fig. 68**) et le château d'Issogne (**fig. 67**) pour le Piémont, le palais de la Zisa pour la Sicile, le palais du peuple de Pérouse pour l'Ombrie, et ainsi de suite. Dans l'architecture des pavillons, davantage qu'un ensemble précis, c'est le caractère architectural de la région dont on cherchait à communiquer le sentiment. Dans la lignée de ce que nous avons vu précédemment, on peut considérer qu'il s'agit d'une opération visant à inventer, à des fins pédagogiques, les contours de stéréotypes

286. Dellapiana, Tosco, p. 72, voir aussi Bordone, 1983, p. 144 et suiv.

287. Zucconi, 1997, p. 205 et suiv.

architecturaux correspondant à chaque région. En effet, il n'était pas *a priori* évident de choisir pour le Piémont, la Ligurie, la Lombardie, les Pouilles, les Abruzzes, l'Ombrie, les Marches, l'Émilie-Romagne et la Sardaigne des références issues pour l'essentiel de l'architecture de la fin du Moyen Âge.

Les contours quelque peu flous des références architecturales étaient contrebalancés par l'extrême précision des détails architecturaux. La plupart de ceux-ci furent le fruit de copies effectuées grâce à des moulages de parties de divers monuments. Ainsi le guide du pavillon des Abruzzes vante la fidélité de sa décoration obtenue entièrement par l'usage de moulages²⁸⁸. La documentation conservée à l'*Archivio Centrale dello Stato* confirme leur utilisation quasi systématique. On peut y retracer les demandes des différents comités afin que Corrado Ricci, directeur général des *Antichità e Belle Arti*, intervienne auprès des *Soprintendenze* ou musées afin de concéder l'autorisation de copier des parties²⁸⁹. Par exemple, la réalisation du pavillon des Pouilles nécessita la réalisation de soixante-quinze moulages pour la décoration ainsi qu'un très grand nombre de photographies de monuments de la région destinées à être exposées à l'intérieur (**fig. 81**).

Une fois l'exposition terminée, il y eut une certaine hésitation sur le destin de ces moulages. Certains comités souhaitaient les voir conservés dans un musée régional, d'autres dans les écoles d'art²⁹⁰, ou encore simplement les revendre. Néanmoins, Ricci réussit à ce que la majorité des comités en fassent don à l'historien d'art Adolfo Venturi²⁹¹. En effet, celui-ci mettait en place durant les mêmes années auprès de l'université de Rome une collection de plâtres et de moulages devant servir à son enseignement. Ce devenir des moulages témoigne *a posteriori* de leur potentiel didactique.

d. Les pavillons comme portrait du caractère artistique

Dans un article publié sur le *Giornale d'Italia* du 14 avril 1911, un journaliste signant « V. D. F. » retraçait les débuts difficiles de l'exposition régionale, suggérant qu'elle avait d'abord été perçue par beaucoup comme une anthologie de monuments un peu mélancolique et rhétorique²⁹². Toutefois selon le même journaliste, malgré la difficulté du programme, les

288. « E perciò fedele è la decorazione del Padiglione, ottenuta mediante calchi, ora abbondante, ora semplice ed imponente, dei tre archi, divisi da pilastri potenti con una svelta colonna in ogni faccia, e dei capitelli delle colonne fioriti o figurati. », Comitato Abruzzo, 1911, p. 24.

289. ACS, AABBA, div. 1, 1908-24, b. 623, *Esposizioni di Roma*.

290. C'est le sens notamment de démarches entreprises par la *Federazione degli artisti di Firenze* auprès de la direction générale du ministère de l'Instruction publique. ACS, AABBA, div.n 1, 1908-24, b. 623, *Esposizioni di Roma*.

291. « in grato animo accetto per la Gipsoteca della Scuola di Storia dell'Arte medioevale e moderna I gessi del padiglione emiliano a Piazza d'Armi ; e mi dichiaro pronto a sostenere le spese di trasporto dei gessi medesimi ne' locali che sono a mia disposizione per raccogliere il prezioso materiale di studio. A Lei, Sig. Direttore Generale, e al Comitato bolognese la perenne riconoscenza mia e dei miei discepoli e della università romana per tanto beneficio. Con profonda gratitudine, A. Venturi. » Lettre de Venturi à Ricci, Rome, 4 décembre 1911, ACS, AABBA, div. 1, 1908-24, b. 623, *Esposizioni di Roma*.

292. Voir le passage déjà cité note 145 : « Francamente quell'idea d'una specie di crestomazia architettonica ed

artistes étaient parvenus à s'écarter de la simple reproduction érudite au profit d'une véritable invention artistique.

*Sennonché il primo disegno della Mostra quale lo avevano concepito i suoi ideatori si è andato via via trasformando e affinando. Le riproduzioni dei monumenti celebri son divenute quasi tutte sintesi felicemente composte di elementi stilistici dispersi se pure coerenti: una visione nuova, insomma*²⁹³.

Pour cet auteur, la réussite des pavillons avait été justement celle de s'être détaché d'une reproduction fidèle des monuments pour réussir à dépeindre, dans une création nouvelle, le caractère des régions italiennes.

*Ciascun edificio regionale è riuscito, anzi che – come poteva temersi – la fotografia, il ritratto per così dire, della rispettiva regione nella sua arte, nel suo clima, nella sua storia, nel suo costume, negli aspetti rivelatori della sua anima inconfondibile che è parte integrante dell'anima nazionale*²⁹⁴.

Dès lors, totalement séduit, l'auteur abandonnait toute critique au profit d'un éloge sans réserve :

*Dissertino a lor posta, su questo punto, i filosofi dell'arte e della storia. La verità è che quell'armonia lieta e ammiranda di architetture magnifiche, ridente nelle sue gentili policromie, sotto il cielo di Roma, su lo sfondo epico di Monte Mario, svelerà ai nostri cuori commossi il volto amato della Patria*²⁹⁵.

Dans ce commentaire enthousiaste, on voit poindre la réelle signification de l'exposition de la piazza d'Armi aux yeux de ses organisateurs. Pour eux, les pavillons n'étaient pas seulement le portrait du caractère architectural de la région. Au-delà de l'histoire architecturale, on considérait qu'à l'intérieur de ces monuments était inscrit ce que Herder avait appelé « l'âme

*etnografia delle regioni italiane era persa a molta gente una cosina piuttosto malinconica. [...] Tutte le teorie consuete di intransigenza estetica, con le quali si è formata la nostra educazione d'arte, contrastavano a quel disegno ispirato a un concetto tipico di utilitaria transazione: le bellezze artistiche di tutta Italia vedute a volo d'uccello con biglietto d'ingresso d'una lira. » V. D. E., « Primavera di esposizioni a Roma, Da Valle Giulia a Piazza d'Armi », *Giornale d'Italia*, 14 avril 1911.*

293. « *Artisti davvero geniali hanno creato questa visione nuova, servendosi di forme antiche e assai note.* » *Ibidem.* « Si bien que le premier objectif de l'Exposition tel que l'avaient conçu ses inventeurs s'est au fur et à mesure transformé et affiné. Les reproductions des monuments célèbres sont devenues presque toutes des synthèses réussies, composées d'éléments stylistiques éparpillés bien que cohérents : en somme, une vision nouvelle. »

294. « *Ciascun edificio porta [...] il desiderio di fare che la propria ragione dia la più preziosa attestazione di onore e di devozione a Roma, noma augusto della fede comune si dimostra in ognuna di quelle opere con un'evidenza che è alta e ben suasiva poesia. Tale sentimento ha animato l'illustre dottrina e l'alacre studio degli artisti che hanno cinto d'una ricca e fulgente se pur caduca corona di bellezze Roma, simbolo eterno della nostra spirituale unità.* » *Ibidem.* « Chaque édifice régional est devenu, non pas - comme on pouvait le craindre - la photographie, mais pour ainsi dire le portrait de la région, dans son art, dans son climat, dans son histoire, dans sa coutume, dans aspects révélateurs de son âme unique qui est une partie intégrante de l'âme nationale. »

295. *Ibidem.* « Qu'ils dissertent à leur place, sur ce point, les philosophes de l'art et de l'histoire. La vérité est que cette harmonie joyeuse et admirable d'architectures magnifiques, riantes dans son aimable polychromie, sous le ciel de Rome, sur le fond épique de Monte Mario, dévoilera à nos cœurs émus le visage aimée de la Patrie »

du peuple » (*Volksgeist*²⁹⁶). Il existe donc un syllogisme, avec pour *majeur* la conviction que les monuments renferment – par une sorte de détermination géographique et historique²⁹⁷ – « l'âme du peuple » qui les a édifiés, pour *mineur* la capacité des pavillons à évoquer les monuments insignes de la région, pour arriver à la *conclusion* que ces pavillons sont l'expression (ou le portrait) de l'âme régionale italienne. Par ailleurs, la diversité des caractères exprimés n'était pas comprise comme concurrentielle, mais devait former au contraire l'âme multiple de la nation. C'est si l'on veut un nouveau syllogisme (certes quelque peu rhétorique) partant d'une conception de l'Italie comme un pays fortement diversifié, mais dont les parties sont unies par un même caractère artistique dont témoigne l'ensemble des pavillons. L'anneau synoptique des régions atteint par là un objectif ailleurs impossible, celui de dévoiler le visage de la patrie.

On serait tout de même tenté d'objecter à l'emphase de cet article une certaine démesure face aux réalisations architecturales concrètes. Peut-être que la rhétorique de l'année du jubilé atteint ainsi un paroxysme touchant au ridicule. Mais quelle que puisse être la qualité architecturale de ces réalisations, l'intention des organisateurs de l'exposition régionale semble bien avoir été celle de dresser un portrait de l'Italie – portrait par ailleurs complet par l'union des expositions régionales et ethnographiques.

La certitude de la capacité des pavillons architecturaux à tracer ce portrait relève d'une spécificité propre à la construction nationale italienne. En raison de la longue division politique et des innombrables ingérences des puissances voisines, la nation italienne s'est avant tout construite en s'appuyant sur ses racines littéraires et artistiques. Dans le processus d'invention nationale, à côté de l'amertume d'avoir longtemps été un pays divisé et occupé, régnait le sentiment d'avoir su garder dans le même temps un primat artistique.

Cette conception de l'Italie comme le pays artistique par excellence reste en permanence présente dans les manifestations de 1911²⁹⁸. En effet, dans la lettre de Pallavicino citée par Rosalia Franco, qu'elle place à l'origine de l'exposition, celui-ci défend l'idée des pavillons régionaux sous prétexte que « *in tal genere di esposizione, nessuna Nazione può competere con l'Italia nostra, che ne ha incontestato il primato*²⁹⁹ ».

Cette même idée est reprise par Luigi Angelini sur les pages d'*Emporium* :

Noi possiamo dire dovunque che solo l'arte nostra ha congiunto in armonia indissolubile, colla mente degli artisti e l'anima della stirpe, forme e visioni

296. Le terme apparaît chez Herder dans son essai de 1774, *Auch eine Philosophie der Geschichte* (*Une nouvelle philosophie de l'histoire*).

297. On est ici assez proche du fameux « la race, le milieu et le moment » de Taine.

298. Le corollaire de cette conviction est le sentiment d'une décadence des arts contemporains, notamment à l'achèvement d'un XIX^e siècle qui n'aurait pas su trouver son style.

299. Franco, 2002, p. 222, « dans ce genre d'exposition, aucune Nation ne peut rivaliser avec notre Italie, qui en a sans conteste le primat. »

*d'arte diverse, connettendo come in una catena senza fine, lungo sette secoli di storia, il nostro medioevo rubesto e rusticano alle impeccabili squisitezze d'Antonio Canova e trasformando a rendere definitivamente italiane colle caratteristiche del nostro senso d'arte quelle forme che ci vennero dal di fuori di noi*³⁰⁰.

Le caractère artistique italien est défini avant tout dans sa propension à l'harmonie³⁰¹ ; dès lors, tous les guides des pavillons insistent sans relâche sur la capacité de ceux-ci à fondre en un tout harmonieux les différentes citations architecturales. Au final, les pavillons apparaissent dans leur double nature : à la fois preuve et exposé de la nature artistique du caractère italien.

3. DES PORTRAITS DES RÉGIONS AU VISAGE DE L'ITALIE : VARIÉTÉ DE STYLES, UNITÉ DE NATURE

Après avoir tenté d'exposer les enjeux de l'exposition régionale, il nous faut maintenant aborder dans le détail la façon dont les différents pavillons ont répondu à ce programme. Il serait toutefois quelque peu fastidieux de passer en revue la composition de chaque pavillon, tant les références sont multiples et par ailleurs pour la plupart énumérées dans les publications de 1911³⁰². Nous nous attacherons ici davantage à distinguer les différents types de réponses apportées par les comités régionaux au programme mis en place par le comité exécutif. Celles-ci correspondent à des intentions variant selon les pavillons, et par répercussion, à des usages différenciés de l'architecture dans le canevas souple tissé par le programme général.

Par la suite, nous reviendrons sur l'utilisation prédominante de références à l'architecture de la fin du Moyen Âge. Celle-ci relève d'enjeux à la fois stylistiques et identitaires qu'il est nécessaire de caractériser. En effet, les références à la période médiévale dans l'architecture italienne évoluèrent considérablement tout au long du XIX^e et au début du XX^e. Elles ont pu tour à tour répondre à des attentes différentes. Enfin, en guise de conclusion, nous évoquerons le projet avorté de reconstruire de façon pérenne les pavillons régionaux.

300. Angelini, 1912, p. 18. « Nous pouvons dire partout que seulement notre art a atteint en harmonie indissoluble, avec l'esprit des artistes et l'âme des origines, les formes et les visions d'art divers, en joignant comme dans une chaîne sans fin, le long de sept siècles d'histoire, notre Moyen Âge robuste et rustique aux impeccables délicatesses d'Antonio Canova et en transformant afin de les rendre définitivement italiennes avec les caractéristiques de notre sens artistique ces formes qui vinrent d'en dehors de chez nous. »

301. Angelini, 1912. Cette conviction avait déjà été exprimée par Benedetto Croce à propos de la littérature : « *L'anima italiana tende naturalmente al definito e all'armonico* », Croce B., *La letteratura della nuova Italia*, vol. 1, Bari, Laterza, 1914, p. 259.

302. Voir les différents guides des pavillons ainsi que les revues *Roma*, *Rassegna illustrata* et *Le esposizioni*.

3.1. LES DIFFÉRENTS TYPES DE PROGRAMME DES PAVILLONS

Une fois énoncé le principe selon lequel chaque région devait bâtir un pavillon qui « dans son architecture, exprime le caractère artistique prédominant de la région³⁰³ », le programme du comité central laissait les comités régionaux relativement libres dans sa mise en pratique. Si le comité exécutif garda sous contrôle les projets choisis, en les soumettant à son approbation, on assista toutefois à des réalisations de nature assez différentes. On peut ainsi distinguer trois grands types de pavillons. Il y eut tout d'abord la reproduction d'un seul édifice du passé. En fait, aucun pavillon n'adopta une référence unique, mais, dans leur apparence, certains pavillons privilégièrent l'image d'un édifice du passé (**fig. 74**). C'est le cas des pavillons de la Vénétie, du Piémont, de l'Ombrie (**fig. 78**) et de la Sicile (**fig. 76**). La deuxième réponse possible consista à créer un pavillon sans aucune référence à un édifice précis, mais « dans le style » d'une typologie et d'une époque. Ce choix fut assez marginal, puisqu'il ne fut employé que par le pavillon méridional devant représenter les régions de la Campanie, de la Basilicate et de la Calabre. Enfin, la grande majorité des comités optèrent pour la construction d'un pavillon constitué d'un assemblage de très nombreuses références à des édifices anciens.

a. Reproduction d'un édifice, ou presque.

Quelques pavillons privilégièrent donc dans leur architecture la référence à un ensemble réduit et cohérent de monuments du passé. Pour des raisons différentes, les pavillons de la Vénétie, du Piémont, de l'Ombrie et de la Sicile choisirent d'évoquer un moment précis de leurs histoires architecturales. Nous verrons toutefois qu'au-delà de la fidélité revendiquée au modèle, ces pavillons n'hésitèrent pas à y apporter des modifications telles qu'il ne faut pas hésiter à les considérer comme des compositions nouvelles.

Le pavillon vénitien

Dans cette première catégorie, se démarquait le pavillon de la Vénétie, édifié par Max Ongaro, alors directeur de l'*Ufficio Regionale* pour la conservation des monuments³⁰⁴, secondé par l'architecte Daniele Donghi (**fig. 83-86**)³⁰⁵. Son décor fut exécuté sous la direction d'Ettore Tito³⁰⁶ par un ensemble de peintres principalement vénitiens³⁰⁷. Le pavillon s'orga-

303. CEFC, *Programma*, 19 mai 1909.

304. Une fois encore, il faut souligner la place prépondérante du personnel chargé de la conservation des monuments italiens dans l'élaboration de l'exposition de la piazza d'Armi. Sur Max Ongaro, voir Vazzoler L., *Max Ongaro nella Venezia dei primi del'900*, mémoire de laurea, sous la dir. de Nullo Pirazzoli, Venise, IUAV, 1995.

305. Sur la figure importante « d'ingénieur total » de Daniele Donghi, voir Mazzi G., Zucconi G. (dir.), *Daniele Donghi, I molti aspetti di un ingegnere totale*, Venise, Marsilio, 2006.

306. Sur ce peintre majeur du milieu vénitien au tournant du siècle, connu notamment pour ses nombreuses décorations monumentales, voir entre autres Bettagno A., *Ettore Tito 1859-1941, archivi della pittura veneziana*, catalogue exposition, Milan, Electa, 1998.

307. Le comité était dirigé par le maire de Venise, le comte Filippo Grimani et l'ingénieur Beppe Ravà,

nisait autour de la reproduction de la loggia de Candie (**fig. 84**) (ancien nom de la ville d'Héraklion en Crète), construite en 1537 et attribuée à l'architecte Michele Sanmicheli³⁰⁸. Nous avons déjà noté que le pavillon vénitien était le seul qui formait un ensemble cohérent avec les groupes ethnographiques. Dans ce but, l'entrée principale reproduisant la loggia fut placée à l'arrière de l'édifice par rapport au centre de l'anneau des régions, afin de faire face au canal du groupe ethnographique³⁰⁹. La loggia était reliée à la tour de l'horloge de la place San Marco (reproduction de l'édifice de Mauro Coducci de 1490) par deux ailes à un seul étage délimitant une cour intérieure carrée. L'architecture de ces ailes se voulait librement inspirée par les constructions de Sanmicheli et par la bibliothèque de Saint-Marc de Sansovino.

La loggia de Candie se trouvait alors dans un très mauvais état de conservation. Giuseppe Gerola en avait effectué peu de temps auparavant des relevés et des photographies, et l'ingénieur Federico Berchet avait préparé un projet de restauration. Elle comprenait deux niveaux de sept baies, superposition des ordres doriques et ioniques sous une balustrade ornée de statues. La reconstitution proposée par Max Ongaro laissait la place à de très importantes modifications. Ongaro qui considérait que l'édifice original n'était pas à attribuer entièrement à Sanmicheli, décida en effet de reconstruire la loggia telle que l'architecte aurait pu la bâtir si le projet avait été entièrement de sa main³¹⁰. Ainsi, il décida d'élever l'édifice en le posant sur un piédestal haut de 0,70 mètre³¹¹. Ce choix était en partie dicté par les conditions de l'exposition, en effet la loggia située sur une place exigüe de Candie apparaissait ici totalement dégagée, vue frontalement depuis le groupe ethnographique ce qui aurait eu tendance à « l'écraser ». En rendant le pavillon plus monumental, Ongaro témoignait d'une volonté de jouer avec le passé, de le réinterpréter et de l'actualiser.

L'intérieur se divisait en une série de salles dédiées chacune à une ville représentant une province. Même si les références chronologiques y étaient quelque peu différentes (avec notamment des évocations du XIII^e siècle courtois de Trévise ou de la Vérone du XV^e siècle de Pisanello), le thème général restait celui de la mer et des gloires passés de la République vénitienne. En effet, le choix pour le pavillon de la Vénétie d'adopter une architecture de la première moitié du XV^e siècle, bâtie dans une des possessions vénitiennes en méditerranée orientale, voulait suggérer la grandeur de Venise comme puissance maritime, militaire et colonisatrice. Le clou de cette exaltation de la république vénitienne était atteint dans le

assistés par Antonio Negri et Gino Cucchetti.

308. Le pavillon fut édifié par l'entreprise Venturi et Cherubini pour un coût total de 350.000 liras. Sur la loggia d'Héraklion, voir Burns H., Frommel C. L., Puppi L. (dir.), *Michele Sanmicheli: architettura, linguaggio e cultura artistica nel cinquecento*, Milan, Electa, 1995, p. 245.

309. Très tôt pensé pour former un tout unitaire avec le groupe ethnographique (pourtant édifié par une autre équipe dirigée par les ingénieurs Giustini et Guazzeroni), celui-ci fut « retourné » au dernier moment. Ainsi en 1910, la loggia devait encore faire face au pavillon des fêtes : « *Gli accessi al padiglione saranno due: uno dalla loggia propriamente detta, e guarderà il salone delle Feste creato dal Comitato romano.* », ACS, PCM, 1910, fasc. 16, prot. 786.

310. « *darci un'opera quale forse il Sanmicheli avrebbe potuto disegnare* », Manfroni, 1911, p. 5-6

311. *Idem*, p. 6.

grand salon du premier étage de la loggia, encore appelée *Sala della gloria di Venezia*, dont le plafond avait été décoré d'une fresque d'Ettore Tito représentant l'Italie héritière et gardienne des trésors maritimes de Venise.

Le pavillon piémontais

Le pavillon du Piémont fut conçu selon un projet initial du peintre et architecte d'origine portugaise Alfredo d'Andrade, qui en confia toutefois la réalisation à un de ses principaux collaborateurs, l'architecte de la *Soprintendenza*, Cesare Berteza (**fig. 87-89**)³¹². Ce pavillon se voulait la reproduction du prieuré de la collégiale de Saint-Ours à Aoste (**fig. 68**). Édifié par le religieux Georges de Challant autour de 1468, le prieuré mêle dans son architecture les influences de l'architecture civile française et des éléments de décoration en terre cuite relevant de la culture piémontaise et lombarde du xv^e siècle. Le pavillon s'organisait selon un plan vaguement hexagonal, fermé sur trois côtés par un corps principal et deux ailes en retour et sur les trois autres, face au pavillon des fêtes, par un mur d'enceinte. Dominés par une tour de plan octogonal coiffée d'une toiture pyramidale, les façades des trois corps de bâtiment étaient rythmés par les décorations de terre cuite encadrant les ouvertures. L'organisation du pavillon autour d'une cour centrale fermée avait le mérite d'isoler le visiteur des constructions voisines.

À l'évocation du prieuré, s'ajoutait celle d'un autre édifice célèbre du Val d'Aoste, le château d'Issogne³¹³. Celui-ci était cité dans le pavillon à la fois par la fontaine octogonale dite du grenadier, située au centre de la cour, et par les fresques du portique du rez-de-chaussée. Ces deux références évoquaient la vie d'une cour seigneuriale du xv^e siècle, et plus particulièrement celle de Georges de Challant. En effet le prieuré, dont relevait également le château d'Issogne à partir de 1487 le restructura profondément dans les années 1490.

Le choix d'évoquer les Challant et le château d'Issogne, pouvait signifier pour d'Andrade, alors âgé de plus de soixante-dix ans, l'envie de symboliser dans ce projet près de quarante ans de carrière. En effet, ce château représentait en quelque sorte l'origine de l'attachement du Portugais à l'architecture de cette région³¹⁴. Vendu durant la seconde moitié du xix^e siècle et dépouillé d'une partie de son mobilier, le château avait finalement été acquis par le peintre Vittorio Avondo en 1872. Ami proche de d'Andrade, celui-ci entama à partir de

312. Cesare Berteza (1866-1941) devait succéder à d'Andrade au poste de directeur de l'*Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti del Piemonte e della Liguria* à sa mort en 1915. Brusaschetto D., Savarero S., *Cesare Berteza (1866-1941): note sul restauro in Piemonte nei primi decenni del Novecento*, mémoire de laurea, Politecnico de Turin, Facoltà di Architettura, 2000.

313. Sur le château d'Issogne, voir Barbieri S. (dir.), *Il castello d'Issogne in val d'Aosta. Diciotto secoli di storia e quarant'anni di storicismo*, Grugliasco, Umberto Allemandi, 1999, Barbieri S., « L'ultimo castellano della Valle d'Aosta. Vittorio Avondo e il maniero di Issogne », dans Maggio Sera R., Signorelli B. (dir.), *Tra verismo e storicismo: Vittorio Avondo dalla pittura al collezionismo, dal museo al restauro*, Turin, Società piemontese di archeologia e belle arti, 1997, p. 137-164.

314. Dellapiana, 2007, p. 369.

1872 une campagne de travaux de restauration sous son étroite collaboration. Ils tâchèrent d'acquérir un grand nombre d'objets d'art pour tenter de recréer « l'atmosphère » d'un château seigneurial du xv^e siècle. À la fois musée et point de départ pour l'étude du « réseau » des châteaux du xv^e siècle du Val d'Aoste (et par là pour la construction du *borgo medievale*), le château d'Issogne était devenu pour d'Andrade et ses compagnons (Avondo, Giacosa, Pastoris, etc.), le symbole d'une région et de leurs efforts pour la reconnaissance d'un « patrimoine ». Là encore, aux recherches érudites et philologiques se superposait la dimension d'une lecture littéraire et picturale favorisée par la participation dans le groupe de l'écrivain Giuseppe Giacosa (**fig. 67**)³¹⁵ et du peintre Federico Pastoris³¹⁶. Les photographies représentant l'ensemble du groupe dans le château d'Issogne, posant en costume de la fin du Moyen Âge, nous montrent la porosité entre leurs études scientifiques et les rêves d'un romantisme tardif dignes du roi Louis II de Bavière. Toutefois, il ne faut pas considérer cette attitude du groupe de d'Andrade, Giacosa et Avondo simplement comme une fuite romantique dans un Moyen Âge flou, car la reconstruction est ici avant tout le résultat d'enquêtes historiques et scientifiques précises.

Le pavillon piémontais en signifiant l'ensemble de l'œuvre de d'Andrade dans le Val d'Aoste, avaient certainement pour lui la capacité d'évoquer l'art piémontais qui l'avait intéressé tout au long de sa carrière. En cela le choix d'un édifice particulier (en fait de deux) ne s'éloignait en rien du programme de l'exposition. Avec le prieuré de Saint-Ours et le château d'Issogne, Cesare Bertea, évoquait la typologie des constructions du Val d'Aoste du xv^e siècle que d'Andrade n'avait eu de cesse d'étudier, de restaurer et de reconstruire toute sa vie durant, comme étant l'architecture qui incarnait à ses yeux les lettres de gloire du Piémont.

Le pavillon de l'Ombrie

Pour le pavillon de l'Ombrie, Guglielmo Calderini³¹⁷, aidé par l'architecte Dante Viviani (*Soprintendente* de l'Ombrie), voulut d'abord réunir un ensemble de références tirées de l'architecture des xiv^e et xv^e siècles (**fig. 78 ; 90-91**).

A quello stile insomma, che se altri titoli non avesse tra noi per meritarsi studio e venerazione, uno ne vanta, che dovrebbe farlo profondamente meditare da ogni architetto italiano: il titolo cioè di esser proprio d'Italia e di aver quindi l'impronta della nostra architettura nazionale: quell'architettura, che l'Alpe e il mare travalicando, insegnò alla Francia ad alzare i

315. Giacosa qui passa beaucoup de temps à Issogne, choisit de situer dans le château le déroulement de *Trionfo d'amore* (1875) et partiellement celui de *La partita a scacchi* (1871).

316. On peut penser à sa toile de 1865, intitulée « *I signori di Challant* », conservée à la Galleria d'arte moderna de Turin.

317. G. Calderini est célèbre pour ses travaux à Pérouse et surtout pour avoir construit le palais de justice de Rome, un des concours les plus emblématiques de la « troisième Rome », voir Boco F. (dir.), *Guglielmo Calderini dai disegni dell'Accademia di belle arti di Perugia: un architetto nell'Italia in costruzione*, Pérouse, Accademia di Belle Arti, 1996.

Les architectes préférèrent dans un second temps adopter une référence principale, celle du Palazzo del Popolo de Pérouse, à laquelle furent ajoutées des citations du portique de l'église San Severo de la même ville³¹⁹. Le pavillon se présentait à l'extérieur comme un simple parallépipède posé sur un haut piédestal flanqué sur un côté d'une reproduction de la tour dite de la « Gabbia » et d'une grande terrasse. La forme assez sobre de l'extérieur du pavillon coïncidait avec la reproduction dans le volume intérieur du grand salon du Palazzo del Popolo, destiné ici à accueillir des conférences artistiques et ethnographiques. Le pavillon hébergeait également une exposition d'artisanat régional, afin, selon Calderini, de démontrer la continuité de l'art en Ombrie depuis la fin du Moyen Âge et la Renaissance, et l'influence des progrès scientifiques et industriels sur cette production.

*Quello stile dei secoli XIV, XV e XVI, che, sviluppatosi appunto col progresso della civiltà italiana e quando sorse l'età avventurosa, in cui Principi, Repubbliche e Municipi vollero applicati i progressi della scienza alle industrie novelle ed ai fiorenti commerci, può ben calzare con l'epoca nostra dedita pur essa, e in grande scala, ai trionfi dell'industria, alle febbrili lavorazioni dell'officina. Lasciando poi di aggiungere che quell'aliquota di classicismo, che pur mantiene il Risorgimento, gli serve di passaporto per facilitarli la libera e spedita entrata nel mondo intero*³²⁰!

Le pavillon sicilien

Le pavillon de la Sicile enfin, création de l'architecte sicilien Ernesto Basile était considéré par la majorité des commentateurs de l'époque comme une œuvre « bizarre³²¹ » (**fig. 76 ; 92-93**). Il ne se présentait pas à proprement parler comme la reproduction d'un édifice unique, mais comme un ensemble très cohérent, offrant de « suggestives saveurs orientales³²² », c'est-à-dire l'évocation de l'architecture arabo-normande de Sicile. Le pavillon s'organisait

318. Calderini, 1909, p. 10. « À ce style en somme qui, s'il n'avait d'autres titres parmi nous pour mériter l'étude et la vénération, peut s'en vanter d'un, qui devrait le faire profondément méditer de chaque architecte italien : le titre d'être vraiment d'Italie et d'avoir donc les caractéristiques de notre architecture nationale ; cette architecture, qui en franchissant les Alpes et la mer, enseigne à la France à élever les gracieux châteaux de François I^{er}. »

319. Viviani « *aveva in un suo primo progetto, ideato per il Padiglione un edificio che riassumeva i tratti più caratteristici non di un solo monumento, ma delle maggiori opere architettoniche dell'arte umbra, con speciale riguardo alle costruzioni dell'epoca etrusca e medioevale. Prevalse poi, per ragioni apprezzabili di opportunità, il partito di scegliere, per la riproduzione, un solo monumento* », Calza A., « Le regioni d'Italia a Piazza d'Armi », *Giornale d'Italia*, 18 juin 1911.

320. Calderini, 1909, p. 10-11. « Ce style des XIV^e, XV^e, et XVI^e siècles qui – développé justement avec le progrès de la civilisation italienne lorsque surgit l'âge aventureux dans lequel les princes, Républiques et communes voulurent appliquer les progrès de la science aux industries nouvelles et aux commerces florissants – peut bien convenir à notre époque qui s'adonne elle aussi, et à grande échelle, aux triomphes de l'industrie, aux travaux fiévreux de l'atelier. En laissant ensuite ajouter que cette quote-part de classicisme, que même le Risorgimento maintint, sert de passeport pour lui faciliter la libre et rapide entrée dans le monde entier. »

321. Picca, 1911, p. 270, *Guida ufficiale*, 1911, p. 142.

322. *Guida ufficiale*, 1911, p. 142.

autour d'une salle carrée, reproduction du vestibule du palais de la Zisa, situé à proximité de Palerme. Deux galeries conduisaient depuis cette salle principale à un salon postérieur orné de majoliques.

Son créateur, Ernesto Basile fut un des architectes les plus importants de l'unité italienne³²³. S'il construisit principalement en Sicile, il est célèbre pour avoir réalisé la nouvelle aile du palais de Montecitorio de Rome, afin d'y transférer la chambre des députés du royaume. Son importante activité témoigne des liens entre l'intérêt pour le renouveau de l'architecture, ici influencée par le mouvement du Liberty (Villino Florio, 1899-1902 et villa Igia à Palerme) et celui pour l'histoire de l'architecture sicilienne du Moyen Âge et de la Renaissance. Il participa à de nombreuses expositions nationales en Italie, tout particulièrement à l'exposition turinoise de 1902³²⁴, il édifia le pavillon Florio à l'exposition du Sempione de Milan en 1906, ainsi que de nombreux édifices en 1909 à Messine.

L'intérêt pour l'architecture arabo-normande en Sicile, incarnée principalement par les palais de la Zisa et de Cuba, remonte au début du XIX^e siècle, au moment où les voyageurs ne s'attachaient plus seulement à l'étude de l'architecture grecque, mais aussi à celle de la période normande, dans une recherche des origines de l'architecture gothique³²⁵. Rosarii Gregorio, Léon Dufourny et Séroux D'Agincourt³²⁶ s'étaient intéressés à cette architecture au début du XIX^e siècle dans leurs recherches sur l'origine de l'arc brisé, thème largement repris par Jacques Ignace Hittorff au cours de ses voyages en Sicile durant les années 1820³²⁷. La décennie suivante, Viollet-le-Duc se rendit à son tour en Sicile où il effectua des dessins et relevés du « château arabe de la Zisa », en compagnie du guide obligé, le duc de Serradifalco³²⁸.

Dans le courant du XIX^e siècle, l'intérêt porté à cette architecture fut récupéré par les

323. Sessa E., *Ernesto Basile, 1857-1932 : fra accademismo e moderno, un'architettura della qualità*, Palerme Flaccovio, 2010.

324. Moment majeur de l'architecture de style Art nouveau en Italie, notamment au travers des édifices créés par Raimondo D'Aronco. Garuzzo V., *L'Esposizione del 1902 a Torino*, Turin, Testo & immagine, 1999 ; Buscioni, 1990, p. 174-185.

325. Tomaselli F., *Il ritorno dei Normanni, Protagonisti ed interpreti del restauro dei monumenti a Palermo nella seconda metà dell'Ottocento*, Rome, Officina Edizioni, 1994.

326. Gregorio R., *Rerum arabicarum quae ad Siculam historiam spectant ampla collectio*, Panormi, ex Regio typographeo, 1790 ; « Journal de Léon Dufourny à Palerme », ms, Bibliothèque nationale, Paris, Cabinet des Estampes, 4° Ub 236, t. 2 ; Séroux D'Agincourt J.B.L.G., *Histoire de l'Art par les Monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, Paris, Treuttel & Würtz, 1810-1823.

327. Hittorff étudie l'architecture sicilienne avec son élève Ludwih von Zanth entre 1822 et 1824. Ils publient les résultats de cette étude entre 1826 et 1835 sous le titre *Architecture moderne de la Sicile, ou recueil des plus beaux monuments religieux et des édifices publics et particuliers les plus remarquables des principales villes de la Sicile, mesurés et dessinés par les mêmes*, Paris, Renouard, 1826 (1835), Hittorff y exprime la « certitude de pouvoir fixer en Sicile, pendant la domination des Sarrasins, le point de départ de l'emploi systématique de l'arc aigu. C'est-à-dire l'origine de l'architecture ogivale. » (p. 1) ; Voir aussi Garric J. P., *Recueils d'Italie : les modèles italiens dans les livres d'architecture français*, Bruxelles, Mardaga, 2004, p. 209-213.

328. Domenico Lo Faso Pietrasanta, duc de Serradifalco (1783-1863), archéologue, auteur de la fusion des plans entre Orient et Occident et intermédiaire obligé de tous les architectes et archéologues visitant la Sicile. Il dirigea la publication de *Le antichità siciliane esposte e illustrate* (5 vol. parus entre 1835-42). Giuffrè M., « Da Serradifalco ai Basile. Il mito Normanno nella nuova architettura di Palermo », dans Mozzoni L. Santini S. (éd.), *Tradizioni e Regionalismi, Aspetti dell'eclittismo in Italia*, Naples, Liguori, 2000, p. 143-180.

érudits italiens et particulièrement siciliens, notamment autour du problème de la datation de la Zisa³²⁹, créant peu à peu ainsi le « mythe » de l'architecture arabo-normande. D'un côté, Camillo Boito dans son livre sur l'architecture du Moyen Âge en Italie consacra un chapitre à la Sicile, comme exemple d'une contamination exogène sur la racine latine de l'architecture médiévale italienne ; d'un autre côté, les architectes locaux réinterprétèrent sans cesse ce modèle selon une lecture identitaire. Ainsi Giovanni Battista Filippo Basile – le père d'Ernesto et l'auteur de l'opéra de Palerme – dessina et étudia la Zisa qu'il reproduit dans ses *Lezioni di Architettura* (1884-1885)³³⁰. Le style arabo-normand fut reproposé par Ernesto Basile dans les pavillons de l'exposition de Palerme de 1891. Cette architecture était perçue comme représentative non seulement des racines identitaires de l'île, mais se voulait aussi l'évocation de son âge d'or.

Au final, la décision de Basile de proposer en 1911 un pavillon inspiré par le palais de la Zisa et de la Cuba apparaît tout sauf un choix « original et bizarre »³³¹. Outre qu'elle s'adaptait facilement à la reproduction dans les dimensions convenant à un pavillon (à la différence de la cathédrale de Montréal et des châteaux sarrasins, les autres pôles de cet intérêt), la référence à cette architecture arabo-normande apparaissait comme le recours évident d'un art à vocation identitaire, vécu à la fois comme un moment caractéristique et pouvant servir de médiateur entre un sentiment d'appartenance régional et national.

b. Le pavillon méridional et la libre interprétation d'un style historique

Le pavillon de la Campanie, Basilicate et Calabre se présente comme une exception parmi l'ensemble des pavillons de « l'anneau des régions » (**fig. 94-97**). Si la plupart des comités régionaux voulurent combiner dans leurs pavillons les traits les plus caractéristiques provenant d'un grand nombre de bâtiments de la région, si quelques pavillons s'attachèrent avant tout à la reproduction d'un édifice ou d'un petit groupe cohérent, celui des régions méridionales renonça au contraire à toute citation directe³³².

Dans un volume publié *a posteriori*, Giovanni Tesorone détailla l'histoire de la création du pavillon de la Campanie, Basilicate et Calabre, peut-être justement parce qu'en se démarquant des autres, il avait été l'objet de plusieurs critiques³³³. Dès les premières réunions du comité régional, le 29 juillet 1909, les membres s'accordèrent sur le choix d'une « *riproduzione di una villa settecentesca con la decorazione e l'ammobigliamento e tutta la sup-*

329. Traditionnellement datée entre le x^e et xi^e siècle la date d'origine de l'édifice fut finalement fixée en 1165 à partir d'une nouvelle traduction de l'inscription arabe par Michele Amari. Voir Bellafiore G., *Zisa di Palermo*, Palerme, Flaccovio, 1994.

330. Voir Giuffrè M., Guerrera G. (dir.), *G.B.F. Basile. Lezioni di Architettura*, Palerme, L'Epos, 1995.

331. Un petit pavillon de la Cuba était par ailleurs reproduit dans le groupe ethnographique de la Sicile.

332. Sur le pavillon voir, *Le Esposizioni*, 1911, p. 322-324 et 388-389, *Guida ufficiale*, 1911, p. 120-122.

333. Tesorone G., *Il padiglione della Campania, Basilicata e Calabria all'Esposizione di Roma dell 1911 nella mostra regionale di Piazza d'Armi*, Milan, Alfieri & Lacroix, 1913.

*pellettile del tempo*³³⁴. » Toutefois, leur projet fut contrarié par le risque d'incendie, propres aux constructions temporaires des expositions, ce qui empêchait d'y exposer une collection d'objets d'art³³⁵. D'autre part, le paysage spectaculaire de la piazza d'Armi, entre le Monte Mario et la coupole de Michel-Ange, ainsi que les projets des autres régions les poussèrent à adopter un parti plus grandiose pour le pavillon.

*Conveniva perciò orientare altrimenti il nostro sguardo e, dalle ville suburbane settecentesche di Portici, di Resina, di Bellavista, di S. Giorgio a Cremano e di Barra, passare, di là del monte e di là del mare, nell'aperta Campania, a contemplare le linee del gran monumento vanvitellesco, e quivi sostare*³³⁶;

Au final, on décida de s'inspirer de l'architecture de Luigi Vanvitelli à Caserta et plus largement du XVIII^e siècle « grandiose et magnifique » de Naples et de la Campanie³³⁷. Pour mener à bien ce projet, un comité définitif fut mis en place regroupant des intellectuels et des membres de l'élite napolitaine, principalement aristocratique³³⁸. L'architecte Antonio Curri dirigea le projet du pavillon, aidé d'Alfonso Guerra et de Roberto Stampa pour la partie architecturale, de Paolo Vetri, Vincenzo Volpe et Giuseppe De Sanctis pour la décoration picturale et enfin de Francesco Jerace pour la sculpture. Les membres du comité visitèrent plusieurs monuments de Naples et de ses alentours avant de proposer le projet définitif. Ils se rendirent notamment ensemble à Caserta³³⁹. Le comité fixa deux règles aux artistes dans le dessin du pavillon : tout d'abord ne pas mélanger les styles et privilégier une œuvre organique et unitaire, et ensuite, malgré le choix d'un style et d'une thématique, que celui-ci ne soit en rien une copie d'un édifice existant.

Le projet fut présenté au Comité exécutif et approuvé le 19 juin 1910. Malgré un temps d'exécution que Tesorone jugea extrêmement court, ce pavillon fut le dernier à être achevé à la piazza d'Armi. Terminé le 12 juillet, il fut inauguré en présence du roi deux jours plus tard. Occupant une surface de 1 355 mètres carrés, le pavillon se composait de trois hexagones

334. Tesorone, 1913, p. 17, « reproduction d'une villa du XVIII^e siècle avec la décoration, l'ameublement et tous les objets du temps. »

335. Le pavillon devait avant tout servir d'écrin au mobilier napolitain du XVIII^e siècle. Toutefois Corrado Ricci s'opposa catégoriquement à la possibilité de placer dans les pavillons des œuvres originales (ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 623, *Esposizioni di Roma*). Il faut par ailleurs souligner que le souvenir de l'incendie ayant ravagé l'exposition du Sempione à Milan en 1906 était encore présent dans toutes les têtes.

336. Tesorone, 1913, p. 20. « Il convenait donc d'orienter autrement notre regard et, des villas suburbaines du XVIII^e siècle de Portici, de Resina, de Bellavista, de San Giorgio a Cremano et de Barra, passer, au-delà de la montagne et au-delà de la mer, dans la Campanie ouverte, pour contempler les lignes du grand monument de Vanvitelli, et ici s'arrêter. »

337. Les deux autres régions devaient avant tout être présentes symboliquement.

338. Le comité provisoire comprenait le maire de Naples, le marquis Ferdinando del Carretto, le prince de Sirignano, le duc d'Eboli, le duc Carafa Andria, ainsi que Benedetto Croce et Giovanni Tesorone. Les mêmes membres composèrent le comité définitif, à l'exclusion du duc d'Eboli et de Benedetto Croce qui se retirèrent et furent remplacés par le duc Del Balzo, et le duc Filangieri di Candida.

339. Une source d'inspiration importante fut un pavillon de la villa du prince Gerace sur les hauteurs du mont Potito à Naples. Tesorone, 1913, p. 57.

légèrement allongés, rattachés par un petit corps rectangulaire à un vaste corps hexagonal central. Posé sur un piédestal ouvrant par trois escaliers, le corps central de l'édifice comprenait deux niveaux, à la différence des trois corps annexes qui n'en comprenaient qu'un seul. L'ensemble du bâtiment était surmonté de toits en terrasses ornés de balustrades³⁴⁰. Les fresques des voutes des trois corps mineurs étaient ornées de représentations symboliques des régions, tandis que le grand salon central accueillait une vaste iconographie autour de la figuration des grands hommes du sud de l'Italie.

Dans le premier plan de Piacentini, le pavillon de la Campanie, Basilicate et Calabre devait se trouver au centre de l'anneau, et non pas entouré des pavillons de la Vénétie et de la Lombardie. Selon Tesorone, le changement de position fut extrêmement défavorable à son pavillon. En effet, les deux pavillons voisins, plus grands que lui, tendaient à écraser sa composition. D'autre part, trois petits jardins prévus entre les corps extérieurs ne purent pas être réalisés.

L'inscription de l'édifice dans un double hexagone reflétait sa vocation à la fois symbolique et pratique. Il devait tout d'abord signifier l'union des régions devant l'Italie réunifiée : chaque corps périphérique étant consacré à une des trois régions du pavillon, tandis que l'espace central « *simbolo del comune, fraterno concorso alla gran festa nazionale e la evocazion e di una comune storia e di una comune gloria civile*³⁴¹. » D'un point de vue pratique, le salon central était conçu comme une salle de bal et de concert, et les trois corps extérieurs comme trois foyers.

Cette fonction nous permet de toucher à la place prépondérante de la musique dans ce pavillon. Conçu comme une « *pedana di giostre cortesi cavalleresche* », il fut avant tout destiné aux bals et aux concerts. Dans cette référence au siècle de Domenico Scarlatti, où la « *musica impera su tutto*³⁴² », l'architecture devait évoquer les fêtes aristocratiques et la recherche d'une union des arts. En un certain sens, la destination de l'édifice et sa libre construction dans un style du passé en faisaient peut-être le « pavillon » au sens le plus classique des expositions internationales.

Au final, on a donc un pavillon qui évoque un style – le style napolitain du XVIII^e siècle représenté par l'architecture de Vanvitelli – et une thématique : la musique et l'union des arts. La justification que Tesorone donne à ce choix est particulièrement intéressante : celle-ci part d'une relecture de l'histoire de l'art dans un sens critique et comparatif³⁴³. Il note d'abord que l'art du Moyen Âge restait trop méconnu en Campanie, ensuite que l'art de la Renaissance

340. Dans son premier projet, Curri avait placé des coupoles sur les trois corps secondaires. Tesorone, 1913, p. 58.

341. *Idem*, p. 68, « symbole de la commune, concours fraternel à la grande fête nationale et évocation d'une histoire commune et d'une gloire civile commune. »

342. *Idem*, p. 51, « estrade de joutes courtoises chevaleresques [...] la musique règne sur tout. »

343. *Idem*, p. 25-53.

ne saurait rivaliser avec celui de l'Italie centrale et enfin que malgré la richesse du xvii^e siècle napolitain, celui-ci se situait en dessous de la production du baroque romain. Ce parcours l'amène à voir dans le xviii^e siècle, « *il secolo in cui l'anima napoletana ritrova finalmente sè stessa*³⁴⁴. » Grâce à l'argent provenant d'Espagne, aux influences du style Louis XV, et de la dynastie des Bourbons, Naples avait su créer l'art de Caserta : « *È la fecondazione di una virilità piena, vissuta e goduta senza misura e senza paura*³⁴⁵. »

*Era insomma la vita napoletana tutta una integrazione di estetiche varie, tutto uno spettacolo di squisitezza, di grandezza e di gloria che non trova riscontro in verun'altra regione d'Italia, ove il Settecento non fu certo avaro di fiori d'arte delicati e fragranti, ma non compose, al pari che da noi, tutta una flora compatta e generosa come volevano l'ampiezza e la ricchezza del nostro gran corpo cittadino, centro ed animo dell'antico Regno, ossia di quasi mezza Penisola Italiana*³⁴⁶.

c. L'assemblage de références : les pavillons patchworks

À l'exception du pavillon méridional, tous les pavillons régionaux de l'exposition de 1911 reconstituèrent des parties d'édifices historiques. La majeure partie d'entre eux multiplièrent les références, assemblées en un seul édifice. Les critiques successives ont souvent été très dures avec cette façon de concevoir les pavillons, jugée comme des pastiches, et plus souvent comme de véritables patchworks ou collages. Ce n'est pas tellement la référence au passé – encore totalement dominante en 1911 – qui leur fut reprochée, mais l'attitude consistant à utiliser des morceaux d'architecture historique comme les pièces d'un puzzle avec lequel ils pourraient jouer librement. En définitive, qu'ils soient comparés aux folies d'Hubert Robert ou même à des « Frankenstein³⁴⁷ » de l'architecture, ces tentatives témoignaient trop clairement d'une volonté de reconfigurer le passé pour servir des objectifs contemporains. En cela, ils s'écartaient sensiblement de l'architecture éclectique. Compris comme la récupération d'un style du passé pour incarner une typologie – église de style roman ou gothique, la banque ressemblant à un palais Médicis, etc. – ou bien comme le mélange de différents styles dans un seul édifice, l'éclectisme tissait un rapport au passé différent, lié d'une part à la tradition et d'autre part à l'idée d'appartenir à un siècle n'ayant pas su trouver son propre style. Les voix qui s'élevèrent pour chercher dans les pavillons de la piazza d'Armi le style de

344. *Idem*, p. 38, « le siècle dans lequel l'âme napolitaine se retrouve finalement soi-même. »

345. *Idem*, p. 45. « C'est la fécondation d'une virilité pleine, vécue et jouie sans mesure et sans peur. »

346. *Idem*, p. 52-53. « La vie napolitaine était somme toute une intégration d'esthétiques diverses, tout un spectacle de délicatesse, de grandeur et de gloire qui ne trouve pas d'égal dans aucune autre région d'Italie, là où le xviii^e ne fut pas certes avare de floraisons artistiques délicates et parfumées, mais ne composa pas, comme chez nous, toute une flore compacte et généreuse comme appelait l'ampleur et la richesse de notre grand corps citadin, centre et âme de l'ancien Règne, c'est-à-dire de presque la moitié de la Péninsule Italienne. »

347. Giannantonio R., « Orgoglio regionale ed eclettismo: il padiglione degli Abruzzi e del Molise all'esposizione romana del 1911 », dans Mozzoni L. Santini S. (éd.), *Tradizioni e Regionalismi, Aspetti dell'eclettismo in Italia*, Naples, Liguori, 2000, p. 537-556.

la nouvelle Italie furent largement minoritaires. Les pavillons régionaux ne cherchaient pas le futur de l'architecture, mais bien son passé, afin que celui-ci incarne une conception du présent politique. Le caractère parfois caricatural de cette recomposition du passé – nous avons déjà mentionné l'interprétation du pavillon d'Émilie-Romagne par Giuseppe Agnelli comme une réconciliation des querelles médiévales entre les familles d'Este et de Bentivoglio – reste aujourd'hui la dimension la plus surprenante et critiquée de ces pavillons. Pourtant cela ne l'était pas forcément aux yeux des contemporains et il ne faudrait pas juger de « l'efficacité » de ces pavillons au regard de critiques plus récentes.

En effet, les créateurs de ces architectures, tout comme les visiteurs enthousiastes n'eurent de cesse de souligner la réussite plus ou moins grande de chaque pavillon à fondre les différentes citations en un tout harmonieux. Ainsi à l'image de Luigi Angelini, les défenseurs de l'exposition furent amenés à encenser dans le même temps la variété et l'harmonie des expositions :

*La varietà e l'armonia in queste costruzioni della mostra Romana, sono state le due più spiccate qualità animatrici di quel complesso festoso e severo insieme dei Padiglioni delle Regioni d'Italia*³⁴⁸.

Les textes consacrés aux pavillons n'emploient généralement pas le terme de copie à propos de leurs compositions. À côté du vocable de reproduction (*riproduzione*), on trouve tout un champ lexical témoignant de leur capacité à évoquer des images du passé : *rievocare, ricostruire, richiamare alla memoria, rivivere, ricordare, riassumere*³⁴⁹. Ces pavillons voulaient produire au final un ensemble d'images mnémoniques capable d'évoquer dans l'esprit du spectateur la beauté de l'histoire :

*sintesi così luminosa e così sapiente delle grandi nostre bellezze, gli fosse schiusa una visione immensa e simultanea di emozioni e ricordi dolcissimi*³⁵⁰.

La valeur émotive et mnémonique attribuée à l'évocation du passé achève d'aplatir ces architectures à l'épaisseur d'images devant frapper l'imagination du visiteur. Il faut encore rappeler que les pavillons, par manque de temps et d'argent, mais aussi par leur vocation éphémère, furent construits dans des matériaux légers. Seul le groupe ethnographique de la Sardaigne bénéficia d'une construction en matériaux traditionnels par une main-d'œuvre

348. Angelini, 1912, p. 17-18. « La variété et l'harmonie dans ces constructions de l'exposition romaine ont été les deux qualités les plus marquantes de ce complexe tout à la fois joyeux et sévère des pavillons des régions d'Italie. »

349. Voir à ce propos Maguolo, 1990, p. 74-75 : « *I padiglioni di Piazza d'Armi avevano il loro significato principale nel richiamare alla mente, gli edifici veri, rievocarne la bellezza, far rivivere le emozioni provate innanzi ad essi, farne nascere di nuove di fronte alla loro rielaborazione sintetica.* »

350. Angelini, 1912, p. 18, « synthèse à ce point lumineuse et savante de nos grandes beautés, il lui fut entrouverte une vision immense et simultanée d'émotions et de souvenirs très doux. »

locale³⁵¹. Cette exception étant par ailleurs sûrement due à l'état de totale méconnaissance de la culture sarde souvent souligné par Lamberto Loria³⁵².

Au-delà de l'évocation de l'histoire de l'architecture d'une région, ces images mnémoniques devaient réussir à suggérer « l'esprit³⁵³ » de cette architecture, ou encore comme le souligne Guglielmo Calderini, l'architecte du pavillon de l'Ombrie, elles devaient être capables de rendre le « sentiment » architectural d'une région :

*il Padiglione deve esso stesso rappresentare al vivo il sentimento architettonico decorativo che emerge dal tipo e dallo spirito dei principali monumenti della regione che deve rappresentare*³⁵⁴.

La difficulté à laquelle se trouvait confronté l'architecte résultait de la double exigence de diversité et d'harmonie. Il fallait d'une part évoquer l'architecture des différentes provinces, et des centres principaux de la région, et d'autre part construire une image cohérente offrant de manière immédiate le caractère de la région aux spectateurs :

*onde il carattere architettonico umbro non isfugisse di presentarsi a primo colpo d'occhio ai visitatori della grande mostra imponente d'Italia*³⁵⁵.

Du premier projet pour le pavillon de l'Ombrie qui, nous l'avons vu, se voulait un assemblage d'un vaste ensemble de références, Calderini soulignait la difficulté, selon lui bien plus grande que celle de créer un pavillon totalement nouveau :

*il compito che io mi sono imposto, di imitare e ricomporre le tante parti appartenenti ai diversi monumenti dell'Umbria in un tutto complesso, è stato le mille volte più arduo e scabroso di quello che l'architetto avrebbe incontrato ideando un padiglione nuovo*³⁵⁶.

Le pavillon de la Lombardie fut sans doute celui qui condensa le plus de références d'époques différentes dans son architecture (**fig. 98-100**). Ce pavillon fut projeté par Adolfo Zacchi, un élève de Camillo Boito, de Luca Beltrami et de Gaetano Moretti à l'académie de la Brera de Milan. Aujourd'hui son nom reste avant tout attaché à la restauration du duomo de Milan³⁵⁷. Zacchi, à partir d'un choix privilégiant l'architecture de la fin du Moyen Âge et

351. « *Muratura in mattoni composti di argilla e paglia murati con fango e da eseguirsi da operai sardi* », appel d'offre du CEFC cité dans Maguolo, 1990, p. 101.

352. Voir note 225.

353. Angelini, 1912, p. 17.

354. Calderini, 1909, p. 4, « le pavillon doit incarner lui-même le sentiment architectural décoratif qui émerge du type et de l'esprit des principaux monuments de la région qu'il doit représenter. »

355. *Ibidem*, « où le caractère architectural de l'Ombrie ne manque pas de se présenter au premier coup d'œil aux visiteurs de la grande exposition imposante d'Italie. »

356. *Idem*, p. 22-23, « la tâche que je me suis imposé, d'imiter et de recomposer tant de parties appartenant aux différents monuments de l'Ombrie dans un tout complexe, a été mille fois plus ardue et délicate que ce que l'architecte aurait rencontré en projetant un pavillon nouveau. »

357. Magni S., *Adolfo Zacchi, architetto e restauratore (1877-1968)*, mémoire de laurea, Politecnico de Milan,

de la Renaissance, dessina un édifice composé de citations de tous les monuments à ses yeux les plus importants de la région³⁵⁸. Ainsi l'édifice se voulait comme un parcours dans l'histoire de l'architecture lombarde depuis le temps des Communes :

*prendendo come punto di partenza l'epoca dei Comuni, memoranda nella storia nostra per un glorioso risveglio di vita civile, si ispirò a monumenti che segnano i periodi più salienti della evoluzione artistica nella Regione*³⁵⁹.

Réunissant une trentaine de références provenant des huit provinces de la Lombardie, le pavillon réussit à maintenir dans cet amas de citations une certaine unité, ou du moins une certaine symétrie, renforcée par l'utilisation de la bichromie, rouge et blanche en référence au mélange de terres cuites et de pierre traditionnel en Lombardie. Autour d'une évocation de l'Arengario de Monza, avec sa tour, son horloge et son escalier couvert, de nombreux édifices étaient cités dans les parties extérieures de l'édifice (la chartreuse de Pavie, le Monte di Pietà de Cremona, la casa dei Missaglia de Milan, le château de Malpaga, etc.) et plus encore à l'intérieur du pavillon, organisé par villes chefs-lieux de province³⁶⁰.

Facoltà di Architettura, 1991.

358. « *Nell'accordo del 19 aprile 1910 tra Zacchi e l'avvocato P. Manusardi, rappresentante del Comitato Regionale Lombardo, si è convenuto e stipulato quanto segue: È compito dell'arch. Zacchi compilare il progetto del Padiglione, corredato da un preventivo di spesa, dai capitoli d'onere, dallo schema dei contratti per le forniture da approvarsi dalla Presidenza del Comitato. Compilare i disegni dettagliati di esecuzione per la parte costruttiva e quelli della parte decorativa esterna a carattere originale dell'edificio comune alle Province della Regione; dirigere e sorvegliare i lavori sul posto; collaudare i lavori; liquidarli in base ai contratti e presentare il conto consuntivo. A Zacchi verrà retribuito il lavoro con una somma di £ 10.000, sono specificati i vari tipi di rimborso per le eventuali spese di viaggio vitto e alloggio che Zacchi dovrà sostenere durante i suoi viaggi a Roma.* », contrat conservé dans la documentation appartenant à la famille et cité dans Magni, 1991, p. 20.

359. Comitato Regionale Lombardo, *La Lombardia ed i suoi monumenti inaugurandosi il padiglione lombardo nella esposizione del 1911 in Roma*, Milan, Alfieri & Lacroix, 1911, « en prenant comme point de départ l'époque des Communes, mémorable dans notre histoire pour le glorieux réveil de la vie civile, on s'inspire de monuments qui marquent les périodes les plus saillantes de l'évolution artistique dans la Région. »

360. Pour donner une idée de la composition extrêmement complexe des espaces intérieurs et extérieurs de ce pavillon, nous reportons ici la description qu'en donne Stefania Magni : « *Seguendo il percorso, della visita che partiva dal vestibolo del padiglione si passava poi nella sagrestia della chiesa della Passione (completamente affrescata come l'originale). Da questa, attraverso un minuscolo disimpegno che sfociava anche in un cortile porticato, si accedeva al salotto del Palazzo Borromeo di Milano; questa era la parte dedicata ai rifacimenti di edifici milanesi. Si entrava quindi nella Cappella del Collegio Castiglioni di Pavia e da qui nel salotto della Villa Borromeo di Senago. Si tornava poi nel cortile, per accedere, salendo alcuni gradini, alla Sala dello Zodiaco presente nella villa dei Vertemati a Piuro, e poi nei Gabinetti d'Isabella d'Este di Mantova. Attraverso il cortile interno si arrivava alla sala del Palazzo della Pretura di Brescia, dalla quale si passava nel gabinetto della villa Alari di Cernusco, (157) e poi percorrendo un corridoio a un ambiente di stufa valtellinese dal quale si accedeva alla sala del Luogo Pio Colleoni di Bergamo; salendo una scalinata si poteva raggiungere la sala di Palazzo Fodri di Cremona.*

Per quanto riguarda l'esterno, non solo dal punto di vista architettonico, ma anche da quello ambientale, tutto era predisposto per conferire una migliore immagine di arte lombarda. [...]Analizzando i fototipi si scopre come il vestibolo del padiglione avesse la facciata dell'Arengario di Monza del 1200 mentre i Gabinetti di Isabella d'Este erano schiusi dalla facciata della Casa Missaglia di Milano. Continuando l'analisi dei prospetti, si nota che, a fianco dell'Arengario di Monza era posto il Castello di Malpaga, affiancato dalla Bicocca degli Arcimboldi, che all'interno corrispondeva alla sala di Palazzo Fodri di Cremona, con le volte (158) completamente affrescate. La Bicocca concludeva questo lato e, girandosi, ci si trovava di fronte al pergolato della certosa di Pavia, che fronteggiava la facciata del Castello di Pandino, rocca viscontea del 1376, di cui Zacchi rappresentò solo la parte con il loggiato, mettendo nell'angolo la torre quadrata. Il cortile interno rappresentava sulle sue facciate i motivi del cortile di Palazzo Fodri di Cremona, con il porticato inferiore ed il loggiato al primo piano. All'interno di esso vi erano la fontana sforzesca del Castello di Milano e il Monumento a Plinio, presente sul duomo di Como. Il porticato di fronte al cortile interno, rappresentava il chiostrino della Certosa di Pavia, che si attaccava alla casa Besta di Teglio, corrispondente in pianta ad un lato della

Critiqué par certains milieux littéraires milanais³⁶¹, il semble que le pavillon ait reçu l'approbation du public ; il valut à Zacchi d'être nommé le 18 décembre 1911 « chevalier de la couronne »³⁶². La critique d'époque soulignait d'ailleurs la réussite de ce pavillon, ayant su créer une unité là où cela semblait impossible :

*Coordinare i vari elementi architettonici, fondere tra di loro i diversi stili delle costruzioni riprodotte, in modo che non ne derivassero violenti connubi grotteschi ma un insieme sobrio e organico, era assunto tutt'altro che facile. [...] Possiamo dire che l'impresa, per quanto non scevra di arduità fu condotta maestrevolmente a termine*³⁶³.

Dernier point important, les architectes semblent avoir tous été guidés dans la construction d'une image architecturale de leur région (à l'exception notable du pavillon de la Campanie), par la recherche d'un ton solennel et « sévère ». Le caractère patriotique revendiqué par tous les organisateurs de l'exposition excluait *a priori* que ces architectures puissent ressembler à une distraction de *luna-park* ou à un quelconque jeu historique. Une confirmation de cette volonté nous est offerte par le pavillon de la Ligurie. Le projet retenu, celui de Vencesao Borsani, se voulait la fusion harmonieuse dans ses façades de « la sévérité du *Trecento* » représentée par le palais San Giorgio ou la place San Matteo à Gênes (**fig. 101-102**)³⁶⁴. D'autres références y étaient intégrées dans la volonté d'évoquer « l'élégance sévère typique de la Ligurie », à laquelle s'opposait la représentation des fastes des *XVI^e* et *XVII^e* siècles dans les parties intérieures, autour de l'histoire maritime de la république ligurienne³⁶⁵.

La revue *Roma, Rassegna illustrata*, nous apprend toutefois que deux projets avaient été soumis au comité exécutif par le comité régional de la Ligurie : le projet de l'architecte Borzani (**fig. 103**), celui qui fut bâti, dont les proportions apparaissaient un peu trop élancées, et un projet de l'architecte Gino Coppedè, célèbre pour la réalisation du quartier homonyme à Rome et pour son historicisme débordant d'une imagination qui se rapproche parfois du Liberty (**fig. 104**)³⁶⁶. Ce dernier projet, avec ses multiples tours crénelées, relève certes de la fantasmagorie d'une fabrique de jardins romantiques, mais apparaît dans l'ensemble de sa composition bien plus articulé que celui de Borzani. Le comité exécutif hésitant quant au

sala del Palazzo della pretura di Brescia. L'altro lato del chiostro corrispondeva invece alla sala dello Zodiaco della villa Vertemati a Piuro, esso conteneva anche il portale della chiesa di San Michele di Pavia. L'interno del vestibolo rappresentava perfettamente con tanto di affreschi il sottoportico dell'Arengario e il gonfalone di Sant'Ambrogio. Per quanto riguarda gli interni, Zacchi li divise per province. » Magni, 1991, p. 156-159.

361. « À proposito dell'esposizione di Roma del 1911 », *Rassegna d'Arte, Cronaca*, 2 février 1911.

362. Magni, 1991, p. 19-21.

363. D'Urio N., « Il padiglione lombardo d'arte retrospettiva all'esposizione di Roma », *Le Esposizioni*, 1911, p. 78. « Coordonner les divers éléments architecturaux, fondre entre eux les différents styles des constructions reproduites, de sorte que n'en dérivent pas de violentes et grotesques fusions, mais un ensemble sobre et organique, était une tâche tout autre que facile. [...] Nous pouvons dire que l'entreprise, pour autant qu'elle ne manque pas de hardiesses, fut menée magistralement à terme. »

364. « Le regioni d'Italia a Roma. La festa inaugurale di quattro padiglioni », *La Tribuna*, 15 juillet 1911.

365. *Ibidem*.

366. Sanguineti C., « Gino Coppedè », dans Insabato E., Ghelli C., 2007, p. 147-151.

choix du pavillon finit par primer ce dernier pour la sévérité de ses formes³⁶⁷.

3.2. L'ARCHITECTURE DES COMMUNES COMME RÉFÉRENCE

Dans la préparation des pavillons, les architectes en relation avec les comités régionaux procédèrent à des opérations de sélection historico-artistique qui aboutirent dans la majorité des cas à l'adoption de références de la fin du Moyen Âge et de la première Renaissance. Au-delà de l'aspect artistique, ce choix chronologique s'apparentait le plus souvent à une revendication de l'héritage historique de l'époque des Communes d'Italie. Cet attrait pour l'image d'un passé communal et humaniste nous pousse à rechercher une généalogie à cet événement au-delà du seul terrain des expositions, ou même du champ plus large de l'architecture. Les liens à ce passé, conçu comme racine identitaire de l'Italie unifiée, traversent pratiquement tous les champs de la culture italienne du XIX^e jusqu'au début du XX^e siècle. Le mythe du Moyen Âge imprégna profondément les arts, relayé en tout premier lieu par l'opéra (il suffit de penser à Verdi) ou par la littérature (dans l'œuvre de poètes comme Carducci, Pascoli puis D'Annunzio).

Nous souhaiterions replacer ici l'architecture des pavillons de l'exposition régionale dans le contexte des interprétations qui ont été données de ce Moyen Âge aux XIX^e et XX^e siècles. Cela nécessite tout d'abord un aperçu de l'historiographie de cette question qui, bien que relativement récente, s'est fortement développée et consolidée au cours des trente dernières années. Puis nous tâcherons de façon assez rapide (car, si le problème reste assez méconnu en France, il est désormais bien étudié en Italie) de remettre l'utilisation des références médiévales par les organisateurs de l'exposition de 1911, dans le cadre d'une évolution partant de la recherche d'un style national en architecture, jusqu'à une diffusion organique du mythe de l'Italie des *cento città*.

a. Positionnement historiographique

Le recours à l'image du Moyen Âge en Italie durant cette période a fait l'objet de nombreuses études depuis le début des années 1980. Nous nous limiterons ici avant tout à la littérature italienne. En architecture, malgré l'essai fondateur de Kenneth Clark sur le *gothic revival*³⁶⁸, les histoires de l'architecture jusqu'à la fin des années 1970 tendaient à faire de ce phénomène un chapitre parmi d'autres d'un vague éclectisme ou historicisme³⁶⁹. À partir des lectures novatrices de Manfredo Tafuri³⁷⁰, apparurent dans les courants des années 1970 des

367. « Siccome entrambi i disegni eran ricchi di pregi e rispondevano più o meno bene agl'intendimenti della Mostra, il Comitato centrale li tenne a lungo in esame, sinchè per ultimo elesse quello di Venceslao Borzani, che ha forme più severe. », « Il padiglione Ligure », *Roma, Rassegna illustrata*, 1911, p. 20.

368. Clark K., *The gothic revival. An essay in the history of taste*, Londres 1928.

369. Voir par exemple Meeks, C. L. V., *Italian architecture, 1750-1914*, Londres, New Haven, Yale U.P., 1966.

370. Tafuri M., *Teorie e storia dell'architettura*, Bari, Laterza, 1968.

tentatives d'affiner la lecture de cette architecture, en différenciant les multiples aspects de cet « éclectisme fourre-tout ». Ce redécoupage fut opéré notamment dans les manuels de Renato De Fusco, et surtout dans l'important volume anthologique que Luciano Patteta consacra à l'architecture de l'éclectisme en 1975³⁷¹.

Cet intérêt pour les courants médiévaux du XIX^e siècle a donné lieu à une première tentative de synthèse lors d'un congrès organisé à Pavie en 1985, dont ont été publiés deux volumes d'actes³⁷². Toutefois, en adoptant sous le vocable « *neogotico* », un mot-valise tout aussi imprécis que l'idée d'éclectisme auquel il finit toujours par renvoyer, ces ouvrages ne réussirent pas véritablement à discerner les spécificités locales et les évolutions chronologiques spécifiques.

À côté de cette tentative de synthèse, une relecture plus fine de l'architecture de cette période avait débuté au début des années 1980 par l'étude approfondie de l'œuvre d'acteurs de premier rang. Peu de temps après la réhabilitation en France de Viollet-le-Duc entre 1979 et 1980³⁷³, des expositions mirent un coup de projecteur sur le travail des principaux architectes restaurateurs italiens de la fin du XIX^e siècle, et tout d'abord Alfredo D'Andrade, Alfonso Rubbiani et Giuseppe Partini en 1981³⁷⁴, auxquelles suivirent nombre d'étude sur Camillo Boito et Luca Beltrami. L'architecte et restaurateur Marco Dezzi Bardeschi dédia un ensemble d'études aux restaurations de cette période, principalement dans le cadre d'une exposition sur le cas de Plaisance, et une collection éditoriale intitulée « le monument et son double », consacra deux volumes aux villes de Milan et de Florence³⁷⁵.

L'histoire culturelle a pu de son côté apporter un renouveau sensible de l'interprétation de ce Moyen Âge du XIX^e siècle, notamment grâce aux études d'Ilaria Porciani ou de la revue *Quaderni medievali*, abordant cette question comme un phénomène culturel complexe en lien avec les idéaux du Risorgimento³⁷⁶. En croisant ses nombreuses dimensions, des études d'histoire de la littérature telles que celle de Renato Bordone, ont analysé le caractère imagi-

371. De Fusco R., *L'architettura dell'Ottocento*, Turin, Garzanti, 1980, Patetta L., *L'Architettura dell' eclettismo: fonti, teorie, modelli, 1750-1900*, Milan, G. Mazzotta, 1975 (réédité par CLUP en 2005).

372. Bossaglia R., Terraroli V. (éd.), *Il neogotico nel XIX e XX secolo*, acte du colloque, université de Pavie du 25 au 28 septembre 1985, Milan, Mazzotta, 1989. Néanmoins, beaucoup de contributions apparaissent aujourd'hui largement datée.

373. Pour quelques moments forts de cette « redécouverte », voir : *Viollet-le-Duc* (cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais), Paris, Réunion des musées nationaux 1980 ; Auzas P.-M. (éd.), *Actes du colloque international Viollet-le-Duc*, Paris, 1980. Paris, Nouvelles éditions latines, 1982 ; Foucart B. (éd.), *L'Éclecticisme raisonné, choix de textes et préface de Bruno Foucart*, Paris, Denoël, 1984.

374. Cerri M.G., Biancolini Fea D., Pitarello L. (et autres), *Alfredo D'Andrade, tutela e restauro*, Florence, Vallecchi, 1981 ; Mazzei O. (dir.), *Alfonso Rubbiani la maschera e il volto della città. Bologna 1879-1913*, Bologne, Cappelli, 1979 ; Buscioni M. C. (dir.), *Giuseppe Partini, architetto del purismo senese*, Milan, Electa, 1981.

375. Dezzi Bardeschi, 1981 ; Guarisco G. (éd.), *Milano restaurata: il monumento e il suo doppio*, Florence, Alinea, 1995. Il faut toutefois souligné que si ces ouvrages eurent le mérite de s'intéresser à des problèmes alors peu étudiés, nous devons nous détacher de nombre de ses positions consistant à dénoncer « le faux » dans ces restaurations.

376. Porciani, 1988, p. 163-192. Castelnovo E., « Il Medioevo nell'Ottocento tra Germania e Italia », *Quaderni medievali*, 21, 1985, p. 202-210.

naire du Moyen Âge des XIX^e et XX^e siècles, posé comme un miroir entre notre perception du monde médiéval et sa réalité historique³⁷⁷. Cet aspect de la littérature a d'ailleurs bénéficié d'une approche comparatiste lors d'un congrès organisé à Turin en 2000³⁷⁸. Les nombreuses réflexions dans ce domaine ont fait l'objet d'une nouvelle synthèse récente, dans un volume dirigé par Enrico Castelnuovo où l'histoire de l'art tient une place prépondérante et dont le titre souligne l'imbrication complexe de la temporalité et du rapport au passé, *Medioevo al passato e al presente*³⁷⁹. Il faut par ailleurs mentionner que cette question historiographique suscite également un intérêt important dans le monde anglo-saxon (notamment dans ses aspects les plus contemporains), puisque depuis 1976 la revue *Studies in Medievalism* se consacre à ces problèmes³⁸⁰.

À son tour, l'histoire de l'architecture italienne a largement évolué dans son interprétation du sens à donner aux références médiévales. Que ce soit en lien avec la recherche d'un style national ou dans une approche identitaire souvent appréhendé à l'échelle urbaine, ces études, sur le modèle de celles menées par Guido Zucconi, se sont éloignées d'une lecture critique (celle d'un Moyen Âge comme simple mode romantique) pour tenter d'analyser le sens que les acteurs pouvaient donner à l'emploi de l'architecture médiévale³⁸¹ ; sens qui par ailleurs conditionne encore partiellement notre regard sur le Moyen Âge. L'évolution de l'interprétation de cette architecture s'est traduite par un changement de vocabulaire : le terme de *revival* (qu'il soit gothique, roman, etc.) étant aujourd'hui généralement circonscrit à l'emploi formel de motifs architecturaux, relevant des modes de la première moitié du XIX^e siècle. Les recherches au travers de l'architecture d'un passé identitaire à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle ayant pu être qualifiées quant à elles de néomédiévales, le pluriel soulignant les dimensions multiples de ce rapport au passé³⁸².

On a voulu cependant trop souvent limiter ce mouvement « néomédiévale » au XIX^e siècle, peut-être parce qu'on le rangeait un peu rapidement du côté d'un romantisme tardif. Récemment, plusieurs études se sont penchées sur sa persistance au XX^e siècle, notamment sous le fascisme où le mythe des origines municipales reste une référence majeure à côté des références impériales³⁸³. L'histoire de l'art médiéval italien ne passionna peut-être jamais

377. Bordone, 1993.

378. Lupo Jalla D. (dir.), *Medioevo reale, medioevo immaginario, Confronti e percorsi culturali tra regioni d'Europa*, Actes du colloque, Turin 26-27 mai 2000, Turin, Città di Torino, 2002.

379. Castelnuovo E., Sergi G. (dir.), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. 4, *Il Medioevo al passato e al presente*, Turin, Einaudi, 2004.

380. Mentionnons le récent numéro XIX (2010) de cette revue, où différents auteurs tentent de donner une définition aux *Neomedievalism(s)*.

381. Voir notamment Zucconi, 1997, qui présentait un premier aperçu historiographique dont nous sommes largement redevable. Mais aussi Zucconi, 1989a, Zucconi, 1989b, Zucconi, 1995, Zucconi, 1997, Dellapiana 2005a ; voir aussi les actes du colloque de Jesi organisé annuellement, et intitulé (sûrement de façon inopportune) « *Architettura dell'ecllettismo* ».

382. Zucconi, 1997, p. 27-33 ; Muzzarelli, 2007.

383. Lasansky, 2004a.

autant qu'au début du xx^e siècle, comme nous le verrons dans le chapitre suivant en évoquant la publication des premiers volumes de la *Storia dell'Arte italiana* d'Adolfo Venturi.

b. La recherche d'un style national en architecture et les racines médiévales d'un art national

Nous n'évoquerons que très rapidement ce point, tant son histoire en est aujourd'hui bien étudié et connu, surtout en Italie, mais aussi dans une moindre mesure en France, relayé par Françoise Choay, et par plusieurs contributions de Guido Zucconi³⁸⁴. Après l'unification italienne, la plupart des historiens s'interrogèrent sur les origines nationales, participant par là à la construction des mythes fondateurs de la nation³⁸⁵. De façon parallèle, entre les 1860 et 1890, la question du style national en architecture domine les débats dans le milieu professionnel, comme en témoignent les différents congrès nationaux des architectes et ingénieurs³⁸⁶, mais elle intéressa également plus largement les élites du royaume, tenues au courant du débat par les différents articles qu'y consacra la revue *Nuova Antologia*. Camillo Boito fut sans conteste l'acteur principal de ce débat, réussissant à diffuser largement ses théories grâce à ses activités de critique³⁸⁷, d'enseignant³⁸⁸ et d'architecte³⁸⁹, et de façon plus large à sa capacité d'abstraction³⁹⁰. Il revint à de nombreuses reprises sur le problème du style national en Italie entre 1855 et 1880, et développa de façon plus approfondie ses conceptions dans trois textes principaux qu'il publia en 1865, 1872 et 1880³⁹¹. Avec Boito, le problème du style national rejoint celui de l'histoire de l'architecture médiévale en Italie avec une profondeur sans précédent.

384. Zucconi 1997, Zucconi, Castellani, 2000, Neri, 1997 sur Boito en français, voir Zucconi G., « Les cycles historiques et l'identité nationale dans l'œuvre de Camillo Boito », dans *L'architecture, les sciences et la culture de l'histoire au XIX^e*, acte de colloque, Saint-Etienne, Presse Université de Saint-Etienne, 2001, p. 13-24, Boito C., *Conserver ou restaurer, les dilemmes du patrimoine*, édité par F. Choay, Besançon, les Ed. de l'imprimerie, 2000, et Renard T., *Camillo Boito et la recherche d'un style national en architecture dans l'Italie de la seconde moitié du XIX^e siècle*, <www.thes-arts.com>, 2009. Par ailleurs, il faut rappeler que Boito reste célèbre pour l'écriture de la nouvelle *Senso*, portée à l'écran par Visconti en 1954.

385. Monneyron F., « Mythes d'origine, fondation nationale et résurgences contemporaines : le cas de l'Italie », *Loxias*, Loxias 3, 15 janvier 2004, < <http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=1447> >.

386. Milan L., *I congressi nazionali degli ingegneri e architetti italiani: personaggi, idee e dibattiti della cultura tecnico architettonica italiana tra 1879 e 1909*, thèse de doctorat sous la dir. d'Ornella Selvafolta, Politecnico de Turin, 2005.

387. Tout particulièrement dans des revues de divulgations lues par l'élite du royaume italien comme *Il Politecnico* ou *Nuova Antologia*. Pour une liste complète des écrits de Boito, voir : Maderna M., *Camillo Boito. Pensiero sull'architettura e dibattito coevo*, Milan, Guerini e Associati, 1995.

388. Tout particulièrement à la Brera de Milan à partir de 1860.

389. Il édifia notamment à Padoue entre 1860 et 1880 l'école élémentaire *alla reggia Carrarese*, le Musée Civique de la basilique du Santo, et le *Palazzo delle Debite*, puis à Milan une école élémentaire via Galvani en 1888, et entre 1895 et 1899 sa dernière œuvre, la Maison de repos pour musicien commandée par Giuseppe Verdi.

390. Il faut également citer les apports de Montecchini P., *Sulla possibilità e la convenienza di un nuovo stile nazionale di architettura in ordine alla condizione politica e sociale del Regno d'Italia*, Turin, 1865.

391. À l'occasion d'une critique du livre de Pierluigi Montecchini, son premier essai fut publié sur « *Il Politecnico* », vol. I, 1865, p. 274 ; suivirent Boito C., *L'architettura della nuova Italia*, dans « *Nuova Antologia* », vol. XIX, avril 1872, p. 755-773 et son principal essai sur la question : *Sullo stile futuro dell'architettura italiana*, il sert d'introduction à son livre, *Architettura del Medio Evo in Italia*, Milan, Hoepli, 1880.

À Venise, Boito fut l'élève de Pietro Estense Selvatico, précurseur de l'étude de l'architecture du Moyen Âge en Italie, dont il transmet la passion à son élève³⁹². Certaines conceptions de Selvatico, proches de Ruskin et de Morris sur l'unité des arts, le rôle de l'artisanat et des arts décoratifs, influencèrent durablement le jeune Boito. Les études récentes tendent à donner de plus en plus d'importance à l'apport de Selvatico tout comme à son contemporain milanais Carlo Cattaneo, un des plus importants intellectuels de l'Italie du XIX^e siècle, pour la récupération des racines médiévales de l'Italie.

Les liens indissolubles qui unissent, dans la pensée de Boito et dans sa pratique l'étude du passé et la création contemporaine, représente le fil conducteur de ses activités d'historien, de critique et d'architecte. Il est notable à ce titre que son essai fondamental « sur le style futur de l'architecture italienne » ait été inclus en introduction de son ouvrage sur l'histoire de l'architecture du Moyen Âge en Italie³⁹³. Il appartient ainsi, tout comme Pugin, Ruskin, Viollet-le-Duc ou Fergusson à ces « créateurs de ponts », dont Tafuri avait noté la capacité à faire se rencontrer le passé et le présent, l'histoire de l'architecture et la théorie du projet, au service d'une « critique opératoire »³⁹⁴. Ainsi le style national chez Camillo Boito s'apparente à un véritable programme architectural pour la jeune Italie. Cette construction théorique se base sur une conception du style héritée du romantisme tardif d'influence germanique (*Volksgeist*). Le style pour Boito désigne une forme collective d'expression et de communication artistiques propre à une certaine communauté. Le style n'est pas seulement constitué d'un ensemble d'éléments formels, il reflète des valeurs qui procèdent du peuple et expriment son caractère.

À partir de la notion de style, l'architecte italien égraine l'histoire de l'architecture à la recherche d'un style varié, souple et adaptable, le plus à même d'être approprié par son époque³⁹⁵. C'est dans l'architecture du Moyen Âge que Camillo Boito perçoit ce style diversifié et flexible, capable de répondre aux programmes du XIX^e siècle. Plus précisément le style de l'unité doit prendre racine dans la grande architecture monumentale romane de Lombardie, celle de la fin du XI^e et du début du XIII^e siècle³⁹⁶, dans le style qu'il appelle tour à tour « *lombardo, comacino ou romanico-lombardo* »³⁹⁷. S'il s'oriente presque naturellement vers

392. Voir notamment Zucconi G., *Camillo Boito, un'archeologia per il futuro*, dans Zucconi G., Castellani F., 2000, p. 3-6.

393. Boito C., *Sullo stile futuro dell'architettura italiana*, 1880.

394. Tafuri, 1968, p. 165 et suiv., Zucconi, 1997, p. 38-39.

395. « [...] bisogna, crediamo, [...] prima anche della nazionalità o della cittadinanza dell'arte, che l'architettura futura sia pieghevole, varia, ma unica. », Zucconi, 1997, p. 191.

396. Dans un premier temps, Boito pensait trouver ce style de référence dans l'architecture florentine du XIV^e siècle. C'est seulement à partir de l'article de 1872 qu'il porte son regard vers une vision large d'une architecture romane de Lombardie : « [...] abbiamo il coraggio di affermare per conclusione che, secondo l'animo nostro, la rozza, ma feconda architettura italiana, la quale, in difetto di nome più proprio, s'usa chiamare lombarda, diventerà con gli anni, svolta ed ingentilita e rimodernata che sia, l'architettura della nuova Italia. » Boito, 1880, p. xxx-xxxii.

397. Zucconi G., « Camillo Boito, architetto e teorico della contaminazione stilistica », dans *Tradizioni e regionalismi*, sous la direction de Loretta Mozzoni et Stefano Santini, Naples : Liguori, 2000, p. 123-142.

l'architecture romane de Lombardie et l'architecture communale du XIII^e siècle, c'est avant tout parce que dans son raisonnement, elles sont les seules à être pleinement italiennes³⁹⁸.

En fait, toute la construction théorique de Boito découle d'études historiques (ou plutôt archéologiques³⁹⁹) menées sur des édifices d'époque médiévale. De *Santa Maria e Donato* de Murano, dont il eut en charge la restauration en 1857, il retint avant tout l'abside de briques, superposition de deux registres de puissants arcs en plein cintre. Dans l'étude de la Basilique Saint-Marc de Venise, son intérêt le porte à dépouiller mentalement l'édifice de toute sa décoration de mosaïque pour ne retenir que sa puissante structure de briques des XI^e et XII^e siècles. Enfin, c'est à partir de Saint-Ambroise de Milan et surtout de Sant'Abondio de Côme qu'il forme sa conception d'un prototype du roman lombard.

Partant de l'histoire d'une région et de ses contacts avec d'autres zones, Boito, opérant par soustraction, ôte quasi chirurgicalement de ces palimpsestes les strates déposées par l'influence étrangère pour tenter de déterminer à la fois les caractères du *genius loci* et de reconstruire le style des origines. Pour cela, il recherche dans les différentes architectures régionales d'Italie des dénominateurs communs, survivances provenant du modèle latin original. En regroupant ces dénominateurs communs dans une structure unique, il définit un langage italien de l'architecture, une sorte de *koinè* qui aurait été à un certain moment donné, partagé par l'ensemble de la péninsule. Boito possède une vision concrète de ces dénominateurs communs : de robustes constructions de briques, des arcs en plein cintre surmontés de voûtes d'arête et des structures murales puissantes qu'adoucisent des profils de pierre sculptée et le faible rehaut des lésènes (ou bandes lombardes). Le caractère italien de l'architecture s'appuie sur l'opposition entre une partie organique simple et puissante de briques, et une partie symbolique faite d'une subtile décoration, le plus souvent de petite pierre de taille, variant selon son emplacement de la structure organique. Le primat de la partie organique, de la composition architectonique, rend cette architecture d'autant plus facilement récupérable et adaptable au nouveau style.

Boito avait été un des plus fervents défenseurs du *borgo medievale* de 1884⁴⁰⁰, il avait tenté à nouveau d'imposer ses conceptions dans la première exposition nationale d'architecture organisée à Turin en 1890⁴⁰¹. Pourtant lors de l'exposition du Sempione à Milan en 1906, Boito refusa que soit à nouveau tentée l'expérience turinoise, considérant que cette recherche d'un style national n'était plus à l'ordre du jour.

398. « [...] *gli altri stili* [...] *non possono considerarsi compiutamente italiani. E' compiutamente, incontrastabilmente italiana l'architettura lombarda* », Boito, 1880, p. xxx.

399. Zucconi, 2000, p. 6-8.

400. Boito fait figure d'un critique semi-officiel de l'exposition et publie un long essai sur l'*Album Ricordo*. Voir note 264 et Zucconi, 1997, p. 197-205.

401. Volpiano M., *Torino 1890 : la prima esposizione italiana di architettura*, Turin, Celid, 1999, Banfo C., *Prima Esposizione Italiana di Architettura. Torino 1890*, mémoire de Laurea, Politecnico de Turin, Facoltà di Architettura, 1989.

À côté de l'entreprise de D'Andrade de 1884, les expositions internationales avaient constitué un terrain fertile pour des expériences tendant à formuler un style national italien, dont la retombée en dehors des expositions fut toutefois bien maigre⁴⁰². À Paris, les pavillons d'Antonio Cipolla en 1867 et de Giovan Battista Filippo Basile en 1878 avaient tenté de représenter le jeune royaume dans un style se revendiquant d'une lecture transversale de la Renaissance du xvi^e siècle, au-delà des divisions régionales. Les pavillons de Manfredo Manfredi (Anvers 1885 et 1894, Paris, 1889, Chicago 1893), tentèrent également de définir un style national pan-régional, mais en se rattachant cette fois à un vague humanisme de la fin du Moyen Âge et du xv^e siècle. Les pavillons de Giuseppe Sommaruga (Paris 1900, Saint-Louis 1904) s'écartèrent un peu de ces recherches en proposant un classicisme moderniste. Marcello Piacentini reviendra à l'évocation du caractère historique de l'Italie avec le pavillon de Bruxelles (1910) inspiré de l'architecture du xv^e siècle du centre et nord de l'Italie, et en proposant en 1915 à San Francisco une petite cité italienne (**fig. 105**).

La possibilité d'une représentation unique de l'architecture italienne apparaît toutefois extrêmement difficile à partir du xx^e siècle, et seulement rendue possible par l'éloignement géographique. En 1911, si de rares articles cherchaient encore à déceler dans les pavillons de la piazza d'Armi l'image d'une architecture à venir⁴⁰³, en réalité très peu croyaient encore en l'opportunité de ces recherches.

c. Un Moyen Âge communal traversant la culture de l'Italie libérale

Dans un article au ton très libre paru en 1985 sur la revue *Quaderni Medievali*, Umberto Eco s'interrogeait sur les différentes façons de rêver le Moyen Âge⁴⁰⁴. De façon très juste, il soulignait la pluralité de ces rêves médiévaux, et posait comme préalable à l'étude de ces références la nécessité de comprendre auquel on se référait. La réponse devant en partie conditionner l'analyse du « pourquoi » le rêve-t-on, question à laquelle l'auteur répondait par une hypothèse (assez traditionnelle) selon laquelle ces Moyens Âges seraient une réponse de la société occidentale à l'avènement de la modernité et de la société industrielle.

Il proposait par ailleurs une typologie « *rozza e generica* » des Moyens Âges et de ses représentations⁴⁰⁵. Celui qui nous concerne dans l'Italie de la seconde moitié du xix^e siècle semble quelque part entre ce qu'il définit comme les Moyens Âges des « Identités nationales », « de Carducci » et des « *Rerum Italicarum Scriptore* » (celui d'une reconstruction philologique qui correspondrait en architecture aux recherches structurelles de Viollet-le Duc). À propos du Moyen Âge *carducciano*, il écrit :

402. Neri, 1997, p. 144-145, Buscioni, 1990, p. 1-27.

403. Angelini, 1911.

404. Eco U., « Dieci modi di sognare il Medioevo », *Quaderni medievali*, 21, 1985, p. 187-200.

405. Ces dix types de Moyens Ages sont celui de *maniera e pretesto*, de la *rivisitazione ironica*, du *luogo barbarico, romantico*, de la *philosophia perennis*, des *identità nazionali, carducciano*, des *Rerum Italicarum Scriptores*, de la *Tradizione*, et enfin de l'*Attesa del Millenio*. Eco, 1985, p. 194-197.

Un medioevo carducciano, tutto restauro, a celebrazione della Terza Italia, un po' falso e un po' filologico, tutto sommato bonaccione e ipocrita, funzionale alla rinascita e allo stabilizzarsi di una Nazione in cerca di identità. Ma parente del medioevo decadente, quello delle estasi di Des Esseintes sui manoscritti della tarda latinità, per intenderci, e di certo dannunzianesimo, e dei preraffaelliti, e di Ruskin e di Morris. E se pongo insieme Carducci e Dante Gabriele Rossetti (con tutto il neomisticismo medievaeggante dei Fedeli d'Amore e le interpretazioni occultistiche di Dante) è perché, repubblicano l'uno e aristocratico l'altro, entrambi si iscrivono in fondo in un disegno di restaurazione, dove il Medioevo è visto come antidoto alla modernità⁴⁰⁶.

Cette définition, avec laquelle nous ne pouvons souscrire que partiellement, pose parfaitement le doigt sur les contradictions et les ambiguïtés du Moyen Âge de l'Italie libérale, à mi-chemin entre plusieurs courants dominants. La référence partagée au Moyen Âge des Communes n'exclut en rien son pluralisme et les mythes antithétiques qu'il draine. Le dénominateur commun de ces Moyens Âges semble résider dans leur capacité à fonder des mythes porteurs de valeurs culturelles :

una funzione mitopoietica decisiva per ricercare le origini (per lo più della nazione) e ridefinire e difendere spazi di potere⁴⁰⁷.

La différence entre la recherche d'un style national et les pavillons régionaux réside dans un déplacement du centre d'intérêt de la dimension nationale à celle locale, bien que ces deux dimensions ne doivent pas être perçues comme concurrentielles, mais au contraire comme potentiellement complémentaires.

Si la poésie avait été le point de départ des évocations médiévales de la première moitié du XIX^e siècle, c'est sans nul doute l'histoire qui fonde celui de l'unité⁴⁰⁸. Celle-ci est avant tout pour l'Italie l'histoire écrite par Cesare Balbo ou Jean de Sismondi (*Simondo de Sismondi*), qui offre avec son *Histoire des Républiques italiennes du Moyen Âge* (1807-1818), le canon interprétatif des Communes dans les termes d'une conquête de la liberté politique. En effet, beaucoup pensaient alors que le municipalisme italien avait été la première expérience de la

406. Eco, 1985, p. 195. « Un Moyen Âge à la Carducci, tout de restauration, pour célébrer la Troisième Italie, un peu faux et un peu philologique, somme toute brave homme et hypocrite, visant la renaissance et l'établissement d'une Nation à la recherche d'identité. Mais parente du Moyen Âge décadent, celui des extases de Des Esseintes sur les manuscrits de la latinité tardive, pour s'entendre, et de certains traits de D'Annunzio, et des préraphaélites, et de Ruskin et de Morris. Et si je mets ensemble Carducci et Dante Gabriele Rossetti (avec tout le néo-mysticisme moyenâgeux des « Fedeli d'Amore » et les interprétations occultistes de Dante) c'est parce que, républicain l'un et aristocratique l'autre, tous les deux s'inscrivent au fond dans un dessin de restauration, où le Moyen Âge est vu comme un antidote à la modernité. »

407. Porciani I., *L'invenzione del Medioevo*, dans Castelnovo, Sergi, 2004, p. 256, « une fonction mythopoïétique décisive pour la recherche des origines (généralement de la nation) et pour redéfinir et défendre des espaces de pouvoir. »

408. Nous verrons dans le deuxième chapitre le rôle des *Deputazioni di Storia Patria* dans ce processus.

liberté en Europe et un modèle encore valable, un exemple pour les libéralismes modernes⁴⁰⁹. Presque partout, on célébrait les Communes comme facteur de civilisation et de progrès politique (autonomie) et culturel (droit romain), et comme des modèles d'équilibre entre participation des masses populaires, gouvernement d'un bien commun et garantie individuelle des libertés. En cela, elles pouvaient constituer un mythe pour la société entière, traversant les différentes couches sociales. Le *municipio* était par ailleurs interprété comme une alternative au centralisme et au modernisme.

Le Moyen Âge municipal gagna sa dimension populaire notamment par les très nombreux défilés en costume d'époque organisés à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Cet aspect qui peut apparaître pour le moins pittoresque semble avoir eu un rôle notable dans l'implication des foules⁴¹⁰. Les défilés étaient souvent liés aux monuments symboliques des villes. Ainsi un des premiers défilés de ce type fut organisé en 1887 à l'occasion de l'inauguration à Florence de la nouvelle façade de la cathédrale Santa Maria del Fiore⁴¹¹. En 1911, les évocations historiques avec pour toile de fond les pavillons régionaux furent extrêmement nombreuses. Le dimanche 25 juin 1911, un grand défilé fut organisé depuis la place Montecitorio jusqu'à la piazza d'Armi pour la fête romaine de San Giovanni⁴¹². En octobre, un immense *corteo storico* reproduisit l'entrée de la reine Christine de Suède à Rome en 1655⁴¹³. On peut signaler enfin la présence lors de l'inauguration du pavillon toscan par le roi, des représentants des *contrade* de Sienne, dans leurs costumes du Palio, autre tradition, sinon réinventé, du moins largement réimplanté durant les mêmes années (**fig. 106**)⁴¹⁴.

Si avec le développement des études historiques dans la seconde moitié du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, cette interprétation fut peu à peu remise en cause, son mythe devait rester longtemps vivace. Ilaria Porciani notait déjà en 1988 le décalage chronologique important entre la formation d'un mythe et sa divulgation⁴¹⁵. Au travers des écrits de Balbo et Sismondi, mais aussi de la littérature populaire illustrée, l'image des Communes médiévales allait être largement diffusée dans la population au tournant du siècle⁴¹⁶.

Non è difficile capire come la vicenda del comune libero sia diventata nella seconda metà dell'Ottocento un tema corrente dell'educazione nazionale

409. Vallerani M., « Il comune come mito politico. Immagini e modelli tra Otto e Novecento », dans Castelnuovo, Sergi, 2004, p. 187-206.

410. Porciani, 1997.

411. Une fête similaire avait été organisée pour l'inauguration de la cathédrale de Cologne, Porciani, 1988, p. 171.

412. *Il Giornale d'Italia*, 26 juin 1911.

413. *Il Giornale d'Italia*, 28 mai 1911, *La Tribuna*, 18 octobre 1911.

414. Cavazza, 1997, Lasansky M. D., « Tableau and Memory : The Fascist Revival of the Medieval/Renaissance Festival in Italy », *The European Legacy* 4, 1, 1999, p. 26-53 et Lasansky M. D., « Political Allegories: Siena's *Panforte*, *Palio* and Patron Saint », dans Baskins C., Rosenthal L. (éd.), *Rethinking Allegory: Embodying Meaning in Early Modern Culture*, New York, Ashgate Press, 2007.

415. Porciani, 1988, p. 183.

416. Sur la place du mythe médiéval dans la pédagogie scolaire italienne, voir Porciani, 1988, p. 173-187.

*alla storia, una gloria patria collettiva dove cercare le tappe dell'incivilimento delle genti italiane, che potevano rivendicare un primato vero nello scenario europeo: quello della libertà politica*⁴¹⁷.

Le mythe communal devait gagner de plus en plus d'importance en Italie, prenant le pas sur les autres aspects de la question des origines médiévales de l'Italie⁴¹⁸. Celui-ci imprégnait également le monde des arts depuis la peinture jusqu'à l'architecture en passant par les arts décoratifs, le théâtre ou l'opéra. Les architectures néo-médiévales étaient loin de s'être arrêtées après la construction du *borgo medievale*. Exemple hautement symbolique des recherches de l'origine communale par l'architecture, la vaste opération d'adaptation de l'image de San Marino à son origine municipale aboutit à la construction d'un palais public dans le plus pur style du *Trecento*⁴¹⁹. Autre exemple d'une façon de rêver le Moyen Âge, en 1911, Giuseppe Visconti di Modrone, le père du réalisateur Luchino Visconti, continuait sa reconstruction totale du bourg de Grazzano Visconti (**fig. 107-108**). Aidé par l'architecte Alfredo Campanini, Giuseppe Visconti ne se contenta pas en effet de restaurer les ruines du château de Grazzano, situées, dans la province de Plaisance. Au début du xx^e siècle, il entama la reconstitution d'une cité du xiii^e siècle, conseillé entre autres par son ami Gabriele D'Annunzio. Cette reconstitution fut tellement appréciée par le roi Victor-Emmanuel III, qu'il fit de Giuseppe Visconti le duc du village rebaptisé « Grazzano Visconti ».

On peut se demander si la posture – dans le cadre de la représentation des origines – consistant à privilégier l'image d'un Moyen Âge communal ne relève pas aussi d'une « domination symbolique ». En effet, Carlo Ginzburg et Enrico Castelnuovo ont souligné dans un article célèbre à propos des « conditions d'entrée au club des centres artistiques », le déséquilibre géographique profond entre l'Italie du centre et du Nord et celle du Sud comme survivance de l'opposition historique entre l'Italie des Communes et l'Italie féodale (elle-même liée à des conditions historiques romaines ou préromaines)⁴²⁰. La volonté de favoriser et de représenter comme constitutif de l'identité nationale, l'histoire d'une partie seulement du pays trouve un écho particulier dans la « question méridionale » et le rapport conflictuel opposant l'Italie du Nord à celle du Sud⁴²¹. La représentation de l'histoire des Communes et

417. Vallerani, 2004, p. 295. « Il n'est pas difficile de comprendre comme l'épopée de la Commune libre soit devenue dans la seconde moitié du xix^e siècle un thème courant de l'éducation nationale à l'histoire, une gloire de la patrie collective où chercher les étapes de la civilisation du peuple italien, qui pouvait revendiquer un véritable primat dans le scénario européen : celui de la liberté politique. »

418. Ces autres aspects concernaient avant tout rôle de l'Église, dans l'opposition entre néo-guelfe et néo-gibelins, la question lombarde, puis de la ligue lombarde et enfin le problème des origines latines et germaniques de l'Italie. Castelnuovo, 1985, Porciani, 1988 et Porciani, 2004.

419. Voir, *infra*, chapitre suivant, et Zucconi, 1995.

420. Castelnuovo, Ginzburg, C., 1981, p. 51-72 (en particulier p. 52-53), cet article est une version remaniée du texte « Centro e periferia » publié dans le 1^{er} volume (*Questioni e metodi*) de la *Storia dell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 1979.

421. Beaucoup d'historiens analysent actuellement la lutte contre le *brigantaggio* comme le symptôme d'une véritable guerre civile italienne au lendemain de l'unification. Voir par exemple Guerri, 2010.

de son architecture semble ainsi relayer la domination symbolique de l'Italie du centre et du Nord sur l'Italie méridionale. Ce contenu de la représentation stéréotypée du passé municipal semble être confirmé à Rome par le caractère spécifique des pavillons de la Campanie, Basilicate et Calabre, et de celui de la Sicile, qui ne participèrent pas de la même logique identitaire. Là où les références municipales invoquaient un art urbain d'une communauté peu déterminée, le pavillon méridional mettait à l'honneur l'art d'élite d'une cour suburbaine.

Enfin, dernier point à souligner à propos de ce mythe des Communes, ses contours restaient flous et englobaient (du moins pour la chronologie florentine) l'évocation de la première Renaissance. Peut-être serait-il plus juste de parler d'un « âge de l'humanisme », mais ses références à l'architecture urbaine justifient l'appellation utilisée jusqu'ici. Toutefois, les allusions artistiques ne sauraient se limiter aux strictes divisions périodiques puisqu'à l'exemple du pavillon toscan, il s'étend sans rupture de l'époque de Giotto à celle d'Alberti dans ce qui a pu être qualifié de « vague enchantement » (fig. 75-76 ; 79)⁴²².

3.3. RECONSTRUIRE LA PIAZZA D'ARMI AU NOM DE DANTE

En juillet 1911 plusieurs voix s'élevèrent pour promouvoir une reconstruction « en dur » des pavillons régionaux. Le journaliste Giovanni Borelli, commissaire représentant les provinces de l'Italie septentrionale et centrale au comité central rédigea un rapport dans ce sens. Borelli soutenait la conservation des pavillons, car malgré les nombreux obstacles, ceux-ci avaient réussi à s'imposer et à prouver l'entente des régions.

[...] soperchiare il fatto mirabile e memorando che, dopo il plebiscito, proprio per la prima volta nella storia nuova della nazione, traverso il significato e l'ufficio di questi padiglioni regionali, l'anima italiana colà dove si aveva maggior tema di trovarla accerrimamente divisa per la fazione, per quel voluttuario incrudelir della parola onde tanta brava gente nostra s'inebria e si smarrisce, balzò in un impeto di concordia il quale non sarà il minor frutto della celebrazione unitaria⁴²³?

Témoignage de cette réussite, Borelli citait l'exemple de l'Émilie-Romagne, qui bien

422. Morolli G., « *Il vago incanto*, Suggestioni 'Medieval-umanistiche' nell'architettura della Firenze *Fin de siècle* fra storicismo e decadentismo », Mozzoni, Santini, 2000, p. 229-306.

423. Reproduit dans Borelli G., « Relazione finale », *La Tribuna*, 29 juillet 1911 et Borelli G., « La città delle regioni a gloria di Dante », *Il Giornale d'Italie*, 29 juillet 1911. Giovanni Borelli fut journaliste, homme politique et amateur d'art, puis directeur du *Corriere della Sera*. Il créa un parti politique de tendance conservatrice, libérale et nationaliste. Sur la fin de sa vie, il vanta les vertus du fascisme sans toutefois y adhérer. Riosa A., *Borelli, Giovanni*, dans DBI, XII, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970, p. 541-543. « [...] s'y ajoute le fait admirable et mémorable que, depuis le plébiscite, pour la première fois dans la nouvelle histoire de la nation, à travers la signification et l'organisation de ces pavillons régionaux, l'âme italienne, là où on avait le plus de crainte de la trouver rudement divisée par faction du fait de la cruauté voluptuaire du mot dans lequel tant de nos braves gens s'enivrent et s'égarent, se fonda dans une concorde impétueuse qui ne sera pas le moindre mérite de la célébration unitaire. »

que présentant *a priori* des difficultés insurmontables, tant économiques⁴²⁴ que morales et politiques, avait réussi à élever le plus majestueux des pavillons. Borelli insistait particulièrement sur l'aspect politique, semblant particulièrement touché par la collaboration entre les différents partis politiques, qu'il présentait comme un nouveau plébiscite pour l'Italie réunifiée⁴²⁵.

*Dal padiglione cominciava ad esprimersi uno dei primi benefici spirituali che il giubileo di Roma consegnerà agli italiani: si restituiva, nella concezione della grandezza e della libertà della patria, il vincolo primo della comune origine e della comune meta, agli italiani tutti*⁴²⁶.

Pour Borelli cette concorde avait été rendue possible par l'accord des différents partis politiques sur un style historique. « Le caractère traditionnel et historique » de l'édifice fut pour lui l'élément essentiel de cette entente en cela qu'elle reflétait la nature de la « race méditerranéenne ». Le projet du pavillon de l'Émilie-Romagne fut le premier à avoir été définitivement arrêté et il entraîna à sa suite les autres comités régionaux. Par sa taille, sa composition symétrique, sa situation dans l'axe formé par le forum des régions et le pavillon des fêtes, il était de loin le plus imposant. Pour beaucoup de commentateurs, il était par ailleurs le plus réussi des édifices régionaux. Encore une fois, Borelli tenait à expliquer cette réussite par le recours à la tradition et à l'histoire. Certes, ce point de vue reflète en partie les opinions conservatrices de son auteur, et la polémique sous-jacente avec les tenants d'un Liberty déjà un peu passé de mode, et les futuristes encore très marginaux, apparaît assez évidente. Toutefois, on peut reconnaître avec lui que le recours à la « *personalità storica, civile, estetica, etnica* » de chaque province fut sans doute un des garants d'une telle adhésion à l'exposition. Ora si vuole la vittoriosa prova effimera tradurre in materia duratura. Il consenso dei Comitati regionali è plebiscitario. L'opinione pubblica, nella sua enorme maggioranza, per ciò che ne seppe e ne intuì, aiuta il desiderio e lo fa proposito⁴²⁷.

Borelli reconnaissait toutefois que cette reconstruction supposait d'une part une refonte des plans des édifices (tout en gardant le concept d'évocation historique) et surtout une meilleure mise en contexte des pavillons par les jardins. Quant à la destination à donner à ces édifices, il proposait qu'elles deviennent des ambassades culturelles des régions dans la capitale, sorte d'antichambre du Parlement.

424. « Si aggiunga che ai gravi sacrifici che i padiglioni [...] imponevano agli enti locali, i cui bilanci sono ormai dal più al meno una devastazione e rappresentano un miracolo d'industria aritmetica sempre prossima a fallire mentre crescono i bisogni e le antitesi fiscali con lo Stato » Borelli, 1911.

425. « Ricorderò soltanto che alcune sedute plenarie delle rappresentanze elettive dell'intera regione, nel Palazzo della Provincia di Bologna, fecero passare nell'aria la nostalgia di tempi maggiori e migliori. Rossi, rosei, azzurri avevano senza dedizioni trovato nella precisa nozione delle loro responsabilità, la virtù di superar la fazione, il pregiudizio formale, le vecchie acidità fermentanti. » *Ibidem*.

426. *Ibidem*. « Du pavillon, commençait à s'exprimer un des premiers bénéfiques spirituels que le jubilé de Rome délivrera aux italiens : on restituait, dans la conception de la grandeur et de la liberté de la patrie, le lien premier de l'origine commune et du but commun à tous les Italiens. »

427. *Ibidem*. « Maintenant on veut que la victorieuse épreuve éphémère soit traduite en matériaux durables. Le consentement des Comités régionaux est plébiscitaire. L'opinion publique, dans son énorme majorité, pour ce que j'en sais et en déduit, soutien ce désir et en fait sienne la proposition. »

La proposition de Borelli entraîna des réactions extrêmement diverses. Le 5 août, Giuseppe Zucca répondait par un article au ton ironique et polémique en s'opposant fortement à cette idée⁴²⁸. Tout en reconnaissant une certaine qualité à l'exposition, Zucca signalait de façon assez pertinente que sa signification politique n'aurait pas survécu longtemps hors du cadre de l'exposition et serait rapidement apparue ridicule. Ces critiques étaient par ailleurs largement relayées par le journal *Il Marzocco*. En réponse à Zucca, toutefois, Arturo Calza écrivit à son tour un article virulent pour exiger la reconstruction d'un forum des régions « *stabile e solenne* »⁴²⁹.

Giuseppe Ballarini nous apprend que l'idée avancée par Borelli, d'unir la reconstruction de cette exposition à l'édification d'une statue à Dante, alors en projet avait obtenu un large consensus politique.

*Come tutti sanno, un monumento a Roma al divino poeta è desiderato cordialmente dal Parlamento e dal paese; ma si è a lungo disputato sul luogo e sulla forma da dare alla costruzione. Anche i parlamentari, che sostengono il disegno di legge per il ricordo dantesco a Roma, hanno favorevolmente accolto questa proposta*⁴³⁰.

Le même Ballarini nous informe qu'une réunion eut lieu le 9 août au Capitole au sujet de la conservation des pavillons et en premier lieu celui d'Émilie-Romagne. L'idée défendue par San Martino et par le comte Bianconcini, représentant du comité bolonais, avait reçu l'appui soutenu du maire Nathan, prêt à financer en partie cette reconstruction.

On trouve par ailleurs un projet conservé à l'*Archivio Storico Capitolino* rédigé par Piacentini pour la reconstruction de cet anneau des régions dédié à Dante⁴³¹. L'idée suivie par Piacentini était de relier tous les pavillons de façon rationnelle dans une zone riche en eau et en jardins, fermée dans une enceinte l'isolant des quartiers d'habitation devaient être élevés aux alentours. La piazza d'Armi aurait ainsi formé une sorte de villa qu'il nomme *Parco delle regioni*. Ce parc aurait eu l'avantage d'être une des seules zones vertes prévues pour le nouveau quartier des Prati. Le nouveau plan de ce *Parco delle regioni*, assez proche de l'existant était centré autour d'une statue de Dante « *cui farebbero corona tutti i Padiglioni Regionali*. » Ce projet signé par Piacentini en août 1911 et qu'il évalue à 10 millions de lires constituait pour lui une « *opera grandiosa genialissima, che riassumerebbe in un'unica apoteosi tutta la grandezza storica e artistica dell'Italia* »⁴³².

428. Zucca G., « Una esposizione fatta eterna nel nome di Dante? », *Il Giornale d'Italia*, 5 août 1911.

429. Calza A., « Il Foro delle Regioni, e dunque non facciamo niente! », *Il Giornale d'Italia*, 9 août 1911.

430. Ballarini, 1911, p. 123. « Comme tout le monde le sait, à Rome un monument au divin poète est désiré cordialement par le Parlement et le pays ; mais on s'est longtemps disputé sur le lieu et sur la forme à donner à la construction. Même les parlementaires, qui soutinrent le dessin de loi pour le souvenir dantesque à Rome, ont favorablement accueilli cette proposition. »

431. ASC, Ufficio V, Direzione, titolo 16, b.54 bis, fasc 26.

432. *Ibidem*, « auquel tous les pavillons régionaux feraient une couronne. [...] œuvre grandiose et géniale,

L'idée de reconstruire ce parc des régions pour Dante, « *l'italiano più italiano che sia stato mai*⁴³³ » devait néanmoins être rapidement abandonnée. Celle-ci nous offre toutefois une transition parfaite vers l'étude des commémorations organisées en 1921, pour le sixième centenaire de la mort de Dante⁴³⁴.

L'exposition régionale de 1911 a été ici présentée comme un premier exemple de célébration organique de l'histoire de l'art italien au travers de ses différentes expressions régionales conçues de manière unitaire. Dans cette célébration, on avait souhaité donner à l'architecture le premier rôle. La rhétorique des expositions nationales en avait toutefois rendu le programme trop contraignant, et les architectes eurent du mal à proposer des projets architecturalement satisfaisant. Néanmoins l'idée de confier à l'architecture une mission identitaire, non pas par un nouveau monument, mais par un appel à l'histoire dans une double dialectique entre la dimension régionale et nationale et entre le passé et le présent devait connaître plus de succès dix ans plus tard, dans le « grand centenaire » de Dante.

À la maladresse de ces pavillons patchwork, devaient succéder les interventions de restaurations qui tissèrent dans le tissu urbain la trame d'une histoire, certes plus discrète sur le moment, mais en définitive plus efficace.

qui reprendrait dans une unique apothéose toute la grandeur historique et artistique de l'Italie. »

433. Balbo C., *Vita di Dante*, Turin, Giuseppe Pomba, 1839, p. 8, « l'Italien plus italien qu'il n'y ait jamais été ».

434. Ces célébrations seront plus particulièrement étudiées dans les chapitres 3 à 5.

Chapitre 1

L'architecture à l'exposition régionale de 1911 :
diversité des caractères artistiques régionaux,
unité du génie nationale

cahier iconographique

Descrizione
Delle
Solenni Feste commemorative
fatte a Roma ed in tutta Italia
nel 1911
pel cinquantenario dell'Unità
Nazionale
e Di Roma Capitale

Notizie e Discorsi presi dai Giornali e qui
raccolti a diletto ed istruzione dei posteri e
per mia singolare soddisfazione e piacere

Bologna 1911.

Giuseppe Ballarini



BIBLIOTECA COMUNALE

Ms. N.° B3266

Figure 1. Ballarini G., *Descrizioni delle solenni Feste commemorative fatte a Roma ed in tutta Italia nel 1911 pel cinquantenario dell'Unità Nazionale e di Roma Capitale*, Bologna, 1911 (Archig., Ms B3266).



Figure 2. Vecchi B., *Relazione della Esposizione artistica di Roma*, Florence, 1911 (ASCFi, Comune di Firenze, *Cerimonie, festeggiamenti ed esposizioni*, 5063, Relazioni degli Operai inviati al comune).



Figure 3. De Carolis A., Affiche de l'exposition internationale de Turin, 1910 (ACS, AABBA, division I, 1908-24, b. 623, *Esposizioni di Roma*).

Figure 4. Cambellotti D., Affiche de l'exposition de Rome (ACS, AABBA, division I, 1908-24, b. 623, *Esposizioni di Roma*).



Figure 5. Metlicovitz L., Affiche de l'exposition internationale de Turin, 1910 (« I manifesti artistici delle esposizioni di Roma e Torino », *Le Esposizioni*, 1911, p. 13).





Figure 6. Galileo Chini, Affiche de l'exposition ethnographique de Rome, tip. Chappuis Bologne. (ACS, AABBA, division 1, 1908-24, b. 623, *Esposizioni di Roma*)



Figure 7. L'inauguration du monument à Victor-Emmanuel II, 4 juin 1911. (*Illustrazione Italiana*, 1911, p. 582)



Figure 8. Le couple royal aux inaugurations de l'exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi, Rome 1911. (*Le Esposizioni*, 1911, p. 33)



Figure 9. Le roi Victor-Emmanuel III durant les inaugurations l'exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi, Rome 1911. (*Le Esposizioni*, 1911, p. 116)



Figure 10. Le couple royal aux inaugurations de l'exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi, Rome 1911. En fond le pavillon de l'Emilie-Romagne à gauche et celui de la Vénétie à droite. (*Le Esposizioni*, 1911, p. 33)



Figure 11. L'inauguration de l'exposition régionale à Piazza d'Armi le 21 avril 1911. (*Illustrazione Italiana*, 1911, p. 374-375)



Figure 12. Le couple royal à l'inauguration du pavillon de l'Emilie-Romagne, on reconnaît Corrado Ricci en quatrième position en partant de la gauche. (ACS, AABBA, division I, 1908-24, b. 623, *Esposizioni di Roma*)



Figure 13. Plan de Rome et de l'exposition, chromolithographie, vers 1911. (ASC, 22263 [5])



Figure 14. Représentation perspective de l'exposition régionale, projet non définitif. (*Rassegna illustrata*, I, 1911, p. 16-17)

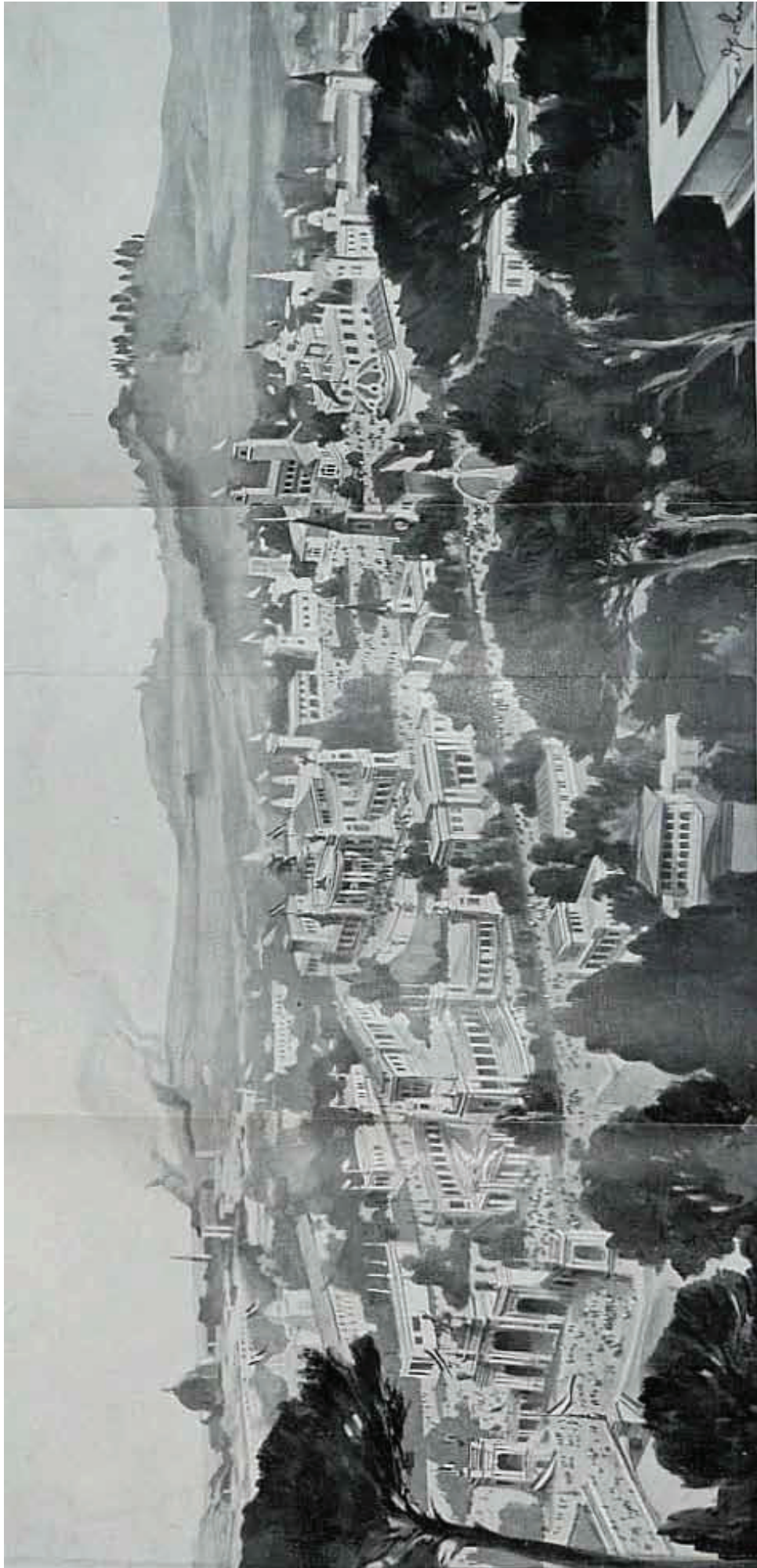


Figure 16. Aldo Molinari, L'exposition des régions à Piazza d'Armi. (*Rassegna illustrata*, 1910)

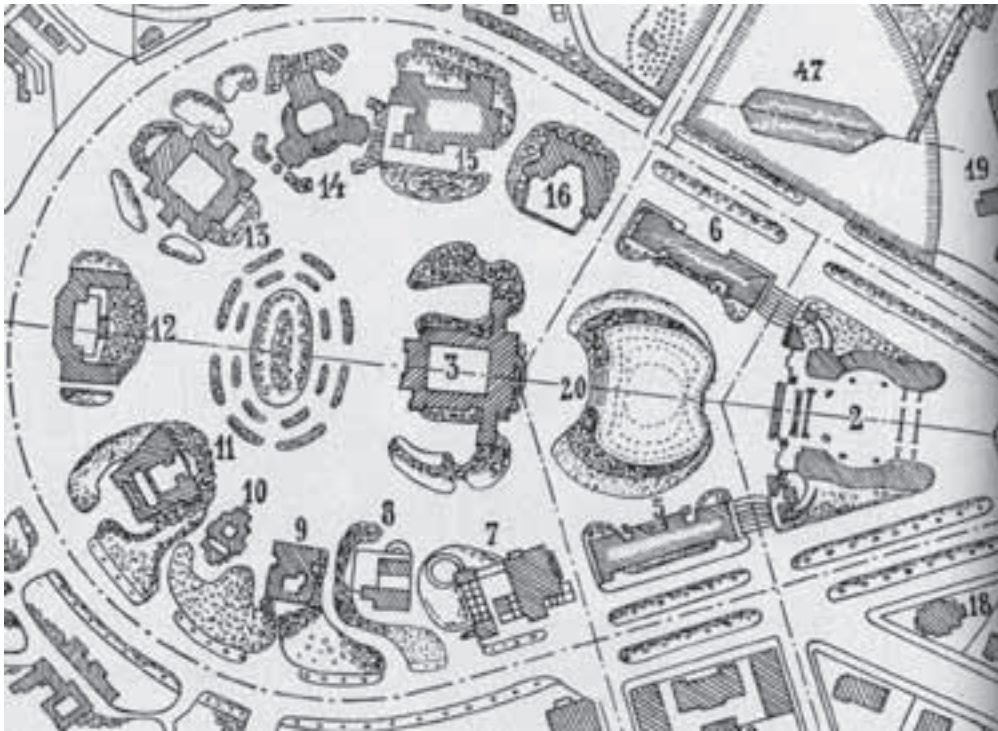


Figure 17. Plan des pavillons régionaux à l'exposition de Piazza d'Armi. (*Le Esposizioni*, 1911)

- | | | |
|---------------------------|----------------------------------|--|
| 2. Le forum des régions | 8. Pavillon de l'Ombrie | 13. Pavillon de la Vénétie |
| 3. Le pavillon des fêtes | 9. Pavillon des Abruzzes | 14. Pavillon de la Campanie, Basilicate et Calabre |
| 5. Palais des écoles | 10. Pavillon de la Sicile | 15. Pavillon de la Lombardie |
| 6. Palais du costume | 11. Pavillon des Marches | 16. Pavillon du Piémont |
| 7. Pavillon de la Toscane | 12. Pavillon de l'Emilie-Romagne | |



Figure 18. Le pont du Risorgimento et l'entrée monumentale de l'exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi, Rome 1911. (Piantoni, 1981, p. 11).



Figure 19. Marcello Piacentini, Pavillon de l'Italie à l'Exposition universelle de Bruxelles de 1910. (*Emporium*, XXXI, 184, 1910, p. 316).

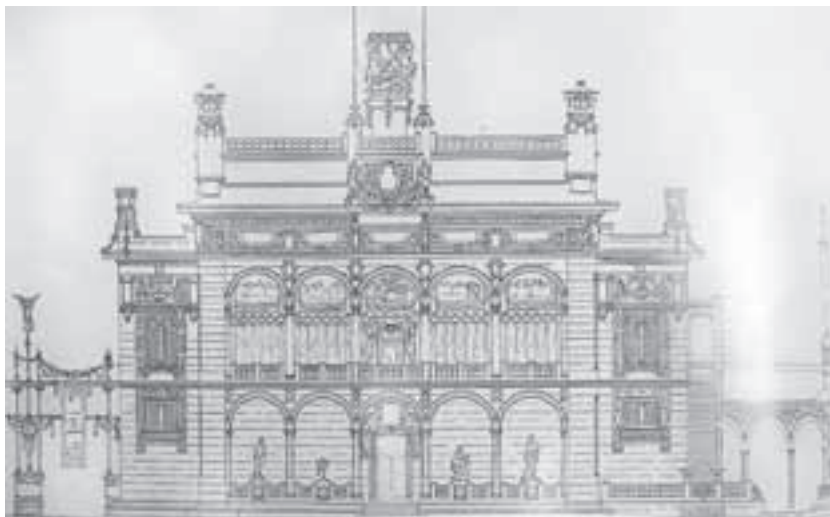


Figure 20. Marcello Piacentini, Pavillon de l'Italie à l'exposition internationale de Bruxelles de 1910. (Pisani, 2004, p. 46)



Figure 21.



Figure 22.



Figure 23.

Arnaldo Foschini et Ghino Venturini, Entrée monumentale de l'exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, 1911 .
(*Emporium*, XXXIV, 204, 1911, p. 409 ; Piantoni, 1981, p. 11 ; *Rassegna illustrata*, I, 1910, p. 43)

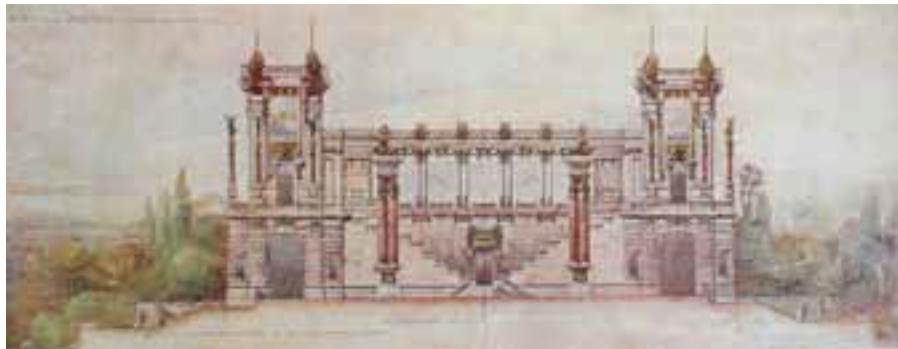


Figure 24.



Figure 25.

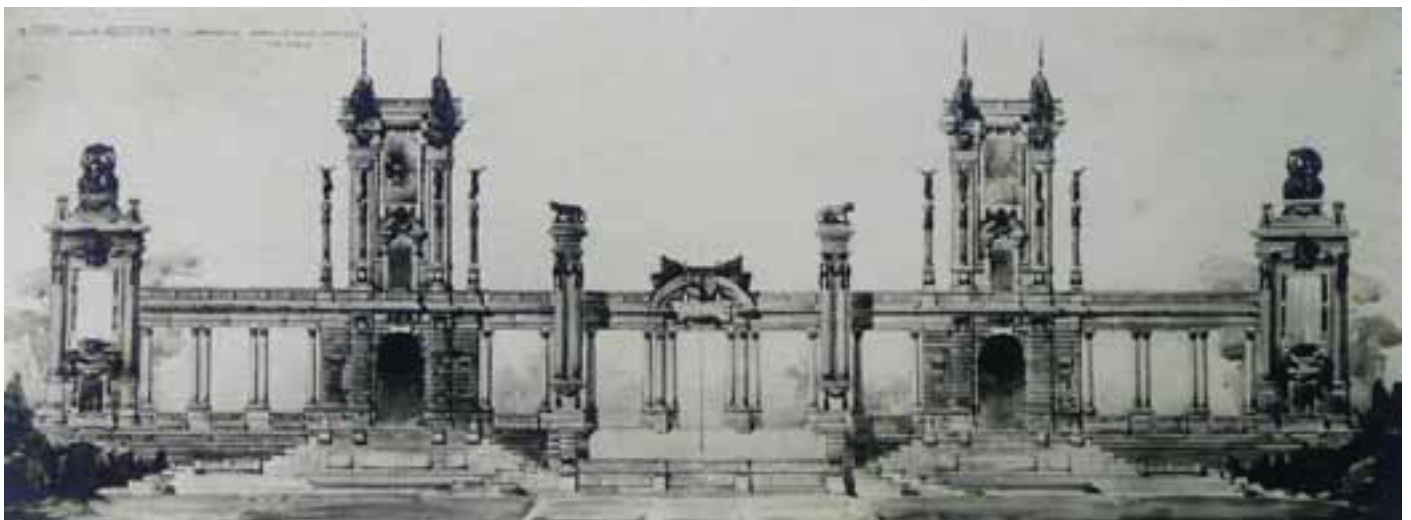


Figure 26.

Marcello Piacentini, Projet de forum des régions, exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (fig. 24 : *Rassegna illustrata*, I, 1910, p. 41 ; fig. 25 et 26 : Archivio della biblioteca di architettura dell'Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. Esposizione 1911)

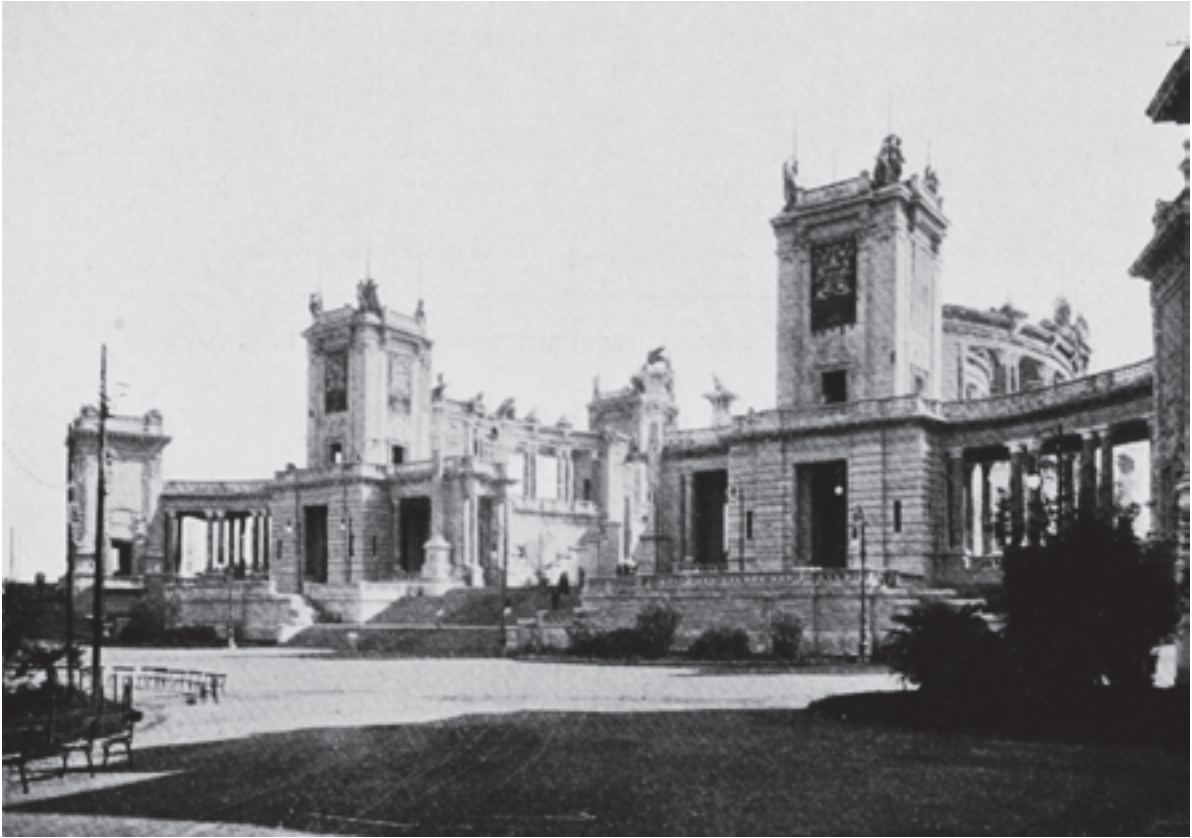


Figure 27. Marcello Piacentini, Le forum des régions, exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (*Emporium*, XXXIV, 204, 1911, p. 411)



Figure 28. Marcello Piacentini, Le pavillon des fêtes et le lac, vus depuis le forum des régions, exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (*Emporium*, XXXIV, 204, 1911, p. 419)

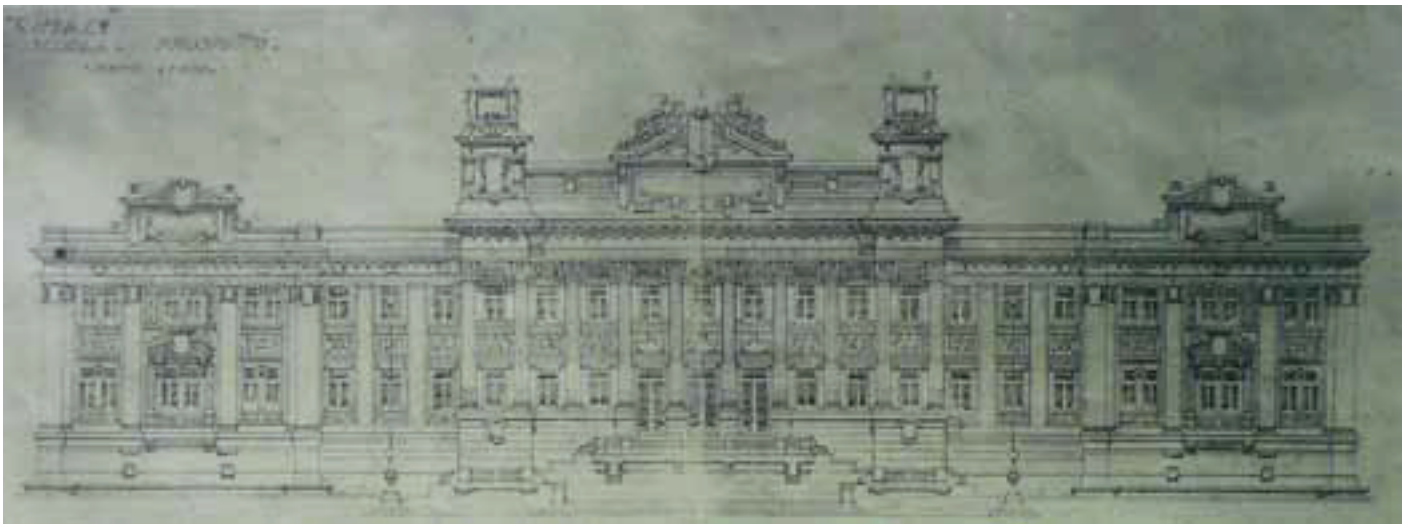


Figure 29.



Figure 30.



Figure 31.

Marcello Piacentini, Palais des écoles (Palazzo delle Scuole), exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (Archivio della biblioteca di architettura dell'Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. Esposizione 1911)



Figure 33.



Figure 32.



Figure 34.

Marcello Piacentini, le pavillon des fêtes, exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (fig. 33 : *Emporium*, XXXIV, 204, 1911, p. 416 ; fig. 32 et 34 : Archivio della biblioteca di architettura dell'Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. Esposizione 1911).



Figure 35. Marcello Piacentini, Le pavillon des fêtes, exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, 1911 (*Emporium*, XXXIV, 204, 1911, p. 416).



Figure 36.

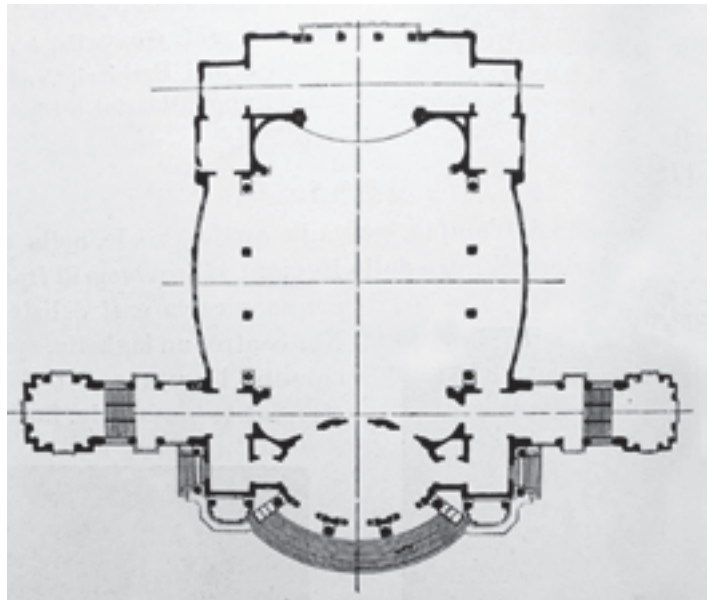


Figure 37.



Figure 38.

Marcello Piacentini, Le pavillon des fêtes, exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, 1911 (ACS, AABBA, division I, 1908-24, b. 623, *Esposizioni di Roma* ; Guida Ufficiale, 1911, p. 98 ; *Le esposizioni*, 1911, p. 20).



Figure 39. Galileo Chini, Ebauche de la décoration du grand salon du pavillon des fêtes, exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, 1911 (Benzi, 2002, p. 40).



Figure 40. Galileo Chini, Ebauche de la décoration du grand salon du pavillon des fêtes, exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, 1911 (*Emporium*, XXXIV, 204, 1911, p. 422)



Figure 41. Les régions d'Italie sur le monument à Victor-Emmanuel II. (« Le Regioni danno corona al Monumento », *Giornale d'Italia*, lundi 5 juin 1911)



Figure 42. Les régions d'Italie sur le monument à Victor-Emmanuel II. (*L'illustrazione italiana*, 1911, p. 374)



Figure 43. Plan de l'exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, 1911.
(Guida Ufficiale, 1911)

- | | | |
|----------------------------------|--|---|
| 1. Entrée d'honneur | 11. Pavillon de la Vénétie | 26. Pavillon des Pouilles |
| 2. Forum des régions | 12. Pavillon de la Campanie, Basilicate et Calabre | 27-35. Groupe ethnographique de l'Italie septentrionale |
| 3. Lac | 13. Pavillon de la Lombardie | 29. Pavillon de la Ligurie |
| 4. Pavillon des fêtes | 14. Pavillon du Piémont | 36-43. Groupe ethnographique de la Sardaigne |
| 5. Palais des écoles | 15. Palais du costume | 44. Pavillon de la Sardaigne |
| 6. Pavillon de la Toscane | 16. Circolo Forestieri | 45-53. Groupe ethnographique de l'Italie centrale |
| 6bis. Pavillon de l'Ombrie | 17. Toboggan | 57-69. Concours d'architecture |
| 7. Pavillon des Abruzzes | 18. Bateau romain | 71. Pavillon de la pêche |
| 8. Pavillon de la Sicile | 19-25. Groupe ethnographique de l'Italie méridionale | |
| 9. Pavillon des Marches | | |
| 10. Pavillon de l'Emilie-Romagne | | |



Figure 44. Cartes postales reproduisant des photographie de l'anneau des régions, exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (ACS,AABBAA, division I, 1908-24, b. 623)

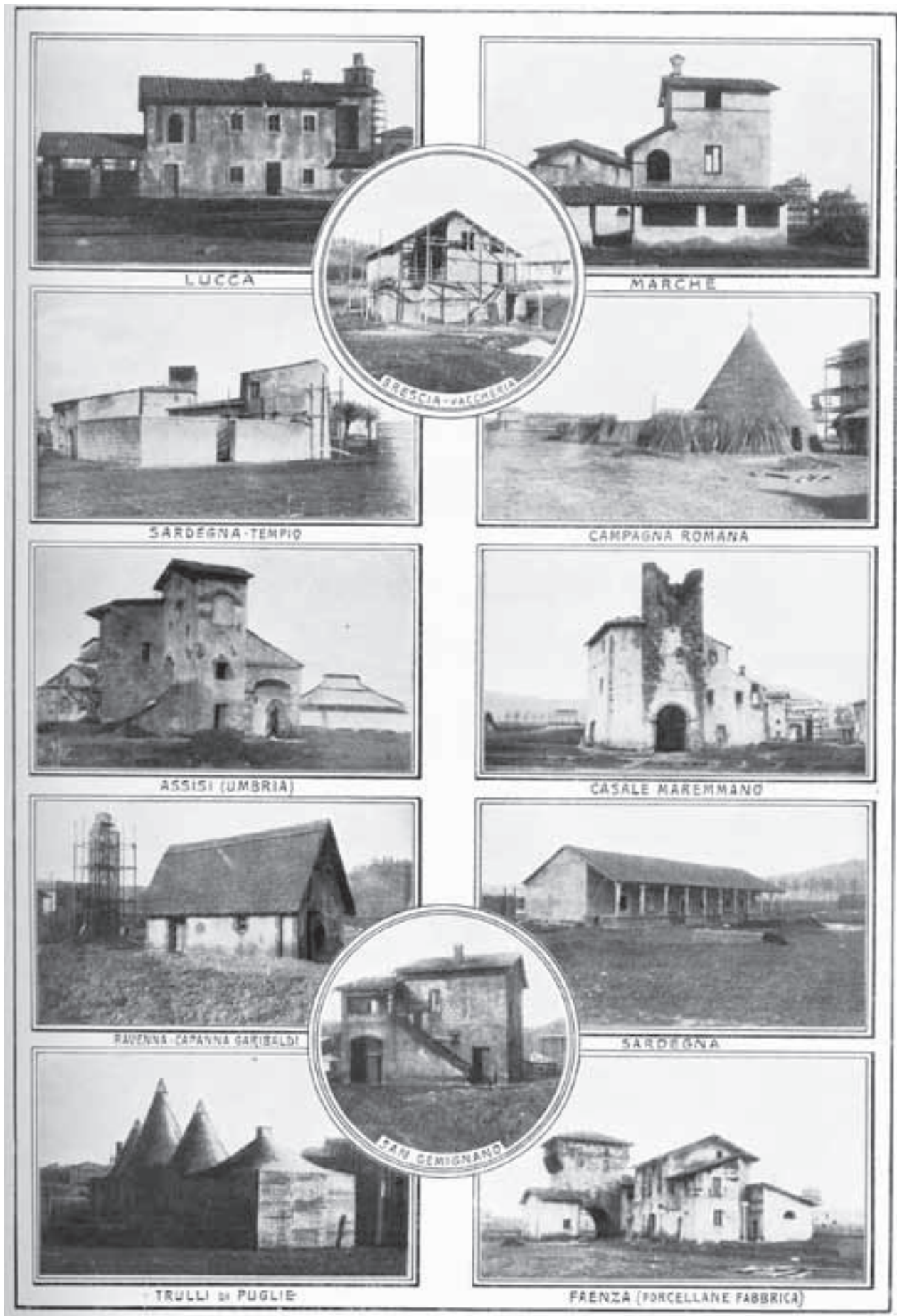


Figure 46. Photographies de différents édifices de l'exposition ethnographiques de Piazza d'Armi en cours de construction, Rome, 1911. (*Le esposizioni*, 1911, p. 36)



Figure 47. Les groupes ethnographiques de l'Italie centrale. Exposition ethnographiques de Piazza d'Armi, Rome, 1911. (*Rassegna illustrata*, 6, 1910, p. 16)



Figure 48. Edward William Cooke, Le pavillon chinois du jardin Biddulph Grange (Angleterre), vers 1840.



Figure 49. Le Vieux-Paris de Robida à l'Exposition universelle de 1900 vu depuis le pont de l'Alma, Paris. (*L'architecture à l'Exposition universelle de 1900*, Paris, Librairie imprmerie réunie, 1902, p. 38)



Figure 50. Le Vieux-Paris de Robida à l'Exposition universelle de 1900 vu depuis le pont de l'Alma, Paris. (*L'architecture à l'Exposition universelle de 1900*, Paris, Librairie imprmerie réunie, 1902, p. 39)



Figure 51. Le Vieux-Paris de Robida à l'Exposition universelle de 1900 vu depuis le pont de l'Alma, Paris. (*L'architecture à l'Exposition universelle de 1900*, Paris, Librairie imprmerie réunie, 1902, p. 40-41)



Figure 52.



Figure 53.

Ignac Alpár, Chateau de Vajdahunyad, construit pour l'exposition du millénaire hongrois, Budapest (Hongrie), 1896. (état actuel)



Figure 54. Ignac Alpar, Chateau de Vajdahunyad, construit pour l'exposition du millénaire hongrois, Budapest (Hongrie), 1896 (état actuel).



Figure 55.



Figure 56.

George Ferris, Grande roue de l'Exposition colomienne de Chicago (Etats-Unis), 1893. (N.Y. Brooklyn Museum Archives, Goodyear Archival Collection).



Figure 57. L'Italia turrita, pour l'affiche de l'Exposition générale de Turin, 1884. (ACS,AABBAA, division I, 1908-24, b. 623)



Figure 58. Vue de Piazza d'Armi, exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, 1911.
(Archivio della biblioteca di architettura dell'Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. Esposizione 1911)



Figure 59.



Figure 60.



Figure 61.

Groupe ethnographique de la vénétie situé en face du pavillon vénitien visible dans la fig. 60. Exposition ethnographiques de Piazza d'Armi, Rome, 1911.
 (*L'illustrazione italiana*, 1911, p. 111 ; ACS, AABBA, division I, 1908-24, b. 623 ; *Le esposizioni*, 1911, p. 101)



Figure 62. Groupe ethnographique napolitain Exposition ethnographiques de Piazza d'Armi, Rome, 1911.
(*Le esposizioni*, 1911, p. 388)



Figure 63. Groupe ethnographique napolitain Exposition ethnographiques de Piazza d'Armi, Rome, 1911.
(*Rassegna illustrata*, 7, 1910, p. 3)



Figure 64.



Figure 65.



Figure 66.

Alfredo D'Andrade, Le borgo e la rocca medioevale costruiti per l'exposizione de 1884 dans le parc du Valentin, Turin.
(Deux photographies de l'état actuel ; Calabrese, 1982, n° 158)



Figure 67. Issogne, Giuseppe Giacosa en pose, devant la fontaine du grenadier, vers 1880.
(Calabrese, 1982, n° 157).



Figure 68. Aoste, prieur de Saint'Ours, vers 1890 (Calabrese, 1982, n° 39).

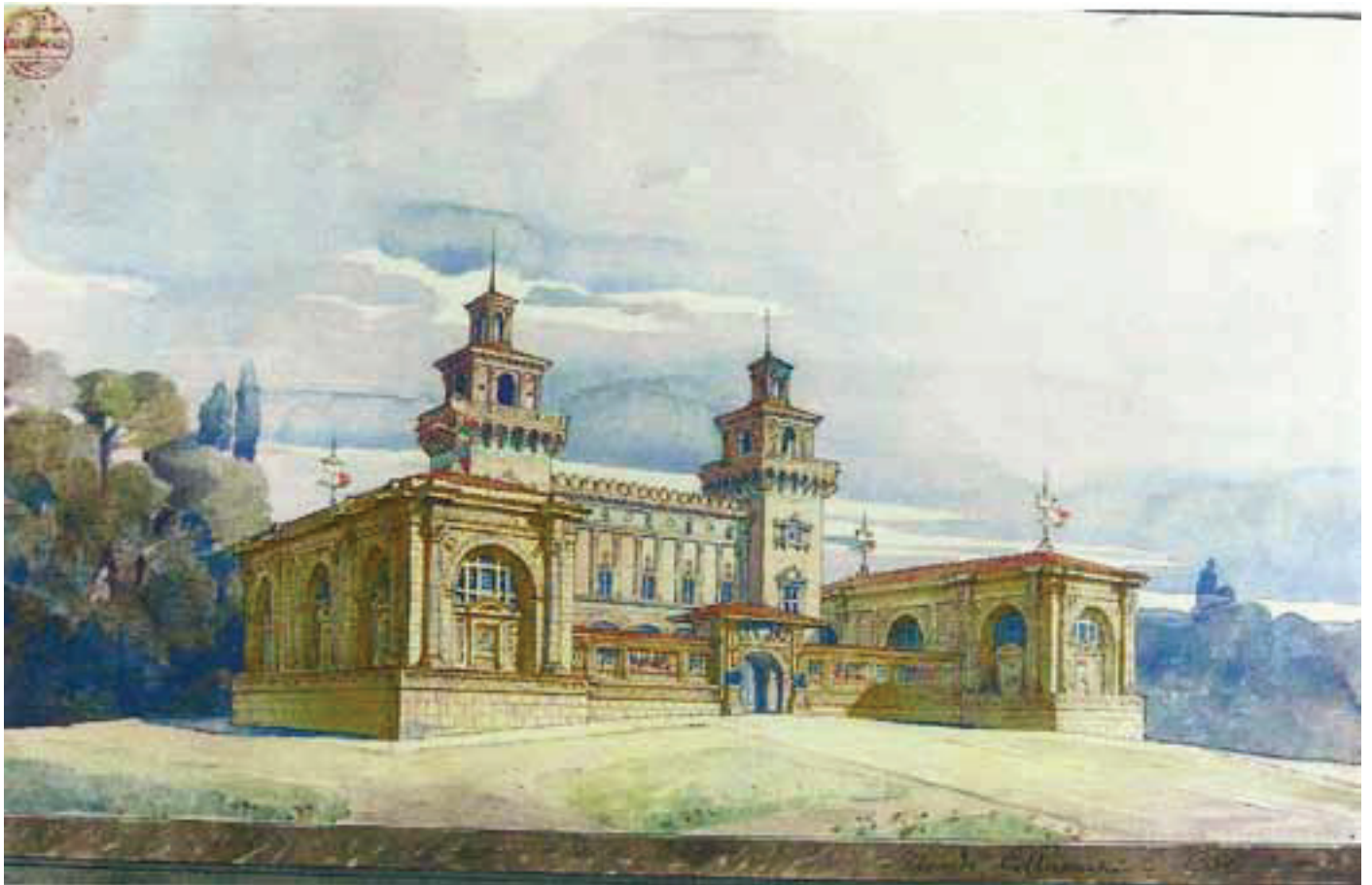


Figure 69.

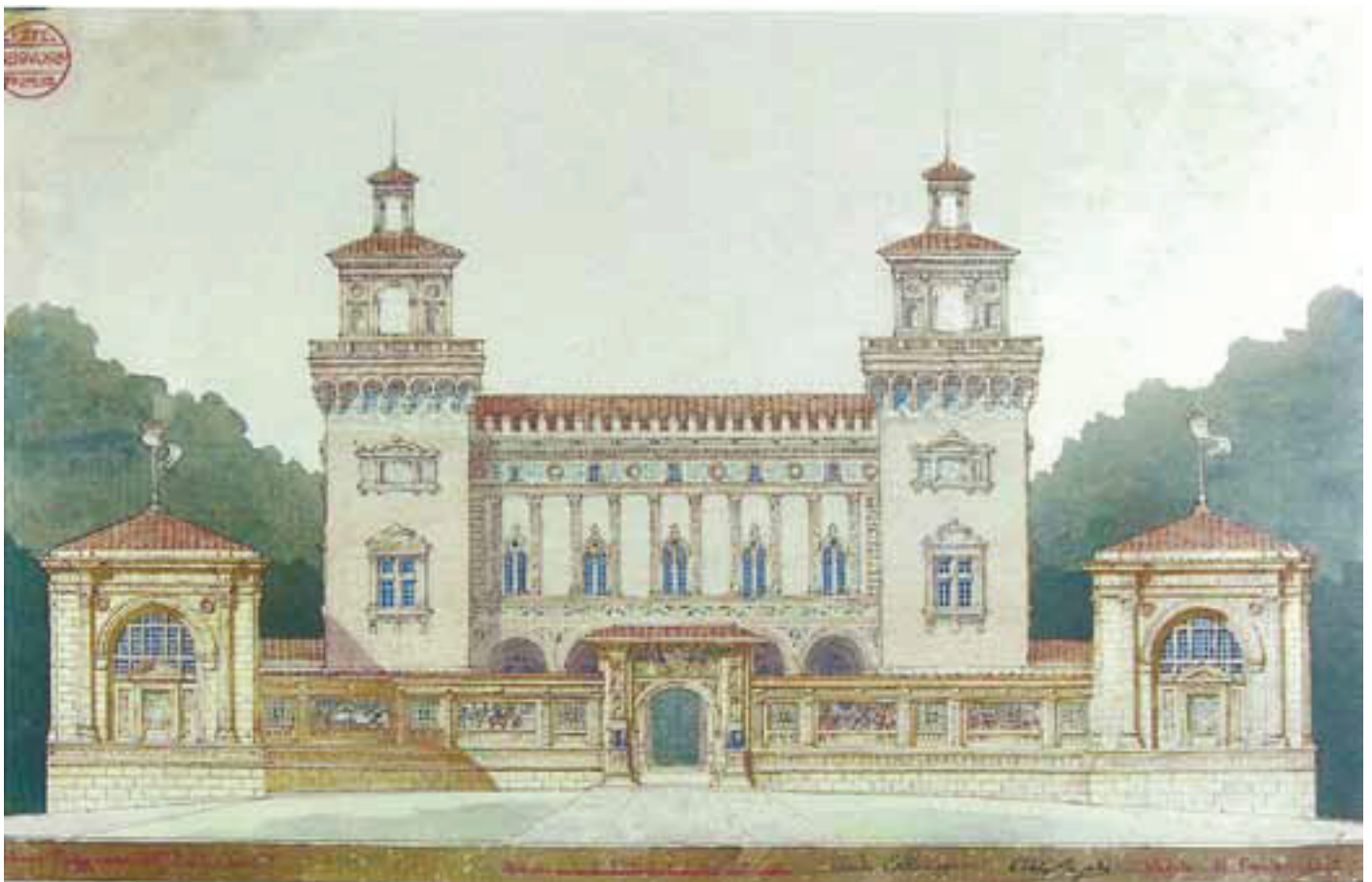


Figure 70.

Edoardo Collamarini, Cleto Capri, Projet du pavillon de l'Emilie-Romagne pour l'exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, signés et datés 23 février 1910.
(Cineteca di Bologna, Archivio fotografico, FM 160 et FM 161)

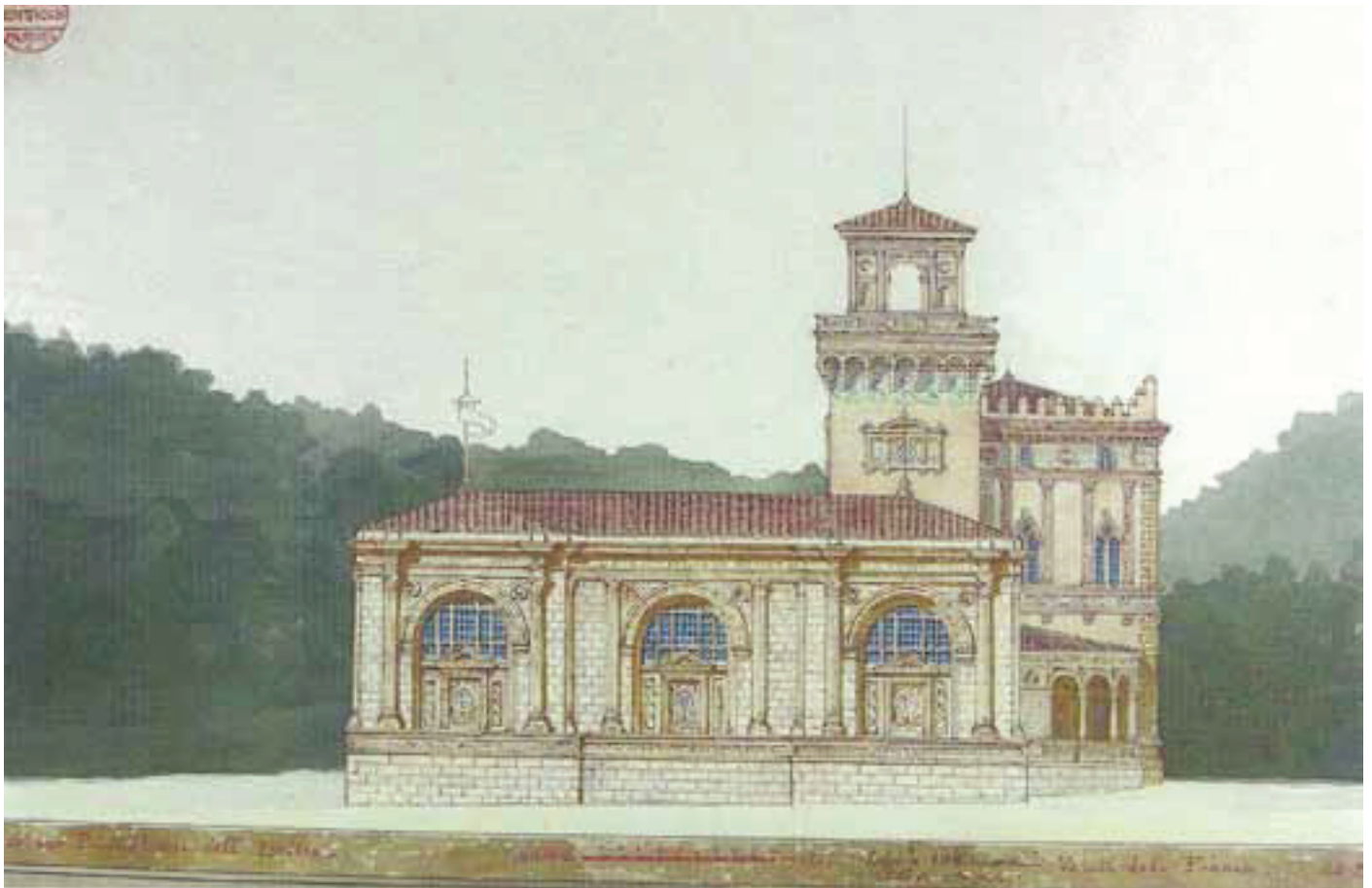


Figure 71.

Edoardo Collamarini, Cleto Capri, Projet du pavillon de l'Emilie-Romagne pour l'exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, signés et datés 23 février 1910 (Cineteca di Bologna, *Archivio fotografico*, FM 162).



Figure 72.



Figure 73.

Edoardo Collamarini, Cleto Capri, Pavillon de l'Emilie-Romagne, exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome. (Agnelli, 1911, p. 17 et p. 23)



Figure 74. Représentations des pavillons de l'exposition régionale pour des réclames de la compagnie Liebig. (ACS, AABBA, division I, 1908-24, b. 623)



Figure 75.



Figure 76.



Figure 77.



Figure 78.

Cartes postales reproduisant des photographies des pavillons de l'exposition régionale (75 : Toscane, 76 : Sicile, 77 : Toscane, 78 : Ombrie) de Piazza d'Armi à Rome, 1911 (ACS, AABBA, division 1, 1908-24, b. 623)



Figure 80.



Figure 81.



Figure 82.

Figure 79. Cartes postales reproduisant des photographie de pavillons de l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911. 79 :Toscane (Ugo Giusti), 80 :Abruzzes (Antonio Liberi), 81 : Pouilles (Dionigi Scano) (ACS, AABBA, division I, 1908-24, b. 623).

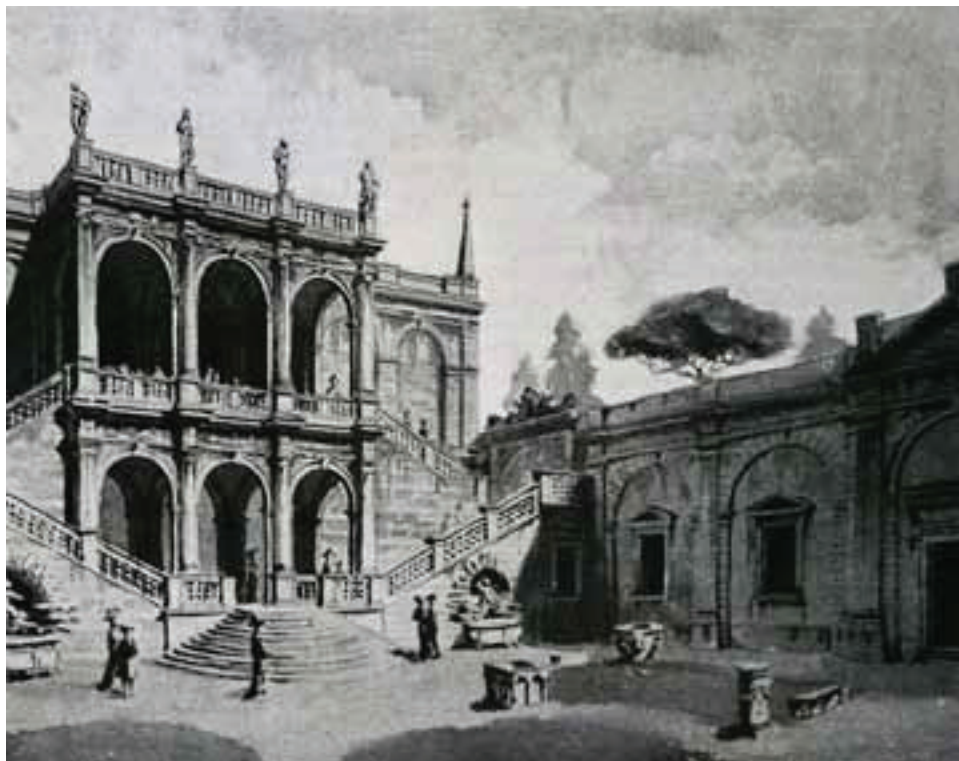


Figure 83.

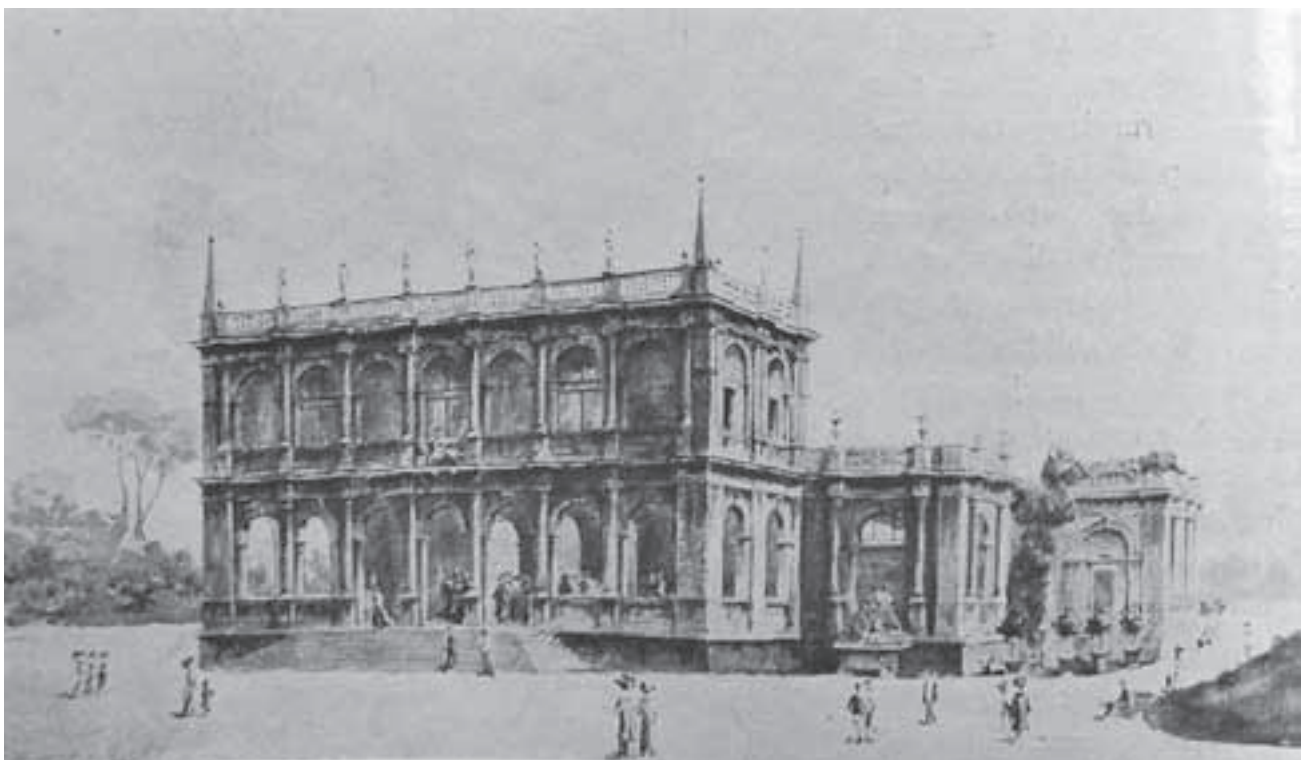


Figure 84.

Max Ongaro, Daniele Donghi, Projet du pavillon de la Vénétie pour l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (*Rassegna illustrata*, 4, 1910, p. 4 et p. 5)



Figure 85.

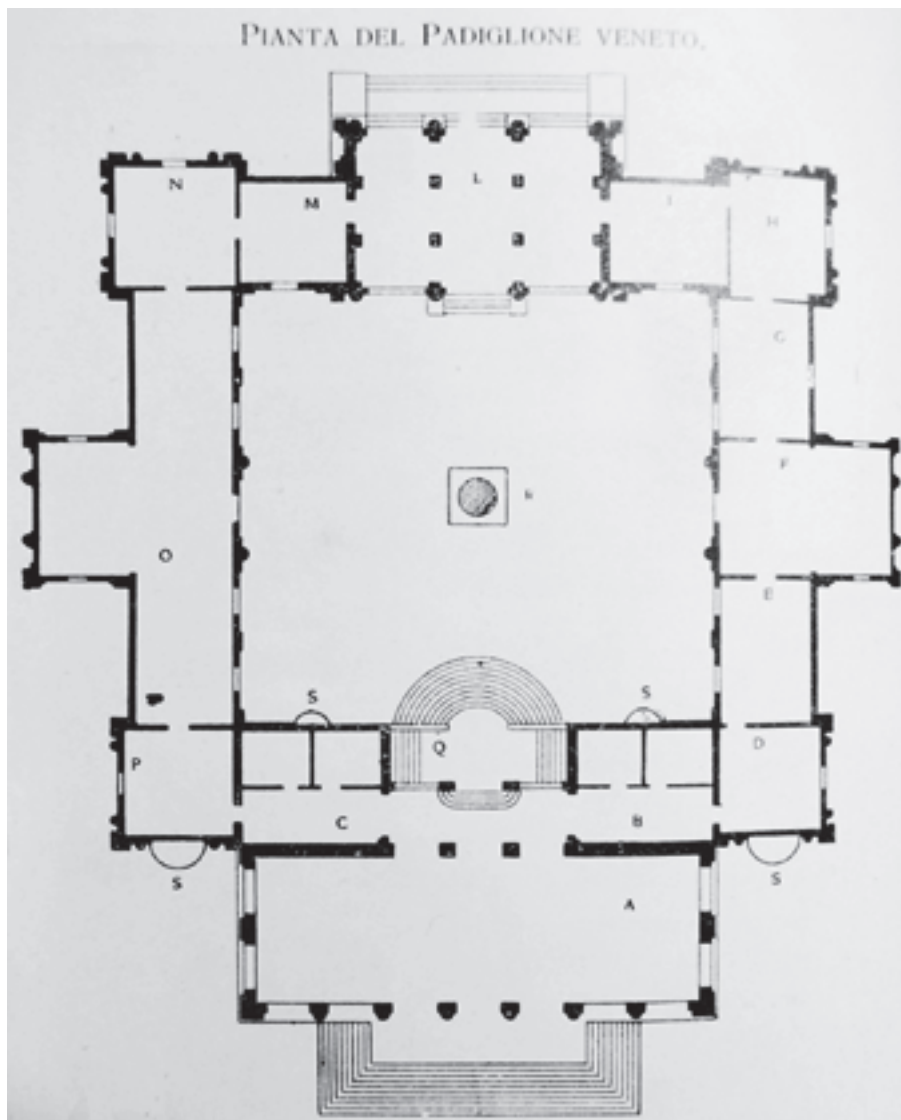


Figure 86.

Max Ongaro, Daniele Donghi, Carte postale et plan du pavillon de la Vénétie pour l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (ACS, AABBA, division I, 1908-24, b. 623 ; Guida Ufficiale, 1911, p. 128)



Figure 87.

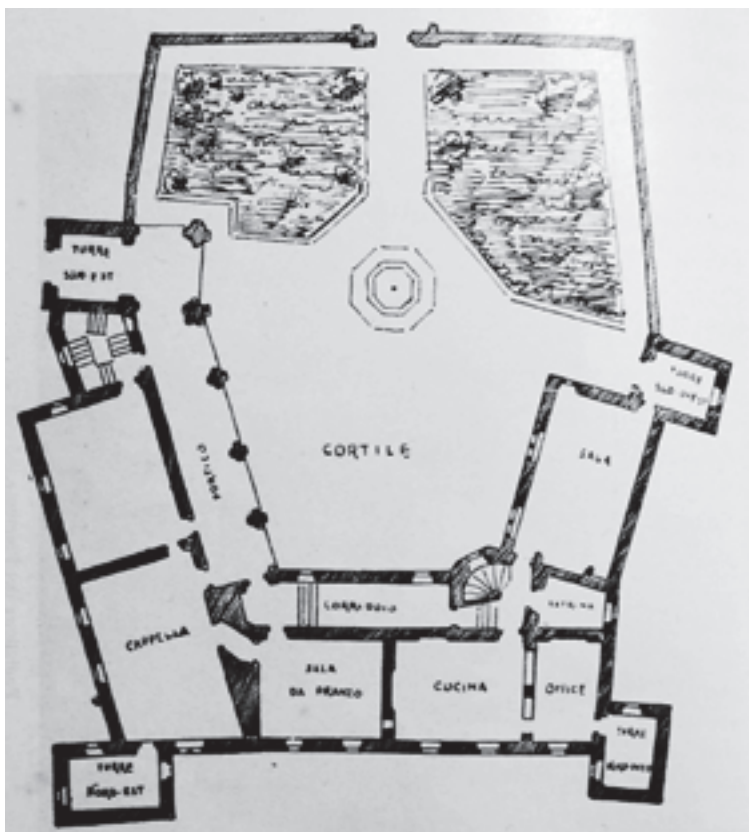


Figure 88.



Figure 89.

Cesare Bertea, Le pavillon du Piémont à l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911.
 87 : Carte Postale (ACS,AABBAA, division I, 1908-24, b. 623) ; 88 : plan (Guida Ufficiale, 1911, p. 128) ;
 89 : réclame de la compagnie Liebig (ACS,AABBAA, division I, 1908-24, b. 623).



Figure 90.



Figure 91.

Guglielmo Calderini, le pavillon de l'Ombrie à l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911.
(*Le esposizioni*, 1911, p. 228 ; *Rassegna illustrata*, 12, 1911, p. 1)

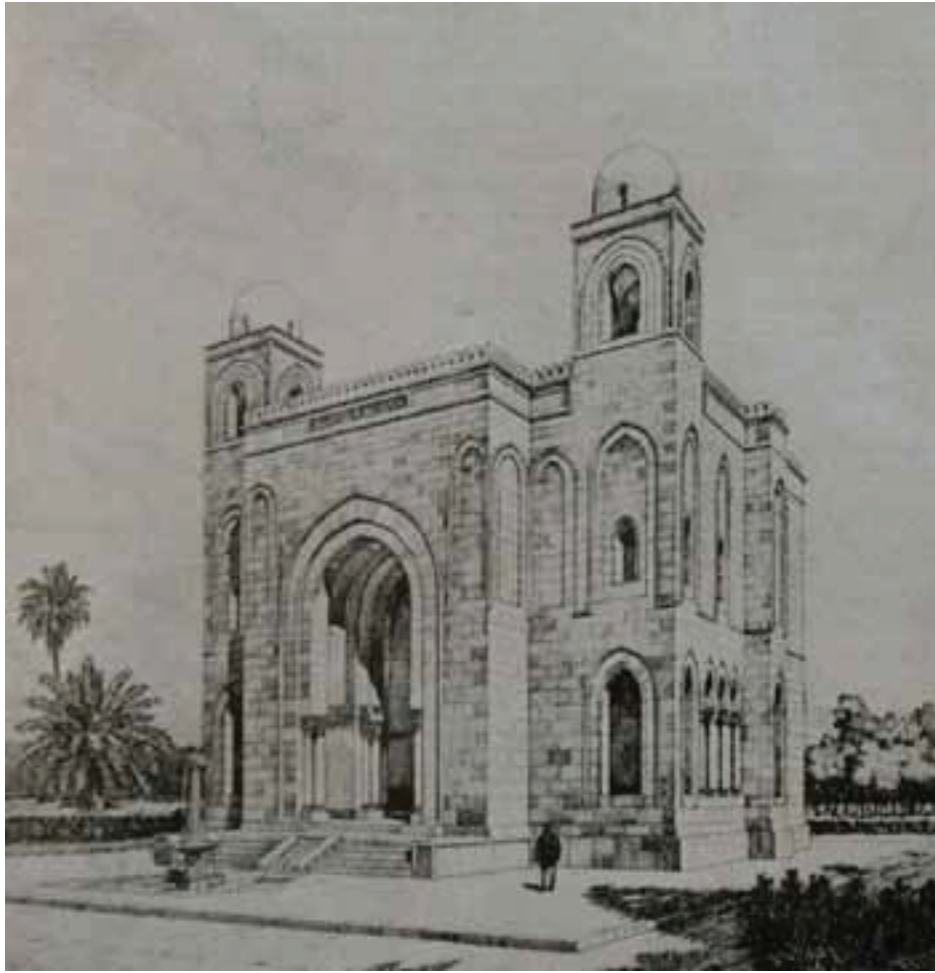


Figure 92. Ernesto Basile, Le pavillon sicilien à l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911.
(*Rassegna illustrata*, 2, 1910, p. 1)



Figure 93. Guido Cirilli, le pavillon des Marches à l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911.
(*Le esposizioni*, 1911, p. 228)



Figure 94.



Figure 95.

Alfredo Campanini, Giuseppe Visconti di Modrone, Grazzano Visconti, Lombardie (état actuel).

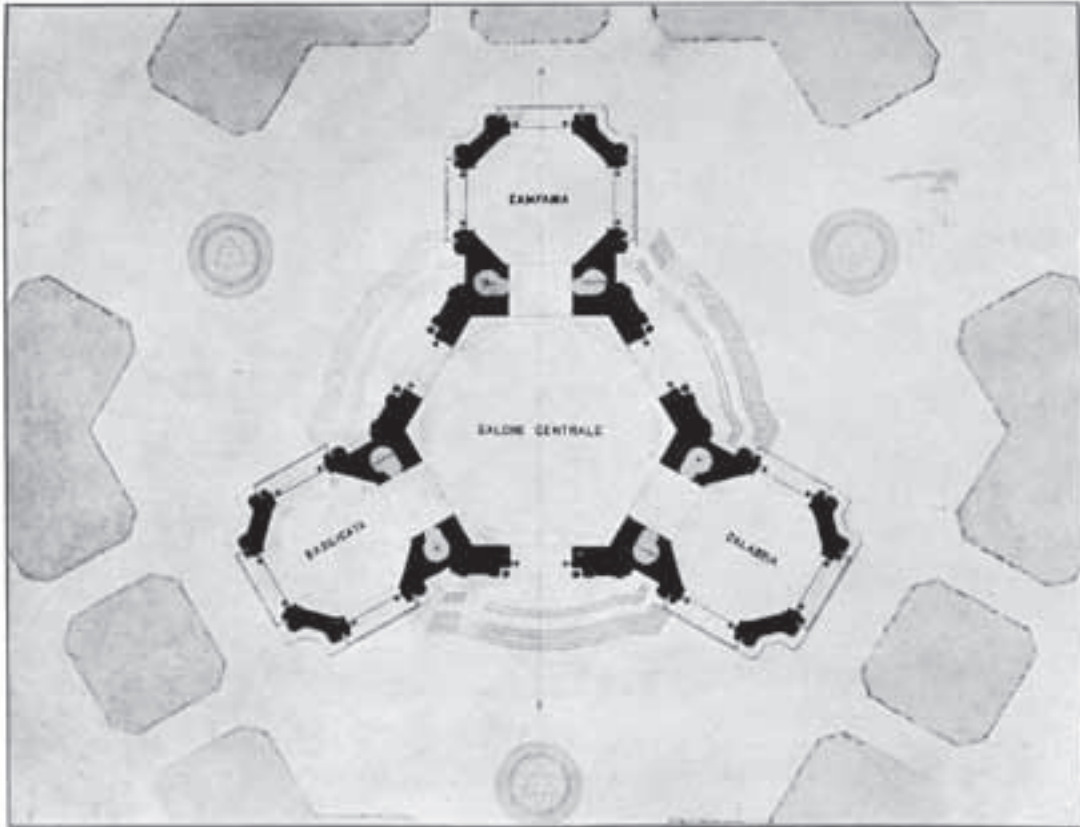


Figure 96.



Figure 97.

Antonio Curri, Le pavillon de la Campanie, Basilicate et Calabre à l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (Tesorone, 1913)

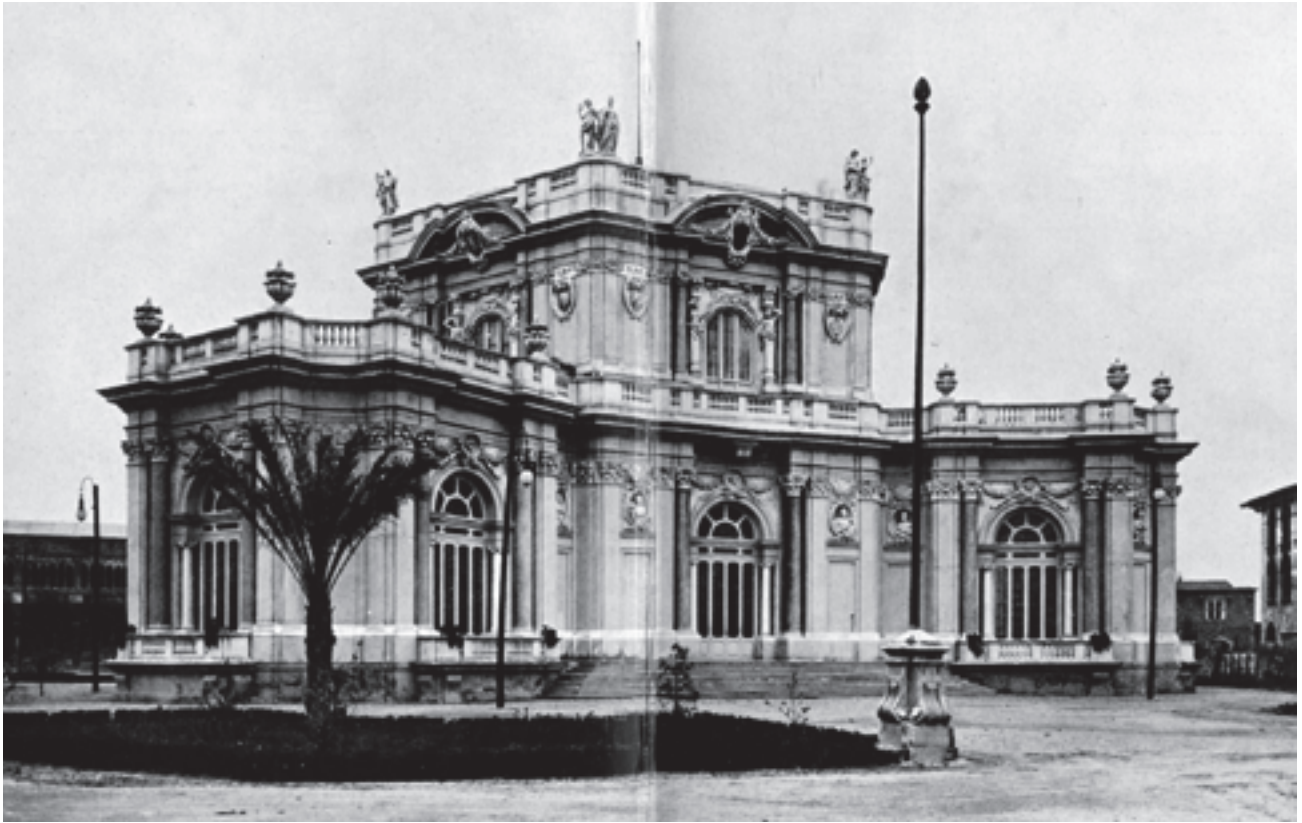


Figure 98.

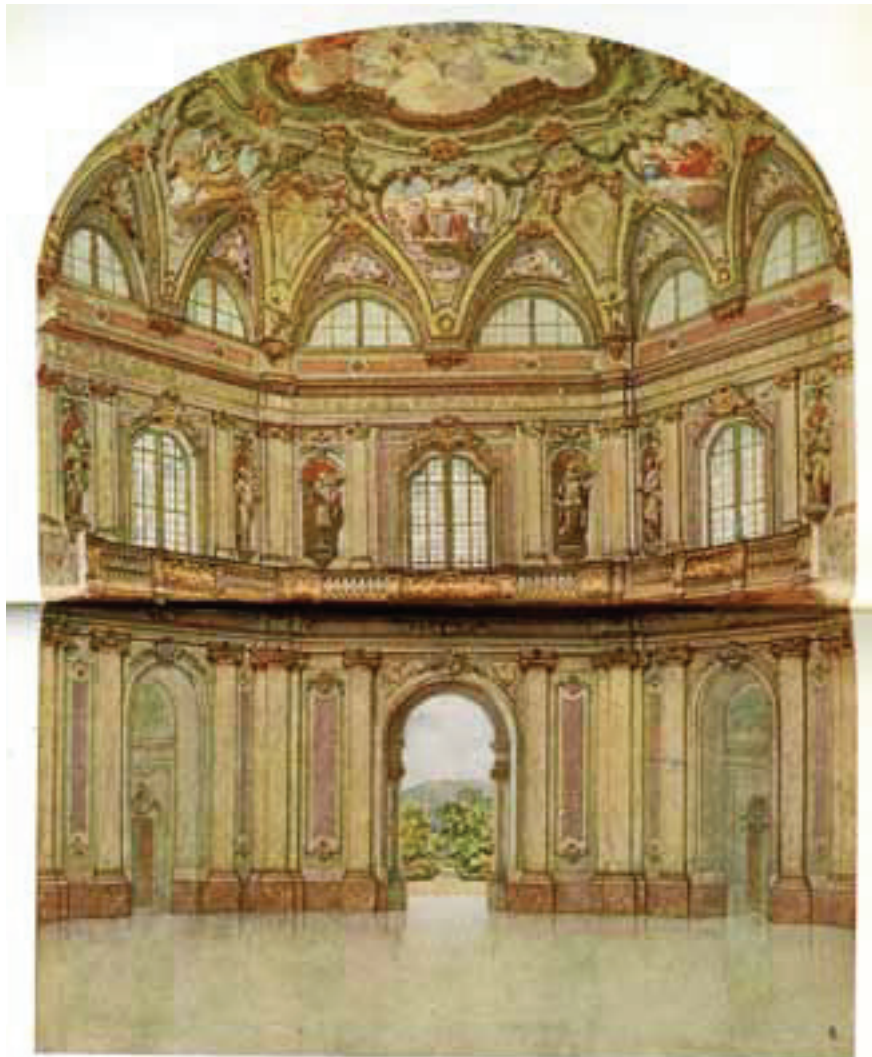


Figure 99.

Antonio Curri, Le pavillon de la Campanie, Basilicate et Calabre à l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (Tesorone, 1913)



Adolfo Zacchi, Le pavillon de la Lombardie à l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (98 : ACS, AABBA, division I, 1908-24, b. 623 ; 99 : Tesorone, 1913, *Rassegna illustrata*, I, 1910, p. 15 ; 100 : *Rassegna illustrata*, 10, 1911, p. 16)

Figure 100.



Figure 101.



Figure 102.



Figure 103.



Figure 104.

Venceslao Borsani, Le pavillon de la Ligurie à l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911.
 (*Le esposizioni*, 1911, p. 321 ; ACS, AABBA, division I, 1908-24, b. 623)



Figure 105. Le pavillon de la Ligurie, projet de Venceslao Bersani (*Rassegna illustrata*, 12, 1910 p. 16)

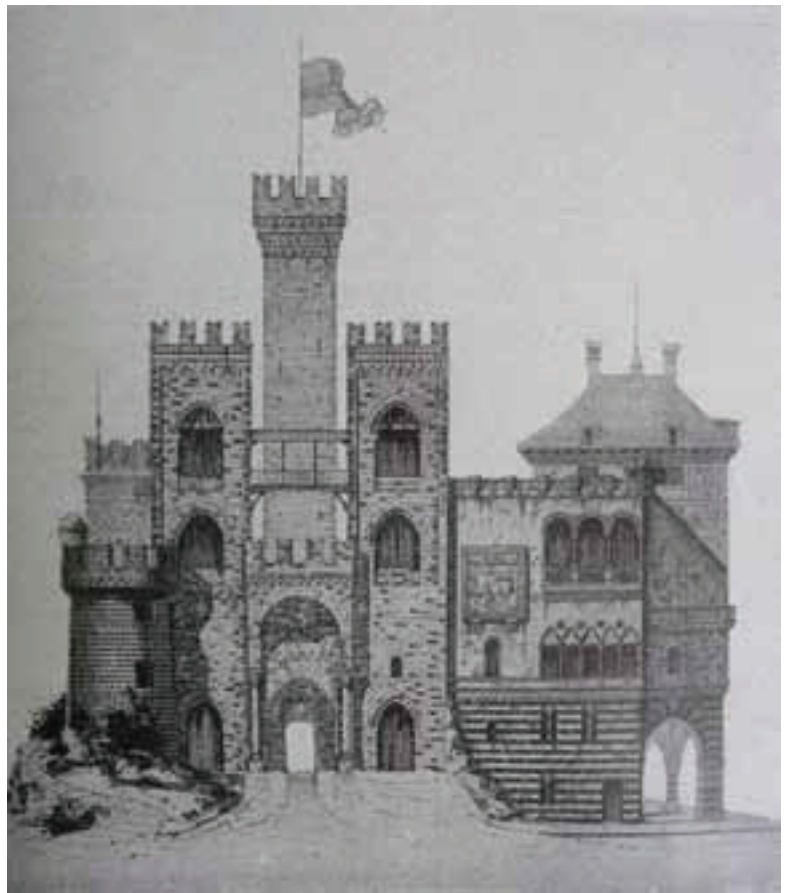


Figure 107. Le pavillon de la Ligurie, projet de Gino Coppedè. (*Rassegna illustrata*, 12, 1910 p. 16)

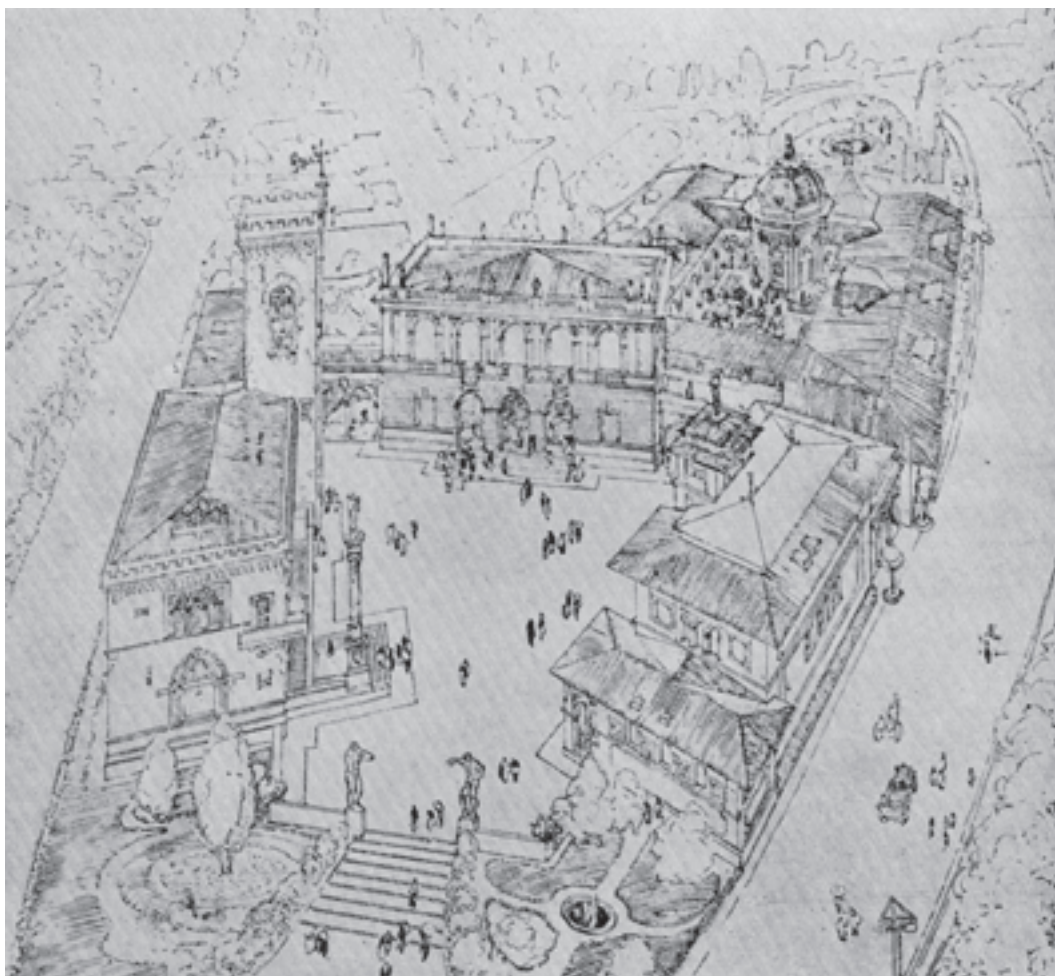


Figure 106. Marcello Piacentini, La cité italienne, Exposition de San-Francisco, 1915. (*Emporium*, XL, 235, 1915, p. 78)



Figure 108. Inauguration du pavillon toscan à l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911.
(*L'illustrazione italiana*, 1911, p. 73)

CHAPITRE 2

ÉTUDIER, PROTÉGER, DIFFUSER ET RESTAURER : LES COMMÉMORATIONS COMME PARADIGME DE LA PROMOTION NATIONALISTE DU PATRIMOINE

Les acteurs qui s'engagèrent dans les commémorations du sixième centenaire de la mort de Dante en 1921 furent peu ou prou les mêmes que ceux qui avaient pris part à l'exposition de la mémoire architecturale du pays à l'occasion du cinquantième de l'Unité italienne¹. En suivant, même rapidement, l'étendu de ces réseaux de sociabilité, nous sommes immédiatement confronté à des personnalités agissant dans de multiples champs d'activités. Cette ramification témoigne de la porosité existant alors entre les différentes pratiques, depuis l'histoire et l'histoire de l'art jusqu'à la restauration et l'architecture. Dans ce chapitre nous traiterons en parallèle ces domaines, dans une étude qui relève pour de larges parts d'une histoire culturelle au service de la pratique architecturale. Cette approche nous paraît essentielle pour la compréhension des commémorations de 1921 : elle nous permettra d'affirmer la continuité entre certains travaux de restauration et projets architecturaux, mais aussi de montrer que ces réalisations ne peuvent se comprendre qu'à la lumière de l'analyse d'autres champs culturels.

Ce lien entre la protection et la promotion du patrimoine d'une part, le choix de commémorer Dante par des monuments déjà existants d'autre part est particulièrement tangible dans l'activité polymorphe de Corrado Ricci. Ce dernier se distingua autant par ses fonctions administratives et politiques que par son activité d'historien de l'art et sa vaste production éditoriale. Grâce à son érudition, Ricci jouissait d'un certain prestige et d'une image apolitique, loin des querelles de partis. Il réussit ainsi à militer pour le patrimoine sans porter aucune étiquette politique précise, et tout en ayant accès à l'ensemble des réseaux de l'élite du royaume italien.

1. L'analyse des réseaux des « entrepreneurs de mémoire » (Michel J, *Gouverner les mémoires. Les Politiques mémorielles en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010) pourrait faire l'objet d'une étude spécifique qui tâcherait de montrer l'imbrication des intérêts artistiques, historiques et politiques de ces hommes appartenant pour la plupart à la nouvelle classe bourgeoise dirigeante ou à l'ancienne noblesse et dont l'action s'assimile par certains aspects à un travail de lobbying. Cette étude a été ébauchée, notamment dans Porciani, 1997a, p. 154-164 ; Piccioni L., *Il volto amato della Patria. Il primo movimento per la protezione della natura in Italia, 1880-1934*, (L'uomo e l'ambiente, 32), Camerino, Università degli Studi di Camerino, 1999, ou encore pour le versant législatif dans Balzani R., *Per le antichità e le belle arti. La legge n. 364 del 20 giugno 1909 e l'Italia giolittiana*, Bologne, Il Mulino, 2003.

Les conséquences de la conception historico-littéraire du patrimoine architectural sont perceptibles au travers des différentes étapes de la promotion patrimoniale, depuis l'étude des monuments jusqu'à leur restauration. Le rôle premier des sociétés savantes dans le développement des études historiques engendra une dialectique entre la dimension locale et nationale de l'histoire monumentale qui modela le caractère nationaliste de l'institutionnalisation de l'histoire de l'art.

La défense du patrimoine italien comporta un important versant légal, fruit d'une longue bataille parlementaire pour imposer une protection des biens artistiques mobiliers et immobiliers au détriment des prérogatives de la propriété privée. Le combat en faveur de certains paysages se révéla exemplaire, par le choix d'adopter pour les protéger des critères de nature historique, artistique ou même littéraire. L'engagement en faveur des *bellezze naturali* entraîna la constitution d'un « front » commun des tenants de la conservation du patrimoine monumental et naturel pour des motifs artistiques et patriotiques. Insérer les enjeux du centenaire de 1921 dans le cadre plus large de la défense législative du patrimoine, nous donnera l'occasion de mettre en évidence les divisions politiques et l'opposition que put rencontrer la conception historique, littéraire et artistique du patrimoine qui devait à son tour constituer un des fondements de la nation italienne.

Par ailleurs, l'activité législative fut soutenue par un travail pédagogique en faveur d'une meilleure connaissance de ce patrimoine au travers de la publication de journaux, de revues et de guides. Ce travail aboutit à la création d'un ensemble de stéréotypes dans lesquels l'identité de chaque région semblait pouvoir s'incarner dans un ensemble de monuments dûment sélectionnés, appelés à leur tour à former le portrait composite de la patrie. En mettant en place un ensemble de stéréotypes artistiques à des fins pédagogiques, cette médiatisation des questions patrimoniales devait aboutir à la création d'une « aura » patrimoniale soutenue par différentes figures identitaires.

Enfin, dans un dernier temps, nous verrons comment cette conception se traduit dans la pratique de la restauration, à partir de l'exemple bolonais de la commémoration du huitième centenaire de l'université en 1888.

Il ne faut pas pour autant perdre de vue l'imbrication existant entre ces différentes phases, leur séparation correspondant davantage aux nécessités de l'analyse qu'à une succession diachronique.

1. L'ÉTUDE, DEPUIS L'ASSOCIATIONNISME JUSQU'À L'UNIVERSITÉ

L'*Enciclopedia Dantesca* recense de façon incomplète quelques cinquante ouvrages publiés à l'occasion des commémorations dantesques de 1921². Aujourd'hui encore, on considère que les recherches menées pour cette célébration à Ravenne correspondent à la plus vaste campagne d'étude sur l'art et l'architecture ravennates du Moyen Âge. L'instrumentalisation politique de l'histoire tout comme les processus d'invention d'une image architecturale ne doivent pas masquer l'importance des travaux scientifiques conduits durant ces célébrations. Au contraire, lecture identitaire du patrimoine et études érudites progressèrent de concert. Le cadre de l'associationnisme de la fin du siècle permet d'aborder de façon organique les liens entre les avancées de l'érudition historique et la formation nouvelle des acteurs du monde de l'art et de l'architecture. Ces structures eurent des conséquences sur l'institutionnalisation de l'histoire de l'art autour d'Adolfo Venturi, champ disciplinaire qui a pu servir à son tour de terreau pour cette affirmation identitaire aux portées politiques contemporaines.

1.1. ASSOCIATIONS ET SOCIÉTÉS SAVANTES ENTRE PRATIQUE D'UNE HISTOIRE NATIONALISTE ET CULTE DE DANTE

L'historiographie actuelle considère que les associations et les sociétés savantes qui apparurent à la fin du XVIII^e siècle constituèrent pour l'Europe occidentale un lieu privilégié pour le développement des réseaux de sociabilité de la bourgeoisie, mais aussi de l'élaboration d'un nouveau rapport au patrimoine, depuis l'étude jusqu'à la protection et la valorisation des monuments³. En Italie, le rôle de ces associations fut d'autant plus important que les institutions étatiques de tutelle des biens culturels tardèrent à se mettre en place. Avec l'université, l'associationnisme constitua le cadre de formation des intellectuels du royaume et de diffusion des études scientifiques. Dans un rapport dynamique et complexe entre la dimension locale et nationale, la diffusion de la culture historique servit d'assise à la découverte ou à l'invention des origines de l'identité régionale puis nationale.

2. L'*Enciclopedia Dantesca* de la Treccani compte dix-sept pages de bibliographie sur les parutions liées aux trois centennaires de Dante (1865, 1921 et 1965), dont six pages et plus de cinquante ouvrages pour la seule commémoration de 1921. *Enciclopedia Dantesca*, Rome, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 1, 1970-1976, p. 601-617. La publication de la *Deputazine* de Toscane comptait quant à elle plus de cent pages, *Deputazione Toscana di Storia Patria, Studi su Dante e rassegna bibliografica delle pubblicazioni del Secentenario*, Florence, La Voce, 1921, p. 177-280.

3. La bibliographie sur l'associationnisme est particulièrement importante, nous nous contenterons de citer ici les études de Jean-Pierre Challine pour la France, Daniel Levine pour l'Angleterre ou encore Lothar Gall et Georg Kunz pour l'Allemagne. Levine P., *The amateur and the professional. Antiquarians, historians and archaeologists in Victorian England*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1986 ; Challine J.-P., *Sociabilité et érudition. Les sociétés savantes en France*, Paris, C.T.H.S., 1995 ; Gall L. (dir.), *Vom alten zum neuen Bürgertum. Die mitteleuropäische Stadt im Umbruch*, Munich, Oldenbourg, 1991 ; Kunz G., *Verortete Geschichte. Regionales Bewusstsein in den deutschen Historischen Vereinen des 19. Jahrhunderts*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2000. Par ailleurs, l'approche théorique de Pierre Bourdieu reste particulièrement efficace pour l'étude de ces sociétés comme lieu privilégié de sociabilité d'individus concentrant le capital social, culturel et économique, voir Bourdieu P., *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

Loin de prétendre mener une analyse exhaustive de ce phénomène, on s'attachera ici à souligner le rôle de la mise en place des *Società e Deputazioni per la storia patria* dans la définition des célébrations et commémorations du jeune royaume. Cette mise en évidence de la place des sociétés savantes dans la construction de la dimension patrimoniale des commémorations de l'Italie unifiée a pour corollaire la position centrale de la discipline historique dans la recherche identitaire de la nation italienne. Pratiquée avec une passion inédite par les intellectuels et un ensemble plus large d'érudits d'envergure locale, cette *manie de l'histoire* (avant tout celle du Moyen Âge et de la première Renaissance) répondait, parfois de façon consciente, à des fins contemporaines. L'activité des *Deputazioni* témoigne ainsi de l'importance de l'histoire comme vecteur de la constitution des identités locales, étape intermédiaire vers l'unité nationale.

À côté des *Deputazioni* et des *Società per la storia patria*, des associations plus spécifiquement dédiées à l'étude de Dante mirent en place des stratégies similaires d'histoire identitaire, en partant de l'étude de la vie et de l'œuvre du poète national.

a. Histoires locales et histoire nationale : les *Deputazioni e Società per la storia patria*

L'utilisation de l'histoire locale dans Deputazioni e Società per la storia patria

L'histoire de la formation et du rôle des *Deputazioni di storia patria* est aujourd'hui assez largement étudiée⁴. L'origine de ces sociétés d'histoire locale remonte en Italie à la période précédant l'unification. La première société savante, la *Regia Deputazione subalpina di storia patria* fut fondée à Turin le 20 avril 1833, dans le contexte des réformes du royaume de Sardaigne promues par Carlo Alberto⁵. Cette société avait été précédée en 1799 par une tentative avortée du gouvernement napoléonien de créer une institution en faveur de l'étude de l'histoire de la « Nation piémontaise⁶ ». Cette première *Deputazione* dite *subalpine* se consacra avant tout à recueillir et à publier des sources historiographiques au service d'une hagiographie officielle de la dynastie savoyarde. En cela, elle suivait une démarche proche de

4. Voir notamment : Morghen R., « L'opera delle Deputazioni e Società di storia patria per la formazione della coscienza unitaria », dans *Il movimento unitario delle Regioni d'Italia*, acte du colloque, Rome 10-12 décembre 1961, Bari, Laterza, 1963, p. 7-19 ; Sestan E., « Origini delle società di storia patria e le loro posizioni nel campo della cultura e degli studi storici », *Annali dell'Istituto storico italo-germanico di Trento*, VII, 1981, p. 21-51 ; Pagliani M. L., « Le deputazioni di Storia Patria tra diplomazia, antropologia e memorie civiche », dans Barocchi P. (dir.), *Gli anni modenese di Adolfo Venturi*, Modène, Panini, 1994, p. 17-24 ; Porciani, 1997a, p. 154-164 ; Giannella R. (dir), *I luoghi della cultura. Accademie e Deputazioni nella storia d'Italia. Catalogo delle pubblicazioni*, Rome, Biblioteca del Senato della Repubblica, 2001 ; Clemens G. B., « La costruzione di una identità storica: le Società di Storia Patria », *Rassegna storica del Risorgimento*, 88, 2001, p. 77-96. La majeure partie de la bibliographie se concentre toutefois sur l'étude de cas régionaux particuliers, voir par exemple Bracco, Irace, 1989.

5. Porciani, 1997a, p. 154.

6. Décret du 26 septembre 1799, Pagliani, 1994, p. 17.

ce qu’avaient pu être à Paris, sous l’Empire, les débuts de l’Académie Celtique⁷.

Autour de 1860, en suivant le modèle piémontais, des *Deputazioni e Società di storia patria* furent fondées sur l’ensemble du royaume. Dès 1858, une émanation de l’association turinoise forma une société autonome s’occupant de l’histoire de la Ligurie. Avec l’annexion de la Lombardie par le royaume de Sardaigne, le champ d’études de la *Deputazione subalpina* fut étendu par un décret du 21 février 1860 à la région de Milan. Dans ces années-là, on assista à d’autres tentatives d’élargissement des prérogatives de la *Deputazione subalpina*. Ces épisodes furent très mal acceptés par les historiens d’autres régions qui y voyaient une tentative d’établir l’hégémonie culturelle du Piémont, phénomène parallèle à la domination de la dynastie de Savoie sur l’ensemble du nouveau royaume. La mémoire historique devint dès lors un terrain de bataille entre les différentes traditions locales. La résistance fut particulièrement virulente en Toscane, où une forte tradition historique s’était développée sous le duché de Toscane, autour de Gian Pietro Vieusseux et de la publication de l’*Antologia* (1821-1832) et de l’*Archivio storico italiano* (fondé en 1842)⁸.

Toutefois, c’est avec l’unification et l’apparition de nouvelles institutions – écoles, bibliothèques, pinacothèques – que le mouvement des études historiques locales prit son réel essor en Italie. De façon apparemment paradoxale, ce fut l’unité qui favorisa la création d’institutions qui œuvrèrent à une réécriture de l’histoire et des mémoires locales. Si la division régionale remontait dans une large mesure en Italie à l’organisation administrative de l’Empire romain, elle ne coïncidait que dans quelques cas particuliers avec les aires linguistiques et le contour du développement socio-économique⁹. Certaines régions, dont le Piémont et la Toscane, avaient déjà une identité forte et cohérente avant l’unité. Ce n’était toutefois pas le cas de la majorité des régions, notamment celles issues des anciens États pontificaux, où l’identité ethnographique, culturelle et économique ne coïncidait pas avec le nouveau découpage administratif¹⁰. Ce n’est qu’à la suite de l’unification qu’on formula les *stéréotypes* régionaux, aptes à composer un *kit identitaire* pouvant servir de vecteur au développement d’un sentiment d’appartenance territorial¹¹. Ce phénomène a été très bien décrit dans le cas de l’Ombrie, où le stéréotype d’une région « sainte et mystique » fut élaboré entre le XIX^e et le début du XX^e siècle¹². Mais il en est de même pour d’autres régions telles la Romagne, où ce processus suivit

7. L’Académie celtique fondée à Paris en 1804 par Jacques Cambry fait office de précurseur dans la récolte des traditions locales, notamment par le célèbre questionnaire envoyé en 1807 à toutes les préfectures. Voir Belmont N., *Aux sources de l’ethnologie française : l’Académie celtique*, Paris, C.T.H.S., 1995 et Ozouf M., « L’invention de l’ethnographie française : le questionnaire de l’Académie celtique », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, xxxvi, 2, 1981, p. 210-230.

8. Porciani I., *L’Archivio Storico Italiano. Organizzazione della ricerca ed egemonia moderata nel Risorgimento*, Florence, Olschki, 1979.

9. Cavazza, 2002 ; Cavazza, 1995, p. 51-71.

10. Cavazza, 2002, p. 110-111.

11. Cavazza, 1995 et 2002.

12. Bracco, Irace, 1990, p. 646-647.

aussi l'unification¹³. Cette reconstruction d'une histoire locale répondait en partie à la nécessité de créer des identités régionales souvent défailtantes. Ilaria Porciani rapporte notamment le constat de ce rôle consciemment joué par les sociétés savantes des Abruzzes :

se, dopo l'unità d'Italia, c'era – secondo il noto detto – ancora da fare gli italiani, nel caso specifico si trovava [...] nella necessità di fare gli abruzzesi cioè persone che si riconoscessero idealmente unite da un vincolo di origine comune, o almeno, di affinità¹⁴.

De façon plus générale, le modèle de l'invention de la tradition développé par l'historien anglais Éric Hobsbawm a été largement repris par les historiens italiens pour analyser le développement du sentiment d'appartenance régional après l'unité¹⁵. Selon ce modèle, l'*invention* (ou réinvention) se réfère ici à l'idée que certaines traditions, bien que réutilisant des matériaux du passé, sont des créations récentes visant à renforcer la cohésion sociale face à des problèmes contemporains.

La multiplication des *Deputazioni e Società di storia patria* après 1860 accompagna ce mouvement en se chargeant de publier les sources d'une histoire locale puisant ses racines dans l'époque des communes libres¹⁶. Dans le sillon des *invented traditions*, on peut interpréter ce travail de recherche et de publication des racines de l'histoire locale et nationale comme une réponse concrète à la nécessité d'une unification culturelle à la suite du mouvement d'unification politique et militaire du Risorgimento¹⁷.

Du moment où l'historiographie fut conçue comme une « religion civile de la patrie »¹⁸, une véritable compétition s'engagea entre les différentes régions. En privilégiant l'étude d'époques où la région (en général assimilée à une ville principale) avait joué un rôle majeur, les membres entendaient soutenir sa place spécifique dans l'histoire nationale¹⁹. Cette entreprise s'appuyait avant tout sur l'intérêt porté au récit des vies des grands hommes²⁰. Les différentes histoires locales devaient servir de fondations dans le grand chantier de l'écriture d'une

13. Balzani, 2001.

14. Dragonetti G., Casti E., Borselli P., « Discorsi d'inaugurazione pronunciati il dì 5 settembre nell'aula Massima della Biblioteca Aquilana », *Bollettino della società di storia patria Anton L. Antinori*, I, 1, 1889, p. 15, cité dans Porciani, 1997a, p. 159, « si, après l'unité d'Italie, il y avait - selon le dicton célèbre - encore à faire les italiens, dans ce cas spécifique, on se trouvait [...] dans la nécessité de faire les habitants des Abruzzes, c'est-à-dire des personnes qui se reconnaissent idéalement unies par un lien d'origine commune, ou du moins, d'affinité. »

15. Hobsbawm, Ranger, 1983. Largement discuté et partiellement redéfinies (notamment dans leur rapport avec les structures et traditions préexistantes par Anthony Smith), ces *invented traditions* constituent encore aujourd'hui un outil efficace pour analyser, au-delà de l'exactitude des références auxquelles font appel ces traditions, leur processus de mise en place et leurs effets réels. Voir *sopra* introduction et Cavazza, 2002 et 1995.

16. Porciani, 1997a, p. 158.

17. On peut citer à l'appui de cette idée la fameuse citation « *fatta l'Italia, bisogna fare gli italiani* » Soldani, Turi, 1993.

18. Gentile, 1993.

19. Par exemple la société génoise développa les études sur la République de Gênes et l'histoire de la navigation, voir Clemens, 2001, p. 94.

20. Notamment ceux de Gian Galeazzo Visconti et de Francesco Sforza à Milan ou d'Andrea Doria et Christophe Colomb à Gênes, Clemens, 2001, p. 94-95.

histoire nationale. Pour beaucoup d'historiens, elle apparaissait au moment de l'unification comme une entreprise encore trop complexe à mener, et nécessitait au préalable une meilleure connaissance des passés locaux²¹.

Le rôle actif joué par les sociétés savantes n'empêchait pas les contradictions internes. Deux tendances cohabitaient au sein de ces sociétés, l'une incarnée par les érudits d'inclinaison conservatrice cherchant dans l'histoire la célébration de la dimension locale (souvent celle de la ville) en opposition au nouveau royaume, l'autre par la formation d'une conscience nationale à partir de la redécouverte de l'identité municipale²². Cette dernière dimension s'imposa à la fin du XIX^e siècle comme le courant dominant. Encore une fois, nous retrouvons au sein de l'activité de ces associations, la profondeur des liens existants entre l'activité historique et la politique contemporaine.

Cette recherche dans le passé historique de l'Italie de racines locales d'une unité nationale avait déjà été anticipée en Toscane par la création déjà mentionnée de l'*Antologia* de Vieusseux en 1821. Dès son premier numéro, ce journal défendait la capacité scientifique des Italiens d'écrire leur propre histoire :

*proporre al pensiero degli Italiani un fine mai municipale, ma nazionale; dimostrare che l'Italia possiede nel proprio seno gli elementi di una storia scientifica e letteraria e che da lei sola dipende l'ottenerla*²³.

Auparavant au XVIII^e siècle, Ludovico Antonio Muratori avait cherché dans l'époque médiévale et non plus dans l'Antiquité les racines de la civilisation italienne²⁴. Après l'accomplissement de l'unification nationale, les historiens cherchèrent à dégager dans l'histoire locale des éléments communs à l'ensemble de l'Italie, préalable nécessaire à une vision de l'unité détachée de l'idée d'une conquête de territoire. Pour Maria Luigia Pagliani, « *accanto alla riscoperta di un senso unitario e di origini comuni nella antica storia del paese si rafforzava la convinzione che le diverse storia municipali costituiscono il vero fondamento della storia nazionale*²⁵. »

Stefano Cavazza a identifié dans l'œuvre de Giovanni Crocioni (1870-1954), *Le Regioni e la cultura nazionale*, les principaux éléments d'une théorie de ce rapport dialectique entre

21. Porciani, 1997a, p. 162.

22. Bracco, Irace, 1989, p. 628.

23. *Antologia*, 1, janvier-mars 1821, Cité par Pagliani, 1994, p. 19, « proposer à la pensée des Italiens une finalité jamais municipale, mais nationale ; démontrer que l'Italie possède en son sein les éléments d'une histoire scientifique et littéraire et que d'elle seule dépend de la développer. »

24. Muratori L. A., *Antiquitates italicae medii aevi*, Milan, ex typographia Societatis palatinae, 6 vol., 1738-1742, republié en 1753 en italien sous le titre *Dissertazioni sopra le antichità italiane*. Dans cet ouvrage, Muratori dresse un rapport entre liberté et forme républicaine des communes médiévales.

25. Pagliani, 1994, p. 20, « à côté de la redécouverte d'un sens unitaire et des origines communes dans l'histoire ancienne du pays, la conviction se renforçait selon laquelle les différentes histoire municipales constituaient la véritable fondation de l'histoire nationale. »

l'identité locale et nationale²⁶ : l'amour de la petite patrie selon Crocioni constituerait le relai essentiel vers un amour de la nation²⁷. Cette idée largement partagée en Italie au tournant du siècle semble dominer l'activité des sociétés savantes, tout comme, nous l'avons déjà vu, l'exposition régionale de 1911.

Pour développer ce sentiment d'appartenance locale et cet amour de la *petite patrie*, les érudits des *Deputazioni* s'intéressèrent avant tout à l'histoire de la période médiévale et plus particulièrement au temps des communes. Comme il a été souligné dans le cas de l'Ombrie, les études portèrent rarement sur des époques postérieures au XVI^e siècle²⁸. Cette mise en valeur de l'histoire médiévale et communale répondait à l'idée largement diffusée qui voulait voir dans la liberté communale l'origine du mouvement du Risorgimento.

La Deputazione per la storia patria de Bologna : laboratoire de « l'invention de l'histoire »

L'exemple de la *Deputazione* de Bologne influença considérablement le rôle joué par ce type de société savante dans la gestion du patrimoine local et l'impact des études historiques sur le devenir des monuments²⁹. La *Deputazione per la storia patria* de Romagne fut instituée par un décret du 10 novembre 1860, promu par le gouverneur Luigi Carlo Farini³⁰ avec l'aide de son ministre de l'Instruction publique Antonio Montanari. Ce dernier, dans un rapport préparant le décret, revendiquait l'exemple des *Antiquitates italicæ* de Muratori et soulignait le rôle fondamental de l'histoire, « *non soltanto una importantissima disciplina scientifica, ma un debito di patriottismo*³¹ ». Cette *Deputazione* faisait partie d'un programme culturel plus ample prôné par le gouvernement Farini, qui instaura notamment dans le même temps des chaires de linguistique à l'université de Bologne et une commission de conservation des

26. Cavazza, 1995, notons que l'analyse d'Anne-Marie Thiesse souligne le même lien d'intégration complémentaire du sentiment régional et national en France, Thiesse, 1990.

27. Crocioni G., *Le regioni e la cultura nazionale*, Catane, Battiato, 1914. Professeur de littérature à l'université de Bologne à partir de 1913, Giovanni Crocioni (1870-1954), développa un intérêt pour la littérature cultivée (tout particulièrement celle de Dante) et pour la littérature et le folklore populaire. Il tenta dans ses écrits de dresser le rapport entre ces deux dimensions de la culture italienne. Il œuvra également à la réforme de l'enseignement, notamment par l'introduction d'une dimension régionale au collège. Pour ce régionaliste convaincu, l'histoire de l'Italie, depuis l'époque municipale, rendait l'identification locale une étape nécessaire avant de pouvoir prétendre à une intégration nationale des jeunes italiens.

28. Bracco Irace, 1989, p. 635.

29. Voir Checcoli I., *Personaggi, sedi e temi del revival neogotico bolognese*, dans Muzzarelli, 2007, p. 99-114 ; Ceccarelli F., « Bologna e la Romagna », dans Restucci, 2005, p. 142-165.

30. En 1859, le royaume de Savoie conquiert les quatre Légations papales (correspondant aux territoires de Bologne, Ferrare, Forlì et Ravenne). Farini prit la tête de ces territoires en tant que gouverneur de la Romagne, puis « dictateur », une fois qu'on y rattacha les ducats de Modène et de Parme. Le 1^{er} janvier 1860, il obtint le titre de gouverneur des « provinces royales de l'Émilie ». À ce titre, il mit en place les institutions de la future région d'Émilie-Romagne et organisa le plébiscite d'annexion au royaume de Sardaigne.

31. Fasoli G., « Premessa », dans *La Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna: centoventicinque anni dalla fondazione*, Bologne, 1989 (Documenti e studi, 21), p. 3-10 et Montanari A., « Rapporto al Governatore », *Atti e Memorie della Deputazione di Storia patria per le provincie Modenesi e Parmensi*, I, 1863, p. ix, « non seulement une très importante discipline scientifique, mais un devoir et une dette de patriotisme. »

« *monumenti delle Arti Belle*³² ». Là aussi, cette création précoce répondait certainement à la volonté de prévenir toute tentative d'élargissement des compétences de la *Deputazione subalpina* sur les anciens territoires papaux. Au sein des nouvelles frontières souhaitées par Farini de ce qui allait devenir l'Émilie-Romagne, trois *Deputazioni* furent instaurées : ainsi, à côté de la société romagnole de Bologne, on créa celles de Modène et de Parme, reflet des anciens ducats et des divisions culturelles, civiles et politiques antérieures à l'unification.

Alors que la *Deputazione subalpina* se proposait avant tout de sauvegarder et publier la documentation archivistique, le programme de 1860 des trois *Deputazioni* d'Émilie-Romagne apparaissait bien plus ambitieux : de concert avec le vaste mouvement nationaliste européen, elles envisageaient en effet de décrire les monuments (au sens large) de la patrie, c'est-à-dire un ensemble de traits et de traditions aptes à former le *kit identitaire* de la région³³. Cette œuvre devait passer avant tout par le recensement de tous les dialectes de la Romagne, de ses traditions, légendes et superstitions³⁴, ainsi que par la description des cérémonies, des fêtes populaires et de la nourriture traditionnelle³⁵. L'ensemble des traits populaires émanant d'un tel recueil avait l'ambition de servir de contrepoint aux monuments architecturaux dans l'opération de construction historique. Ce programme apparaît fortement influencé par le courant ethnopatriotique qui traversait alors l'Europe du « siècle des nations³⁶ ».

Peu de temps après cependant, alors que Farini était parti s'occuper de l'annexion des régions méridionales en 1861, puis entré au gouvernement en 1862, le programme de 1860 fut copieusement réduit. Un nouveau décret du 6 juillet 1862 tâchait de redimensionner le rôle de la *Deputazione* de Bologne à un cadre plus traditionnel de conservation et d'illustration des monuments architecturaux et des témoignages historiques municipaux. Dans ce nouveau programme, la dimension ethnographique et linguistique du rapport Montanari fut largement marginalisée³⁷. Recentrée sur les études historiques, l'activité de ces *Deputazioni* devait porter

32. *Ibidem*.

33. Thiesse, 1999.

34. Dont le modèle reste encore au XIX^e siècle la publication par James Macpherson entre 1760 et 1763 des poèmes « gaéliques » du barde Ossian, voir Gaskill, H. (dir.), *The reception of Ossian in Europe*, Londres, Continuum, 2004.

35. « *E sarebbe di raccogliere in dizionari i dialetti principali dell'Emilia, non solo i vocaboli usati, secondo che il dialetto si parli nelle città più cospicue, ma eziandio quelle voci viete e desuete che rimasero in bocca del volgo e del contadino, di notare i nomi vernacoli antichi e moderni dei fiumi, dei torrenti, dei rivi, delle foreste, delle montagne, dei poderi, dei casolari ; di far tesoro delle leggende, tradizioni ed anche superstizioni popolari, che durano presso le classi meno colte ; di descrivere le cerimonie che si praticano nelle nascite, matrimoni, funerali, non che le feste [...] di descrivere le costumanze domestiche, le abitudini, le forme che si danno al pane, alle focacce; e le speciali maniere di cibi e bevande; di tenere conto delle maniere di saluti [...] di cercare insomma che la parola e l'usanza delle diverse popolazioni nostre servano alla storia come i monumenti archeologici, disponendoli in guisa da promuovere i confronti colle lingue, dialetti, e consuetudini di altri paesi.* », Montanari A., « Rapporto al Governatore », *Atti e Memorie della Deputazione di Storia patria per le provincie Modenesi e Parmensi*, I, p. x-xi, cité dans Pagliani, 1994, p. 21.

36. Anne-Marie Thiesse a noté cet apparent paradoxe du nationalisme au XIX^e siècle, dont une des principales caractéristiques est la dimension internationale, et qui se développe avec un important parallélisme entre les différents pays. Thiesse, 1999. On sait d'ailleurs que Luigi Carlo Farini avait séjourné à Paris où il avait entretenu des liens avec la famille Bonaparte, Raponi N., *Farini, Luigi Carlo*, dans DBI, xx, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1976, p. 394-397.

37. Pagliani, 1994, p. 22.

avant tout sur un arc chronologique s'étendant de l'antiquité au xvi^e siècle, qui privilégia sans conteste le Moyen Âge³⁸. Ces études visaient encore une fois à instaurer un rapport dialectique permanent entre la culture locale et nationale, non pas en terme d'opposition, mais sous l'angle d'un lien consubstantiel rendu évident dans la référence municipale et le renvoi à l'idée de l'Italie des *cento città*.

Dans le climat culturel bolonais de la seconde moitié du xix^e siècle, cette institution fut peut-être celle qui conjugua en son sein de la façon la plus profonde les motivations locales et la volonté de participer au débat culturel du nouvel État³⁹. Cette caractéristique s'explique en partie par l'influence de personnages d'envergure nationale, l'archéologue Giovanni Gozzadini⁴⁰, choisi comme président à vie de la *Deputazione* bolonaise, puis le poète Giosuè Carducci qui lui succéda en 1887 ; on peut ajouter à ces deux derniers le travail de Corrado Ricci et de l'archiviste Carlo Malagola.

L'action des *Deputazioni* dès leur formation semblait dictée par l'urgence de recueillir toutes les sources historiques disponibles, dont on craignait que l'état d'incurie dans lequel elles avaient longtemps été délaissées menaçât leur préservation⁴¹. La honte quant au sentiment d'abandon du passé s'ajoutait à l'idée que les mémoires de l'Italie avaient jusque-là été laissées aux mains des étrangers⁴². L'œuvre des *Deputazioni* ne se limita toutefois pas à la publication de ces sources et documents, mais visa à leur offrir une large diffusion et visibilité. Ainsi ces *Deputazioni* se placèrent à la jonction entre l'activité historique et le rôle de pourvoyeur d'histoire et de mythes pouvant servir à la politique contemporaine⁴³.

Les *Deputazioni* d'Émilie-Romagne dominèrent dans une large mesure la vie culturelle de cette région à la fin du xix^e siècle. Elles jouèrent un rôle notable dans les champs de l'histoire, mais également dans la restauration des monuments anciens et la création des musées civiques. Jusqu'à la création de l'*Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti dell'Emilia* en 1876, les *Deputazioni* furent chargées en effet de l'inventaire, mais aussi de la conservation et de la restauration des édifices.

L'intérêt pour le Moyen Âge devait se traduire de façon directe dans le domaine de l'architecture. À partir de 1869, la *Deputazione* de Bologne orchestra la restauration du complexe de Santo Stefano, dont les travaux furent confiés à l'architecte Raffaele Faccioli (1836-1914), sous le contrôle de l'archéologue Giovanni Gozzadini⁴⁴.

38. Voir Checcoli, 2007, p. 104 pour un calcul de la prédominance des essais traitant de l'époque médiévale.

39. Pagliani, 1994, p. 21.

40. L'archéologue Giovanni Gozzadini (1810-1887) fut aussi directeur du Museo Civico de Bologne à sa création en 1878. Voir Ciucarelli C., *Gozzadini, Giovanni*, dans DBI, xx, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1976, p. 394-97.

41. Anne-Marie Thiesse a montré que le sentiment d'urgence face à la disparition des traces du passé fut commun à l'ensemble des opérations de construction identitaire européenne du xix^e siècle, Thiesse, 1999.

42. Checcoli, 2007, p. 103.

43. Ceccarelli, 2005.

44. Sur les restaurations de Santo Stefano, voir Bocchi F. (dir.), *Sette colonne e sette chiese. Le vicende ultramillennarie*

De même lors des commémorations du huitième centenaire de l'université de Bologne en 1888, les travaux monumentaux furent orchestrés par cette société autour de l'activité de Giosuè Carducci, Corrado Ricci et Alfonso Rubbiani. Le rôle de cette société savante en matière de restauration et de reconstruction néo-médiévale fut considérable, comme en témoigne l'exemple déjà étudié de l'église de Polenta⁴⁵.

Dante, Carducci et la réinvention de l'église de Polenta

L'initiative de la restauration de l'église de Polenta se situe entre 1887 et 1889, autour de l'activité du prêtre don Zattini. Toutefois par manque d'argent le chantier n'avança que lentement durant les années 1890. La situation se débloqua le 6 juin 1897, lorsque le comte Giuseppe Pasolini-Zanelli décida d'amener Carducci à Polenta alors qu'il était un hôte dans sa ville de Lizzano. Le mois suivant le poète écrivit l'ode *La chiesa di Polenta*, publié le 5 septembre dans la revue *Italia*, et le 9 septembre chez l'éditeur Zanichelli. Les bénéfices de la vente du poème qui remporta immédiatement un important succès devaient financer la restauration de l'église. Ces travaux étaient principalement justifiés par la présence supposée de Dante qui serait venu y prier.

*Ecco la chiesa. E surse ella che ignoti
servi morian tra la romana plebe
quei che fùr poscia i Polentani e Dante
fecegli eterni.
Forse qui Dante inginocchiassi?
L'alta fronte che Dio mirò da presso chiusa
entro le palme, ei lacrimava il suo
bel San Giovanni⁴⁶;*

Carducci ne convoque pas seulement Dante, mais il pose également la question de la présence de Francesca dans l'église de Polenta :

*Agile e solo vien di colle in colle
quasi accennando l'ardüo cipresso.
Forse Francesca temprò qui li ardenti
occhi al sorriso⁴⁷?*

Dans la dernière partie il fait enfin référence à Lord Byron⁴⁸. Cet argument est repris par la patriote Aurelio Saffi pour convaincre les républicains anticatholiques de l'opportunité

del complesso di S. Stefano, catalogue de l'exposition, Casalecchio di Reno, Grafis, 1987 ; Serchia L. (dir.), *Nel segno del S. Sepolcro. S. Stefano di Bologna. Restauri, ripristini, manutenzioni*, Vigevano, Diakronia, 1987.

45. Pedna, 1993 ; Ricci C., « Il castello e la chiesa di Polenta », *Atti e mem. Dep. Storia patria, provincia della Romagna*, III, 9 , 1890-1891, p. 1-21 ; Gerola G., « La questione della chiesa di Polenta », *Bollettino D'Arte*, VIII, 9, 1914, p. 288-297, VIII, 10, p. 328-336, VIII, 11, p. 361-368.

46. Carducci G., *La chiesa di Polenta*, 1887, vers 21-28.

47. *Idem*, vers 1-4.

48. À travers l'Aroldo, référence à l'ouvrage *Il pellegrinaggio del cavaliere Aroldo* (traduction italienne de *Childe Harold's Pilgrimage*).

des restaurations⁴⁹. Pourtant, la présence de Dante à Polenta était tout sauf certaine. Ainsi, dans sa première édition de l'*Ultimo rifugio* en 1890, Ricci ne la mentionnait pas. Analysant les motivations réelles des travaux de restauration, Antonio Pedna a pu interpréter l'opération historiographique de Carducci comme un artifice visant à établir un sanctuaire italique, mémoire des valeurs issues du Risorgimento⁵⁰.

*salve, chiesetta del mio canto! A questa
madre vegliarda, o tu rinnovellata
itala gente da le molte vite,
rendi la voce*⁵¹

L'église de Polenta est à ce titre particulièrement emblématique des stratégies menées par Carducci de promotion du patrimoine architectural sous l'aura de la figure identitaire de Dante. Par la suite, au début du xx^e siècle, non seulement on reprendra les mêmes arguments littéraires tirés de la mention de Dante et de Byron, mais la référence à Carducci s'imposa elle aussi comme une caution des travaux. Pourtant, au dire même du ministre de l'Instruction publique en 1923, alors que l'église allait être ouverte au public, l'édifice ne présentait pas une grande valeur artistique :

*il suo valore artistico è assai limitato, sarebbe anzi di scarsissima importanza,
se non lo confortasse la notorietà attribuita al tempo stesso dai ricordi dei
grandi poeti Dante e Carducci*⁵².

Giuseppe Gerola, en tant que sôrintendente de Ravenne⁵³ chargé de diriger le chantier, se posa même la question de l'opportunité des travaux. Il proposa d'ériger à la place de l'église mal conservée un monument à l'honneur de Carducci. Le ministère refusa toutefois et préféra que soient menés des travaux de restauration qui conduisirent à la réinvention d'une église du début du xiii^e siècle.

Dans cette opération, l'on comprend bien comment le travail historique orchestré par la *Deputazione* de Bologne put dans un premier temps servir les idéaux patriotique de Carducci grâce à la référence à des figures identitaires liées à l'histoire et à la littérature (Francesca, Dante, Byron). Puis comment, une fois que Carducci devint à son tour une figure identitaire, un de ses poèmes servit de justification à des travaux de réinvention architecturale.

49. « *Quale italiano non vorrà conservata e onorata una chiesa dove Dante pregò?* », Pedna, 1993, p. 117.

50. *Ibidem*.

51. Carducci G., *La chiesa di Polenta*, 1887, vers 105-109.

52. Réponse du ministre de l'Instruction publique au sénateur Giovanni Braschi en 1923, citée dans « *Per la conservazione della Chiesa di Polenta* », *La Riviera Romagnola*, XX, Forlì, 24 mai 1923, reprise dans Pedna, 1993, « sa valeur artistique est très limitée, elle serait au contraire insignifiante, si ne l'étayait pas la notoriété attribuée par les souvenirs des grands poètes Dante et Carducci. »

53. Voir *infra*, chapitre 5.

La réinvention architecturale de Saint-Marin

Entre 1890 et 1940, ces stratégies confluèrent dans un autre chantier exemplaire, celui de la réinvention d'un faciès communal pour le petit État de Saint-Marin⁵⁴. Ici, le processus commun de réinvention de traditions (grâce à la légitimation de figures identitaires tout en produisant de nouvelles) mis en place par la *Deputazione* de Bologne prit un sens particulier en raison des caractéristiques propres au site : Saint-Marin était perçue comme une sorte d'anomalie de l'histoire, un héritage direct de l'histoire communale de l'Italie, mythe d'une république indépendante depuis les temps reculés du Moyen Âge. Or, d'un point de vue architectural la ville ne reflétait pas l'image que l'on se faisait de cette époque, mais ressemblait à un quelconque village des Apennins et ne pouvait que décevoir le visiteur grim pant les pentes du mont Titano. Dès lors, la confrontation entre le mythe et la réalité conduisit – grâce à l'intervention de Carducci, Ricci et Malagola depuis la *Deputazione* de Bologne – à restaurer l'image architecturale apte à faire ressurgir les traces de l'histoire.

Non seulement on réinventa par la restauration, mais à Saint-Marin on n'hésita pas à reconstruire ex-nihilo un palais public dans le style de l'architecture du XIII^e siècle. Ainsi, la première étape fut la reconstruction du Palazzo Pubblico par Francesco Azzurri entre 1882 et 1894 en « *purissimo stile comunale italiano*⁵⁵ » (fig. 22).

En 1916 fut créée une Commission pour la conservation des monuments de Saint-Marin placée sous la présidence de Corrado Ricci. Celui-ci avait consacré treize ans auparavant le deuxième volume de l'*Italia Artistica* à la petite république. Avec Ricci s'imposa l'idée de considérer la ville comme un seul organisme autour des principaux éléments la composant : les remparts et les trois « penne »⁵⁶ (fig. 29-30), le Palazzo Pubblico, la Pieve, l'église San Francesco, ainsi que les ensembles pittoresques des places et ruelles. Selon cette conception, chaque élément architectural prenait sa véritable raison d'être dans l'ensemble de l'opération.

L'architecte Gino Zaini s'occupa dans un troisième temps de rendre à Saint-Marin son système de fortification. Restaurés entre 1925 et 1935 en suivant un concept d'unité d'ensemble, les remparts reconstruits en grès devaient dessiner la véritable identité de la ville et son profil iconographique. Zaini dut pour cela imposer grâce à l'aide de Ricci la référence à l'architecture du XIV^e siècle face à un projet formulé par l'architecte romain Vincenzo Moraldi en 1924 visant à réhabiliter l'état du XVI^e siècle des trois forteresses⁵⁷. Ici l'opposition entre les deux conceptions se joua davantage sur le terrain formel du projet que sur celui historique.

54. Voir Zucconi, 1995, Zucconi G., « La storia come fattore di trasformazione urbana: il caso di San Marino », dans Spagnesi G., *L'architettura delle trasformazioni urbane*, Rome, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura 1992, p. 209-216 et Zucconi G., « Medievale e Moderno: Gino Zaini e il rifacimento di San Marino », *Urbanistica*, 98, 1990.

55. Cité dans Zucconi, 1991, p. 209.

56. Les trois « plumes » désignant les trois tours dite « la Guaita », « la Cesta » et le « Montale ».

57. En particulier la tour isolée dite de « la Cesta » était attribuée à l'architecte Belluzzi.

Après avoir récupéré la direction des travaux, Zaini restaura pendant dix ans les remparts et les tours, qu'il dota à l'exemple de celle de la Guaita de créneaux. Le chantier se conclut avec celui de « la Cesta » qui offrait tout à la fois le sommet panoramique de la visite de Saint-Marin.

Enfin la dernière étape, qui s'étendit jusqu'en 1940, toucha au tissu d'habitation, lui aussi soumis au même processus de « médiévalisation ». Entre temps, Zaini publia en 1933 un essai historique sur la ville où il la décrit comme une « *unico monumento* », qui représenterait l'« *ultimo superstite comune italico*⁵⁸. » Ceci démontre encore une fois l'imbrication entre histoire, restauration et nouvelle architecture, dans ce qui doit être considéré avec Guido Zucconi sous l'ordre du projet et qui ne peut être appréhendé que dans une histoire urbaine prenant en compte ces différents aspects. Si son achèvement apparaît tardif, Zucconi a pu reconnaître d'autres cas similaires où la première définition littéraire, avec toujours des figures identitaires comme catalyseurs, se formule dans les années 1880 et 1920 pour être par la suite mise en chantier dans les deux décennies suivantes ; ainsi de la ville de Conegliano Veneto qui fut totalement refaite en référence au peintre Cima da Conegliano ou d'Arquà Petrarca qui pouvait jouir de la présence de la tombe du poète. Par ailleurs, ce qui peut sembler anachronique du point de vue architectural, résulte au contraire bien plus moderne si on le considère au regard du *Stadtbaukunst* de Sitte et de ce que Françoise Choay a appelé l'urbanisme culturaliste.

Sociabilité et composition des Deputazioni e Società per la storia patria

Ces associations ont pu également servir de cadre à la formation d'une classe d'érudits et d'une nouvelle élite culturelle vouées à développer les instruments de protection du patrimoine. Elles apparaissent en ce sens comme l'endroit privilégié de rencontre entre l'aristocratie traditionnelle et les nouvelles classes bourgeoises. Une analyse sociologique de ces sociétés savantes pourrait permettre d'aborder le lien existant dans les premières années de l'unité entre le développement des études historiques, l'œuvre de conservation et de restauration des monuments et le clientélisme politique local et national⁵⁹.

Les membres des *Deputazioni* étaient recrutés par cooptation, et il semble que l'appartenance à un rang social élevé ait été privilégiée dans la sélection des nouveaux candidats⁶⁰. On y trouvait donc à côté de la noblesse, des membres de la grande bourgeoisie, de la bourgeoisie éduquée et du clergé. Une place de premier rang était occupée par les professionnels : historiens de l'université, archivistes et bibliothécaires. Faire partie d'une telle société était

58. Zaini G., *Le fortificazioni del Monte Titano*, Naples, Istituto Arti Grafiche Rispoli, 1933, citations p. 33 et 10.

59. Ilaria Porciani appelait déjà de ses vœux en 1997 une telle étude, Porciani, 1997a.

60. Clemens, 2001, p. 81-85.

considérée comme un honneur et le refus d'une candidature comme un véritable revers⁶¹. À l'intérieur de ces sociétés les membres partageaient la conscience d'appartenir à une élite et d'œuvrer à une fin hautement patriotique :

*si può cogli studii servire la patria altrettanto bene o meglio che il soldato nel campo*⁶².

Les membres pouvaient nouer entre eux des liens multiples, assurés par leur participation à d'autres sociétés⁶³. On note en effet la présence des mêmes membres dans de nombreuses associations dédiées plus spécifiquement à la protection du patrimoine ou du paysage : *Brigate Amici dei Monumenti*, *Club Alpino Italiano*, *Federazione Pro Montibus*, *Associazione nazionale paesaggi*, *Associazione nazionale italiana per il movimento dei forestieri* ou encore le *Comitato Nazionale per il Paesaggio e i Monumenti Italici*⁶⁴. Ces associations constituent également un relai vers le monde politique puisqu'en sont membres la plupart des acteurs – tels que Crispolti, Lanza di Scalea, Rava ou Rosadi – qui participèrent à la protection législative du patrimoine italien. Il faut toutefois se garder de penser cette constellation de personnalités qui se rencontraient au sein de ces différents clubs et associations comme une classe unique et monolithique. Comme dans les cas anglais et français⁶⁵, les *Deputazioni* rassemblaient des hommes (la présence des femmes était largement minoritaire⁶⁶) d'origines sociales hétérogènes se regroupant autour de l'élaboration de l'histoire locale et ne formant un milieu social homogène des défenseurs de la mémoire patriotique que par leur travail. Si la plupart des membres peuvent être de quelque façon rattachés au mouvement libéral de l'époque de Giovanni Giolitti, une analyse précise des sensibilités politiques, et des origines sociales révélerait sans doute d'importantes différences.

Il y eut une tentative de coordonner de façon centrale l'activité des *Deputazioni* au travers de l'*Istituto storico italiano* fondé en 1883, mais celui-ci ne réussit pas véritablement à s'imposer comme un organisme fédérateur. Cette tentative fut reprise de façon autoritaire durant la période fasciste par une réforme du ministre de l'Éducation nationale Cesare Maria De Vecchi di Val Cismon en 1935. Dès lors, et jusqu'à 1947, l'activité des *Deputazioni* tout comme l'adhésion de nouveaux membres furent placées sous la tutelle de l'État central.

61. *Ibidem*.

62. Vigna A., « Codice diplomatico delle Colonie Tauro-liguri durante la Signoria dell'Ufficio di S. Giorgio: (MCCCCLIII-MCCCCLXXV) », *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, VI, 1868, p. 10, « on peut par les études servir aussi bien la patrie, si ce n'est mieux, que le soldat sur le terrain. »

63. Il serait d'ailleurs particulièrement intéressant d'étudier l'ensemble formé par les différentes sociétés d'une même ville selon l'approche de la *sociabilité* mise en avant par Maurice Agulhon. Voir Agulhon M., *La sociabilité méridionale. Confréries et associations dans la vie collective en Provence orientale à la fin du XVII^e siècle*, Aix-en-Provence, Annales de la Faculté des lettres, 1966 ou encore Agulhon M., *Le cercle dans la France bourgeoise 1810-1848. Étude d'une mutation de sociabilité*, Paris, A. Colin, 1977.

64. Piccioni, 1999, p. 97.

65. Levine, 1986 ; Challine, 1995.

66. Clemens, 2001, p. 86, on ne trouve notamment aucune femme dans les sociétés florentines ou romaines. Celles-ci sont toutefois davantage présentes dans les sociétés artistiques et de bienfaisance.

b. La Società Dantesca Italiana et la Società Nazionale Dante Alighieri

La formation d'une société savante italienne dédiée à Dante, à la diffusion de son œuvre dans le monde et au développement de la critique de ses textes fut assez tardive au regard d'initiatives analogues mises en place en Europe et aux États-Unis. Dès 1865 se forma à Dresde, sous la présidence de Carl Witte, la *Deutsche Dante Gesellschaft* ; cette société fut suivie en 1876 par la *Oxford Dante Society* ; puis en 1880 par la *Dante Society* de Cambridge. Or, ce n'est qu'en 1888 que fut créée la *Società Dantesca Italiana* à Florence, secondée en 1889 par la *Società Nazionale Dante Alighieri*. Cette dernière ayant été fondée, au-delà du programme officiel de diffusion de la langue italienne dans le monde, à des fins explicitement politiques en lien avec les thèmes irrédents et patriotiques⁶⁷. La création tardive de ces sociétés était en partie due, comme l'a souligné Francesco Mazzoni, à la forme même du culte de Dante en Italie, dont la dimension principalement politique et nationaliste avait pu mettre de côté les objectifs plus particulièrement littéraires⁶⁸.

La société italienne avait été toutefois anticipée dès la fin du XVIII^e siècle par des initiatives privées en lien avec la publication de nouvelles éditions de la *Divine Comédie*. À Vérone, le chanoine et érudit Gian Giacomo Dionisi avait avancé une telle proposition à la fin du XVIII^e siècle⁶⁹, reprise à Florence en 1802 par Francesco Fontani. Autour de 1860, une autre tentative fut proposée par le scientifique et patriote Francesco Selmi dans les provinces alors autonomes de l'Émilie et reprise par le dictateur Luigi Carlo Farini dans une proposition de loi datée de février 1860 qui résumait alors les intentions d'une telle société :

Considerando che il culto di Dante è culto nazionale; considerando che quanto più se ne vulgarizzano gli altissimi intendimenti contenuti nelle opere immortali ed in ispecie nella Commedia, tanto più si riaccenderà nel popolo nostro l'amore della rettitudine e della patria; considerando che uno dei principali mezzi a tale scopo ne è l'esposizione chiara ed illustrativa da pubbliche cattedre; decreta: Nelle R. R. Università di Bologna, di Modena e di Parma è istituita una cattedra di Commento a Dante⁷⁰.

67. Voir Mazzoni F, « La Società Dantesca Italiana dalle origini ad oggi », dans *La Società Dantesca Italiana, 1888-1988*, Milan-Naples, Riccardo Ricciardi, 1995, p. 13-36 ; Mazzoni F, « La Società dantesca italiana e la formazione delle società dantesche straniere », dans Id., *Contributi di filologia dantesca. Prima serie*, Florence, Sansoni, 1966, p. 238-255, Mazzoni, 1941, p. 89-98 et p. 376-379, et Mazzoni G., « Mezzo secolo di vita della Società Dantesca Italiana », dans Solmi F. (dir.), *Studi su dante*, Milan, Hoepli, 1935, p. 27-36. Dans ce dernier texte Guido Mazzoni souligne la confusion récurrente entre les deux sociétés, car, si la seconde portait explicitement un but politique, la première dans son travail intellectuel accomplissait également « *un alto ufficio di nazionalismo intelligente* ». Mazzoni, 1935, p. 77.

68. Mazzoni, 1966, p. 243. L'analyse historique du culte de Dante sera développée dans le troisième chapitre.

69. Voir Gasperoni G., « Gli studi danteschi a Verona nella seconda metà del 700 », dans De Avena A., Di Serego-Alighieri P. (dir.), *Dante e Verona*, Vérone, Tipografia Cooperativa, 1921, p. 309.

70. Cité dans Mazzoni., 1966, p. 249. « En considérant que le culte de Dante est un culte national ; en considérant que plus on en vulgarise la très haute intelligence contenue dans les œuvres immortelles et particulièrement dans la Comédie, plus se rallumera dans notre peuple l'amour de la droiture et de la patrie ; en considérant qu'un des principaux moyens pour arriver à de tel but en est l'exposition claire et explicative dans des chaires publiques ; on décrète que dans les universités de Bologne, de Modène et de Parme est instituée une chaire du commentaire de Dante. »

Si le projet fut abandonné avec l'annexion de la province par le Piémont, Selmi continua ses efforts en promouvant une édition nationale de la *Divine Comédie* illustrée par le peintre Francesco Scaramuzza. Cette idée n'aboutit pas plus que la précédente. En Italie centrale, une initiative plus spécifique avait été développée entre 1855 et 1859 sous l'impulsion du patriote Nicola Gaetani Tamburini sous le nom d'*Accademia dell'Apostolato dantesco*⁷¹. Fondée dans les Marches, cette association secrète qui se réclamait de Dante et du patriote démocrate Mazzini se diffusa rapidement dans les Abruzzes, en Romagne et en Émilie. L'*Accademia dell'Apostolato dantesco* œuvrait à des fins explicitement politiques, déclarant sa volonté d'éduquer le peuple à la liberté par la « voie sacrée du poème⁷² ». Lorsque les autorités eurent connaissance de cette académie, tous ses membres furent poursuivis et condamnés à de lourdes peines à Rome et Teramo entre 1858 et 1859.

Au moment du centenaire de 1865, il n'existait toujours pas d'associations italiennes dédiée à l'étude du poète, ni d'ailleurs d'édition nationale de la *Divin Comédie*. Cependant, la volonté de créer une telle société était toujours présente et lorsque l'intellectuel et homme politique Carlo Negroni invita l'*Accademia della Crusca*, dans sa préface au *Commento* de Gelli, à créer une société nationale dédiée à Dante, l'idée fut aussitôt reprise et mise en œuvre par l'académie florentine. Le 31 juillet 1888, Pietro Torrigiani, maire de Florence convoqua la première réunion de la *Società Dantesca Italiana* dans la salle de Léon x au Palazzo Vecchio. La société fut immédiatement placée sous patronage royal et rapidement la plupart des intellectuels du royaume y adhérèrent⁷³. Son rôle fut reconnu par la Parlement et le gouvernement italien, qui ratifièrent la mission publique et « nationale » énoncée par les statuts de la société :

*[Il] patronato del Re d'Italia, naturale coronamento, sul piano storico e ideologico, del processo che aveva condotto a identificare in Dante la quintessenza intellettuale e spirituale della rinnovata Nazione, per sottolineare, appunto, il carattere francamente 'nazionale' assunto fin dalle origini dalla Società ; la sua fisionomia, se così posso dire, in buona misura pubblica*⁷⁴.

La mission politique de la Société dantesque italienne apparaissait de façon évidente aux acteurs de l'époque :

Fin dal primo discorso la materia dantesca fosse e da lui [Guido Mazzoni] e dal consenso dell'uditorio animata dal patriottismo che è come fatale

71. Ficcadenti B., « L'Apostolato dantesco », *Rassegna Storica del Risorgimento*, iv, 74, 1987, p. 441-476.

72. Mazzoni, 1995, p. 15-16.

73. Parmi les membres, on trouve entre autres : Guido Biagi, Ruggero Bonghi, Cesare Cantù, Giosuè Carducci, Giuseppe Chiarini, Augusto Conti, Alessandro D'Ancona, Angelo De Gubernatis, Isidoro Del Lungo, Guido Mazzoni, Ernesto Monaci, Enrico Nencioni, Pio Rajna, Giuseppe Rigutini et Pasquale Villari. Cité dans Mazzoni, 1966, p. 252.

74. Mazzoni, 1995, p. 20. « Le patronage du Roi d'Italie, couronnement naturel, sur le plan historique et idéologique, du processus qui avait mené à voir en Dante la quintessence intellectuelle et spirituelle de la Nation renouvelée, pour souligner, justement, le caractère franchement 'national' endossé depuis les origines par la Société ; sa physionomie, si je peux dire ainsi, largement publique. »

(*valga il senso alto della voce*), per noi Italiani, nel culto del massimo nostro poeta⁷⁵.

La mission de la société fut définie selon trois axes principaux : favoriser la recherche en vue d'une véritable édition scientifique de la *Comédie*, publier un journal relayant la critique nationale et internationale et enfin promouvoir le culte de Dante par des œuvres de divulgation. Le *Bullettino* parut à partir de mars 1890 sous la direction de deux grands spécialistes de Dante, Michele Barbi et Ernesto Giacomo Parodi. Il fut par la suite remplacé par les *Studi Danteschi*. En 1896, la parution d'une édition du *De Vulgari Eloquentia* sous la direction du philologue Pio Rajna marqua une nouvelle phase dans la qualité des études érudites consacrées à Dante. L'Italie comblait ainsi peu à peu son retard dans l'étude philologique de l'œuvre dantesque. Après un siècle d'utilisation politique du nom de Dante, la fin du XIX^e siècle connaissait un véritable réveil critique et philologique. Désormais, davantage que le rôle de Dante dans l'unification italienne, les linguistes et les philologues s'intéressaient à l'étude de la langue du poète, à la métrique de son poème et aux allusions historiques.

Le dernier volet de la mission de la société – celui ayant trait à la divulgation de l'œuvre du poète – ne débuta à proprement parler que le 27 avril 1899, avec l'inauguration par Guido Mazzoni dans le salon d'Orsanmichele de la *Lectura Danctis*. L'œuvre politique de la société en faveur des thèses irrédentistes avait déjà débuté au gré de différentes commémorations. Les deux sociétés jouèrent notamment un rôle central dans l'érection du monument dédié à Dante à Trente⁷⁶ et lors des festivités organisées à Ravenne en 1908 autour du tombeau du poète. À cette occasion, la *Società Dantesca Italiana* fit don d'une lampe votive allumée depuis en permanence dans le sépulcre du poète. Cette activité de la société en faveur du patrimoine fut particulièrement forte à Florence. En 1902, elle orchestra le concours organisé par les frères Alinari pour une nouvelle édition illustrée de la *Comédie*. Elle favorisa également par son activité le développement du « dantisme architectural » à Florence par l'acquisition et la restructuration du palazzo de l'*Arte della Lana* (**fig. 1-2**)⁷⁷.

La publication critique de l'œuvre du poète continua avec une certaine lenteur : en 1907, Barbi réussit à publier une édition de la *Vita Nuova*, mais il fallut attendre le centenaire de 1921 pour celle de la *Divine Comédie*. Toutefois, la société connaissait une activité érudite dynamique autour de personnalités telles que Pio Rajna, Giacomo Parodi, Michele Barbi, Giuseppe Vandelli, ainsi que d'Isidoro del Lungo devenu président de la société en 1920. Ces personnalités et tout particulièrement Isidoro del Lungo jouèrent un rôle de premier plan

75. Guido Mazzoni raconte ici son expérience à la troisième personne, Mazzoni, 1921, p. 377. « Depuis le premier discours, la matière dantesque était, pour lui [Guido Mazzoni] et avec le consentement de l'auditoire, animée du patriotisme pour ainsi dire fatal (dans le sens élevé du mot), pour nous Italiens, dans le culte du plus grand de nos poètes. »

76. Tobia B., « La statuaria dantesca nell'Italia liberale : tradizione, identità e culto nazionale », dans *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 109-1, 1997, p. 75-87.

77. Voir chapitre 6.

dans l'organisation des festivités de 1921.

L'autre société portant le nom du poète, la *Società Nazionale Dante Alighieri* s'apparentait selon Mazzoni à un instrument aux mains du gouvernement italien, lui permettant de favoriser les mouvements irrédentistes sans que les autorités s'impliquent de façon officielle, évitant ainsi tout risque d'incident diplomatique⁷⁸. Sa conception était redevable à l'action du juriste et patriote Giacomo Venezian (1861-1915) qui, en s'inspirant d'exemples d'Europe centrale telle la Fraternité Saints-Cyrille-et-Méthode, créée à Kiev en 1845, avait compris l'utilité de la propagande de presse pour la diffusion du message nationaliste. À côté des motivations irrédentistes, son but était de maintenir la pratique de la langue italienne au sein des importantes communautés émigrées. Les présidents de cette société appartenaient tous à l'élite politique du royaume italien : Ruggiero Bonghi en fut le premier président suivi ensuite de Pasquale Villari, Luigi Rava et Paolo Boselli. Le choix pour une société d'influence politique du nom « Dante Alighieri » témoigne du lien profond entre les thèses irrédentistes et le culte de Dante.

1.2. ADOLFO VENTURI, L'HISTOIRE DE L'ART MÉDIÉVAL ET LE CARACTÈRE NATIONAL ITALIEN

L'essor des études de caractère historique eut pour corollaire le développement et l'institutionnalisation de l'histoire de l'art, elle aussi profondément impliquée dans la recherche – et l'édification simultanée – d'un caractère national italien. Il existe des similitudes manifestes entre l'évolution historiographique des études artistiques entre les années 1880 et les années 1920, et les stratégies de promotion nationaliste du patrimoine engagées par les sociétés savantes ou par Corrado Ricci. Ce dernier fut d'ailleurs un acteur direct de ce phénomène, bien que secondaire. Ricci eut une activité prolifique d'historien de l'art et même si dans ce domaine comme dans d'autres il fit parfois preuve d'un certain dilettantisme, ou plutôt d'une prédilection pour la divulgation scientifique, certains de ses ouvrages – au premier rang desquels celui consacré au temple Malatesta d'Alberti à Rimini⁷⁹ – démontrent, outre des études approfondies, une indéniable qualité de synthèse et de clarté.

Adolfo Venturi fut l'acteur principal de l'institutionnalisation disciplinaire de l'histoire de l'art en Italie⁸⁰. Ami de jeunesse de Corrado Ricci, il se brouilla avec lui par la suite,

78. Mazzoni, 1966, p. 78.

79. Ricci C., *Il Tempio Malatestiano*, Milan, Bestetti & Tumminelli, 1924. Voir aussi notamment, Ricci C., *L'arte nell'Italia settentrionale*, Bergame, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1910 (trad. française, *Italie du Nord*, Paris, Hachette, 1911) ou encore le *Manuale di storia dell'arte*, publié en six volumes avec Antonio Springer chez l'Istituto Italiano di Arti Grafiche.

80. D'Onofrio M. (dir.), *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, Modène, Franco Cosimo Panini, 2008 ; Agosti G., *La nascita della storia dell'arte in Italia, Adolfo Venturi dal museo all'università, 1880-1940*, Venise, Marsilio, 1996 ; Valeri S. (dir.), *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte*, acte du colloque, Rome, 14-15 décembre, 1992, Rome, Lithos, 1996 ; Bussi R., Collegio S. C. (dir.), *Gli anni modenese di Adolfo Venturi*, acte du colloque, Modène, Teatro del Collegio San Carlo, 25-26 maggio, 1990, Modène, Panini, 1994.

certainement pour des rivalités professionnelles (il semble que Venturi brigua le poste de directeur général en 1909), mais l'hommage funèbre de Venturi au Ravennate témoigne du parallélisme de leurs parcours⁸¹. Héritier de la génération de Giovanni Battista Cavalcaselle et de Giovanni Morelli, Adolfo Venturi fut le véritable réformateur de l'histoire de l'art en Italie. Tout comme Ricci, il mena en parallèle de ses recherches scientifiques, une importante activité institutionnelle. Fort d'une large ouverture vers la pratique du monde germanophone, mais aussi vers les dernières évolutions qu'avaient connues en ce sens la France et l'Angleterre, on peut considérer qu'il diffusa par ses écrits et son enseignement une conception moderne de la pratique de l'histoire de l'art, faisant entrer de plain-pied l'historiographie italienne dans le xx^e siècle.

À l'occasion de la publication d'un recueil d'écrits de Venturi pour le premier centenaire de sa naissance en 1956, l'éditeur turinois Einaudi demanda une préface à l'historien de l'art Giulio Carlo Argan⁸². Celui-ci, de façon un peu embarrassée, sentit le besoin de défendre Venturi et ses « *accenti che oggi possono parere nazionalistici, mentre in realtà discendono direttamente dalla tradizione patriottica del Risorgimento*⁸³. » Ce commentaire révèle l'opprobre qui s'était entre temps répandu sur les principaux personnages de la culture italienne de l'époque de Giolitti qui avaient coopéré par la suite au régime fasciste. En effet, Venturi, tout comme Ricci, fut sénateur du royaume durant les premières années de la période fasciste. Le commentaire d'Argan témoigne de la difficulté des historiens d'après-guerre d'aborder le nationalisme de l'Italie libérale sans le condamner au vu des événements ultérieurs et de la politique fasciste. Tout comme pour Corrado Ricci, ce n'est qu'à partir des années 1990 que des études ont pu tenter de comprendre la figure de Venturi dans le contexte culturel de l'Italie unifiée⁸⁴. Nous verrons ici comment à partir d'une formation locale et de sa participation aux activités de la *Deputazione* de Modène, Venturi prit parti très jeune pour la diffusion organique du savoir historico-artistique sur l'ensemble du territoire italien par la mise en place d'un inventaire, puis par la création d'une revue (*l'Archivio Storico dell'Arte*), par son enseignement et enfin par l'écriture d'une immense *Storia dell'arte italiana*. Enfin, on soulignera la dimension nationale et identitaire qui sous-tend l'ensemble de son œuvre à partir de sa *redécouverte* de l'art italien du Moyen Âge.

81. « *Da quando lo vidi giovanissimo alla Biblioteca di Bologna gettar versi nella fucina di Olindo Guerrini alias Stecchetti, sino a quest'anno di lutto, io l'ho seguito anche talvolta in contrasto con lui, ma sempre memore che, all'inizio della nuova vita storico artistica italiana, circa il 1880, ci movemmo per le stesse vie diritte, coraggiosi, pieni d'entusiasmo e di fede* », Bosi Maramotti G., « I rapporti di Adolfo Venturi con Corrado Ricci », dans Agosti G. (dir.), *Incontri Venturiani*, Pise, Scuola normale superiore, 1995, p. 11-38. La correspondance entre les deux a été récemment mise en ligne par la fondation Memofonte de Florence : <<http://www.memofonte.it/ricerche/carteggio-ricci-venturi.html>> (visité le 12 décembre 2010).

82. Venturi A., *Epoche e maestri dell'arte italiana*, préface de G. C. Argan, Turin, Einaudi, 1956.

83. *Ibidem*, également cité dans Dalai Emiliani M., « Il progetto culturale e l'azione istituzionale di Adolfo Venturi per la Storia dell'arte nell'Italia unita », dans D'Onofrio, 2008, p. 27, « des accents qui aujourd'hui peuvent sembler nationalistes, mais que en réalité découlent directement de la tradition patriotique du Risorgimento. »

84. Voir les ouvrages cités en note 80.

Né à Modène le 4 septembre 1856, Venturi se forma dans le climat culturel émilien des années qui suivirent le rattachement au Royaume italien. Il participa très jeune, à partir de 1883, aux activités de la *Regia Deputazione di Storia Patria* de Modène⁸⁵. Nous avons déjà souligné que cette société, tout comme les deux autres *Deputazioni* d'Émilie créée par Farini, représenta des années 1860 jusqu'à la fin du XIX^e siècle l'institution la plus attentive aux questions de conservation des monuments⁸⁶. La *Deputazione* de Modène était dirigée depuis 1874 par le marquis Giuseppe Campori, érudit et bibliophile de tendance libérale, qui avait succédé au président Celestino Cavedoni, conservateur, à la tête de la société depuis sa création en 1860. La publication par Giuseppe Campori du matériel archivistique relatif aux artistes ayant travaillé dans les États dominés par la famille d'Este influença considérablement le jeune Venturi et ses premières activités au sein de la Galleria Estense⁸⁷. C'est certainement grâce au soutien de Campori que Venturi put être élu à l'unanimité membre de la *Deputazione* à seulement vingt-sept ans. Au sein de cette société, il œuvra à la suite de Campori à étudier les pages glorieuses de l'histoire de l'art de Modène⁸⁸.

Venturi considérait ces sociétés savantes comme le lieu opportun pour développer la qualité des études artistiques en Italie et mettre en place l'ensemble des instruments modernes de la gestion patrimoniale. En ce sens, lors du quatrième congrès historique italien, il proposa que soit confiée aux *Deputazioni* la tâche de compiler l'inventaire des objets d'art italiens⁸⁹. Ce congrès organisé par la *Deputazione di Storia Patria* pour la Toscane à Florence du 19 au 28 septembre 1889 rassembla l'élite intellectuelle du royaume⁹⁰. Le but principal du congrès était justement de renforcer les liens et de coordonner l'activité de ces sociétés, afin que celles-ci offrent un « *contributo efficace al grande edificio della storia nazionale italiana*⁹¹. »

85. Righi Guerzoni L., « Adolfo Venturi e la Deputazione di Storia Patria per le antiche provincie modenesi », dans Bussi, Collegio, 1994, p. 57-63. Righi Guerzoni cite notamment une lettre de Venturi adressée au président de la *Deputazione* Giorgio Ferrari Moreni du 26 novembre 1922 : « *Io bene ricordo come nel 1883 timido entrai a far parte di codesto istituto, che Giuseppe Campori nobilmente reggeva. Allora eravamo tutti, come oggi siamo, uniti nell'amore della nostra terra, lieti di dirne le virtù e le glorie. E nel nome adorato di Modena nostra, stringo la mano a voi, vecchi e nuovi compagni di lavoro.* », cité p. 61.

86. Voir aussi Bencivenni M., « Il nuovo Stato unitario fra l'eredità del passato ed i primi provvedimenti (1860-1865) », dans Bencivenni, Dalla Negra, Grifoni, 1987, p. 100.

87. Il décida de lui dédier son premier ouvrage : Venturi A., *La R. Galleria Estense in Modena*, Modène, Toschi, 1882. Voir Agosti, 1996, p. 39-49.

88. Sa première participation à l'activité érudite de la société fut un mémoire publié en 1885 : Venturi A., « L'Oratorio dell'Ospedale della Morte. Contributo alla storia artistica modenese », *Atti e Memorie delle Deputazione di Storia Patria per le Provincie Modenesi e Parmensi*, III, 3, 1885, p. 245-277.

89. Venturi A., « In quale modo le Deputazioni e Società di Storia Patria possano venire in aiuto al R. Governo nella compilazione del catalogo generale dei monumenti e degli oggetti d'arte del Regno », *Atti del IV Congresso Internazionale Storico Italiano*, 19-28 septembre 1889, Florence, 1889, p. 84-92. Voir aussi Agosti, 1996, p. 81-88.

90. Notamment les érudits florentins Cesare Paoli, Pasquale Villari, Enrico Ridolfi et Guido Biagi que l'on retrouvera plus tard au centenaire de 1921, mais aussi des personnages comme Guido Carocci, Luca Beltrami, Augusto Conti ou encore Benedetto Croce. Agosti, 1996, p. 83-84.

91. Lettre d'invitation au congrès envoyée par les *Deputazioni* de Toscane, Ombrie et des Marches (15 juin 1888), citée dans Agosti, 1996, p. 83, « une contribution efficace au grand édifice de l'histoire nationale

Devant l'assemblée prestigieuse, Venturi exposa un véritable programme d'Inventaire de l'ensemble des œuvres du territoire italien. Mûri lors de son expérience à la Galleria Estense et grâce à une bonne connaissance de ce qui se faisait dans les autres pays européens il proposa d'abandonner les inventaires par liste au profit d'un système reposant sur des notices individuelles pour chaque objet d'art. Cette rationalisation qui régit encore le système actuel de l'Inventaire italien (*catalogo*) n'avait de sens selon Venturi que dans une dimension nationale. L'enracinement local de ces associations devait être un atout pour permettre une meilleure connaissance du patrimoine. Dès lors, les sociétés savantes, toujours selon Venturi, devaient constituer le relai du gouvernement dans la création des notices. Cette proposition bien qu'accueillie avec un certain enthousiasme ne fut pas suivie d'effets puisque l'Inventaire fut pris en charge par l'État et la Direction générale en 1889, toutefois sous la forme énoncée par Venturi.

Son rôle dans la promotion nationale de l'histoire et de la critique d'art apparaît tout autant dans son activité éditoriale. En 1887, à la suite d'articles publiés par Venturi sur la situation des études artistiques en France et en Allemagne, Domenico Gnoli⁹² entra en contact avec lui pour fonder une nouvelle revue. Gnoli avait reconnu dans l'activité du jeune historien de l'art les ferments d'une conception progressiste et nationaliste du patrimoine que le poète romain, plus âgé que Venturi d'une vingtaine d'années, partageait avec lui. Dans une lettre adressée à Venturi datée du 15 juillet 1887, il lui exposait sa volonté de créer une revue pour défendre sa vision de l'art :

Giustissime mi paiono le sue idee, nobili le sue aspirazioni. Di tutte le nostre glorie, senza dubbio la prima, la più splendida e la più incontrastata è quella dell'arte, e oggi, purtroppo, pochissimi in Italia se ne danno pensiero. I voti da Lei espressi son tali che solo il Governo potrebbe soddisfarli; ma intanto non sarebbe poco che una seria Rivista raccogliesse le forze sparse degli studiosi, e procurasse d'imprimere un pò di movimento ai nostri studi storici dell'arte. Desideravo che qualche persona autorevole nella materia si facesse promotore di tale impresa: ho consigliato, ho esortato, ma inutilmente. Allora ho pensato di mettermi all'opera io, quantunque pressoché estraneo nel campo dell'arte; ma quel che importa è che la Rivista si fondi e con sani criteri; poi, io sarò ben lieto di lasciarne la direzione a chi possa meglio di me accreditarla col suo nome, e aggiustarla colla sua opera⁹³.

italienne. »

92. Le Romain Domenico Gnoli (1838-1915) fut écrivain, poète, professeur de littérature à l'université de Turin et directeur de la bibliothèque Vittorio Emanuele (l'actuelle bibliothèque nationale de Rome). Outre l'*Archivio Storico dell'Arte*, il dirigea également la revue *Nuova Antologia*. Récemment l'œuvre de Gnoli, notamment dans sa dimension poétique a fait l'objet d'une réévaluation, voir Butcher J., *La Roma di Domenico Gnoli*, Bologne, edizioni Nuova S1, 2008.

93. La lettre de Gnoli à Venturi, du 15 juillet 1887 est conservée dans l'Archivio Venturi, elle est reproduite dans Agosti, 1996, p. 76. « Ses idées me semblent très justes, ses aspirations nobles. De toutes nos gloires, sans doute la première, la plus splendide et la plus incontestée est celle de l'art, et aujourd'hui, malheureusement,

Du contact entre Gnoli et Venturi devait naître l'*Archivio Storico dell'Arte*. On voit apparaître de cette lettre, tout comme dans la tentative de mettre en place un Inventaire national, le lien profond existant dans la pratique d'historien de l'art d'Adolfo Venturi entre ses aspirations à une discipline mise à niveau sur les avancées les plus récentes en Europe, et le sentiment de faire par là une œuvre patriotique. Chez Gnoli comme chez Venturi, l'idée selon laquelle l'art constituait la première des gloires de l'Italie rendait les finalités scientifiques et nationalistes intimement liées.

Venturi chercha avant tout à rallier un ensemble d'intellectuels italiens tels que son jeune ami Corrado Ricci ou encore Luca Beltrami, mais aussi de collaborateurs internationaux (on peut citer entre autres Louis Courajod, Eugène Müntz ou encore le Belge Henri Hymans), aptes à participer à la revue. En janvier 1888, la revue *Archivio Storico dell'Arte*, largement inspirée de la *Gazette des Beaux-Arts* (créée dès 1859) était inaugurée. En 1898, après le retrait de Domenico Gnoli, Venturi en reprit pleinement la direction, la rebaptisant à cette occasion *L'Arte*.

L'œuvre de Venturi en faveur de l'enseignement de l'histoire de l'art à l'université représente un autre versant de son activité institutionnelle. Là aussi, les motivations scientifiques et nationalistes furent profondément imbriquées. Dans les débats qui avaient suivi son intervention au congrès florentin de 1889, Venturi avait avancé l'idée de créer dans l'université italienne une chaire dédiée à l'enseignement de l'histoire de l'art⁹⁴. Si cette proposition ne devait pas être suivie d'effet immédiat, l'appui de Giosuè Carducci et de Rodolfo Lanciani allait lui permettre en 1890 d'obtenir la charge d'un enseignement d'histoire de l'art à l'université de Rome en tant que *libero docente*⁹⁵. Poursuivant son activité de promotion, il obtint en 1901 que cet enseignement soit transformé en une véritable chaire d'histoire de l'art médiéval et moderne au sein de l'université romaine. Ces cours, accompagnés de la mise en place d'une *scuola di perfezionamento* visait avant tout à former des historiens de l'art professionnels capables de travailler dans les musées et pour ce qui allait devenir les *soprintendenze*. En outre dans le dessein institutionnel de Venturi, cet enseignement participait à la lutte pour la diffusion du sentiment d'appartenance nationale. La connaissance de la tradition artistique

très peu en Italie s'en préoccupent. Vos vœux exprimés sont tels que seul le Gouvernement pourrait les satisfaire ; mais d'ici là, il ne serait pas inutile qu'une Revue sérieuse ramasse les forces éparpillées des chercheurs, et imprime un peu de mouvement à nos études historiques de l'art. Je désirais que quelque personne influente en la matière se fasse l'initiateur d'une telle entreprise : j'ai conseillé, j'ai exhorté, mais inutilement. Alors j'ai pensé me mettre à l'œuvre moi-même, bien que presque étranger au monde de l'art ; mais ce qui importe est que la Revue soit fondée sur de sains critères ; ensuite, je serai bien ravi d'en laisser la direction à celui qui pourra mieux que moi y porter son crédit par son nom, et l'ajuster par son travail. »

94. *Atti del IV Congresso*, 1889, p. 146-147.

95. Voir Valeri S., « Adolfo Venturi all'Università di Roma. Regesti e annotazioni sui primi anni di vita della scuola venturiana (1890-1931) », dans Agosti, 1995, p. 101-127.

italienne devait teinter la culture des étudiants d'une « *colore d'italianità*⁹⁶ ». La conscience du caractère patriotique de la connaissance de l'histoire de l'art national était d'ailleurs largement partagée, puisque les institutions militaires devaient encourager au début du xx^e siècle son enseignement au sein du *Collegio Militare di Roma*⁹⁷. Le développement de cet enseignement fut élargi sous l'impulsion du bolonais Enrico Panzacchi⁹⁸, avec la tentative d'introduire l'histoire de l'art dans les lycées. En 1904, bien qu'il fut favorable à cette idée, Venturi jugeait la réforme encore impossible du fait de l'impréparation des professeurs de lycée⁹⁹. Pour l'historien de l'art, l'université devait constituer le point de départ de la « *rigenerazione dell'Italia artistica*¹⁰⁰ ». Il était impossible selon Venturi de « *ricostruire la vita del passato, senza che le arti figurative diano loro gli scenari e lo sfondo della vita stessa*¹⁰¹ ». En outre, de cette éducation historico-artistique résulterait une réconciliation des Italiens avec leur histoire et un souffle nouveau pour les artistes contemporains :

*Quando l'Italia vedrà la storia di sua gente rispecchiata nell'arte sua, essa saprà amarla. E riacquistata la memoria del suo passato, avrà un'arte nuova, non più brancolante nel buio, anzi conscia de' suoi destini. Educate le nuove generazioni stretti insieme e messi all'unisono il pubblico e gli artisti, verranno composti nuovi poemi dell'umanità*¹⁰².

L'action conjuguée de Panzacchi et de Venturi devait trouver son dénouement sous le fascisme avec l'introduction de l'histoire de l'art au lycée lors de la réorganisation de l'enseignement par Giovanni Gentile¹⁰³.

Parallèlement à son enseignement, Venturi commença à publier à partir de 1901 chez l'éditeur milanais Hoepli une monumentale histoire de l'art italien. La *Storia dell'arte italiana* avait été précédée par la publication en 1900, déjà chez Hoepli, d'une histoire de l'évolution iconographique de la représentation de la Vierge¹⁰⁴. Il existe des liens étroits entre ces publi-

96. Venturi A., « Per l'insegnamento della storia dell'arte nelle Università d'Italia », *L'Arte*, III-IV, 1898, p. 208.

97. L'enseignement fut promu par le colonel Campanelli, voir Franchi E., « Dalle cattedre ambulanti all'insegnamento ufficiale: l'ingresso della storia dell'arte nei licei », *Ricerche di Storia dell'arte*, 79, 2003, p. 8.

98. Enrico Panzacchi (1840-1904), écrivain, poète, critique d'art et de musique. Il étudia à Pise avec Pasquale Villari puis enseigna à Bologne, formant un « triumvirat » avec Giosuè Carducci et Olindo Guerrini. Il fut également Député et sous-secrétaire au ministère de l'Instruction publique, où il milita notamment pour l'introduction de l'histoire de l'art au lycée. À ce propos, voir Franchi, 2003.

99. Discours, Venturi A., « Storia dell'arte in Italia », dans Valeri, 1992, p. 115.

100. *Ibidem*.

101. *Ibidem*, « reconstruire la vie du passé, sans que les arts plastiques leur donnent des scénarios et le fond de la vie même. »

102. Idem, p. 116. « Lorsque l'Italie verra l'histoire de son peuple reflétée dans son art, elle saura l'aimer. Et une fois récupérée la mémoire de son passé, elle aura un art nouveau, non plus tâtonnant dans le noir, mais conscient de ses destins. Les nouvelles générations éduquées et unifiées, le public et les artistes mis à l'unisson, ainsi seront composés de nouveaux poèmes de l'humanité. »

103. Franchi, 2003, décret du 6 mai 1923.

104. Venturi A., *La Madonna. Svolgimento artistico delle rappresentazioni della Vergine*, Milan, Hoepli, 1900. Ce livre dont la valeur fut immédiatement reconnue a rapidement été traduit en allemand, anglais et français.

cations : elles s'adressaient à un large public, et tentaient toutes deux de dresser des parallèles entre l'histoire de l'art et le développement du christianisme. L'entreprise colossale de la *Storia dell'arte* devait s'étendre sur quarante ans, de 1901 à 1941 et aboutir à la publication de quelques vingt-cinq volumes. Si un tel projet ne peut être abordé de façon unitaire¹⁰⁵, les trois premiers volumes offrent une cohérence certaine avec l'œuvre d'enseignement de Venturi au début du xx^e siècle. Le premier volume de 1901, *Dai primordi dell'arte cristiana al tempo di Giustiniano* retrace l'évolution de l'art chrétien depuis sa naissance jusqu'à l'époque de Justinien (**fig. 3**). Le deuxième volume, *Dall'arte barbarica alla romanica* (1902) se concentre sur l'art dit barbare, c'est-à-dire sur la période allant du vi^e au ix^e siècle (**fig. 4**). Le troisième enfin, *La scultura del Trecento e le sue origini* (1906), traite de l'art roman (**fig. 5**).

Cet intérêt pour le Moyen Âge semble avoir rejailli dans le choix de Venturi de collaborer avec le peintre-illustrateur Giuseppe Cellini. Le goût pittoresque pour une conception formelle inspirée de l'enluminure médiévale trahit un intérêt pour l'iconographie du Moyen Âge proche du symbolisme de Gabriele D'Annunzio et du groupe romain *In arte libertas*. Venturi rencontra probablement Cellini dans la rédaction romaine de la revue *Il Convito* où avaient été publiées les premières études de l'historien d'art sur l'iconographie de la Vierge¹⁰⁶. Il invita Cellini à dessiner la couverture de la revue *L'Arte*, puis de *La Madonna* et enfin celle des trois premiers volumes de *Storia dell'arte italiana* (**fig. 3-5**). Les deux premières couvertures dénotent l'influence d'un art du xv^e siècle avec tout particulièrement pour *L'Arte* un graphisme linéaire proche d'Adolfo De Carolis. La *Storia dell'Arte* quant à elle fait plus nettement référence à l'enluminure médiévale. Ce symbolisme teinté de références préraphaélites renvoie également à l'œuvre contemporaine du groupe bolonais de l'*Aemilia Ars*.

Xavier Barral y Altet a très justement tenté de replacer l'analyse des origines médiévales de l'art italien développé par Venturi dans les trois premiers volumes de la *Storia dell'arte*, dans le contexte disciplinaire européen¹⁰⁷. La coïncidence temporelle apparaît évidente entre « le manuel » de Venturi et des écrits de Josep Puig i Cadafalch¹⁰⁸, André Michel¹⁰⁹, Arthur Kingsley Porter¹¹⁰, Émile Mâle¹¹¹ ou encore Josef Strzygowski¹¹². À ces ouvrages, on pourrait

105. Barral y Altet X., « Adolfo Venturi, l'arte romanica e i nazionalismi del primo Novecento europeo », dans D'Onofrio, 2008, p. 133.

106. Voir Camagni C. M., « Il contributo di Giuseppe Cellini alla grafica d'arte », dans Valeri, 1996, p. 90-95.

107. Barral y Altet X., 2008, p. 133-140.

108. Puig i Cadafalch J., De Falguera A., Goday i Casals J., *L'arquitectura romànica a Catalunya*, Barcelone, Institut d'estudis catalans, 1909-1918.

109. Michel A., *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, tome I. Des débuts de l'art chrétien à la fin de la période romane*, Paris, A. Colin, 1905.

110. Kingsley Porter A., *Medieval architecture, its origin and development: with lists of monuments and bibliographies*, 2 vol. New-York, Baker and Taylor, 1909, ou encore idem, *Lombard architecture*, 3 vol., Londres, Yale University Press, 1915-1917.

111. Mâle E., *L'art religieux du XIII^e siècle en France : étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Ernest Leroux, 1898.

112. Strzygowski J., *Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der Spätantiken und frühchristlichen Kunst*, Leipzig,

ajouter l'exposition sur les primitifs français qui se déroula au pavillon Marsan et à la Bibliothèque Nationale en 1904, faisant suite à celle de Bruges de 1902 qui a récemment fait l'objet d'études¹¹³. Les différences incontestables qui séparent les écrits de Venturi des ouvrages cités n'empêchent en rien d'insérer celui-ci dans le débat politico-idéologique du début du xx^e siècle sur les origines de l'art roman ou gothique. Certes, il n'y a pas chez Venturi de recherche identitaire comparable à la quête constante de Puig i Cadafalch d'une spécificité catalane de l'art Roman comme soutien de l'indépendance politique revendiquée par rapport au pouvoir castillan. Il n'existe pas non plus chez Venturi de théorie élaborée des origines de l'art gothique similaire à celle de Strzygowski, « le plus raciste des historiens de l'art nazis¹¹⁴ », pour qui le Moyen Âge gothique tirait ses racines dans un Orient indo-germanique. Toutefois, le projet de Venturi relève tout autant de la volonté de mettre à jour une spécificité de l'art italien (et à partir de là du *caractère* italien) dans ses racines médiévales. L'historiographie récente a montré qu'entre le xix^e et le xx^e siècle, en *inventant* l'idée de l'art roman, les historiens de l'art avaient su fournir un instrument précieux aux peuples dans leur volonté d'affirmer leur souveraineté nationale¹¹⁵. De façon plus large, les historiens de l'art du xix^e siècle, en inscrivant les styles dans l'histoire avaient voulu les lier de façon congénitale à la vie des peuples. Dans les recherches portant sur la psychologie des peuples, il était reconnu à ces styles la capacité de représenter les caractères nationaux. Pour Taine, l'art était ainsi l'expression la plus parfaite de l'identité d'un peuple :

Je vous montrerai d'abord la graine, c'est-à-dire la race avec ses qualités fondamentales et indélébiles, tel qu'elles persistent à travers toutes les circonstances et dans tous les climats ; ensuite la plante, c'est-à-dire le peuple lui-même avec ses qualités originelles, accrues ou limitées, en tout cas appliquées et transformées, par son milieu et son histoire ; enfin la fleur, c'est-à-dire l'art, et notamment la peinture, à laquelle tout ce développement aboutit¹¹⁶.

Dans la préface du troisième volume de 1906, Venturi avertissait ses lecteurs que face au manque d'études sur l'art de cette époque en Italie son projet tendait à s'élargir :

Cominciata questa storia, che dedicammo non solo agli studiosi dell'arte,

J.C. Hinrichs, 1901.

113. Pour une étude de la signification patriotique des expositions de primitifs, depuis la première à Bruges en 1902, jusqu'à celles de France, d'Allemagne, d'Angleterre et d'Italie en 1904, voir Haskell, 2000, p. 142-144. Deux expositions des primitifs siennois furent organisées cette année-là, dont la plus importante par Ricci au Palazzo Pubblico de Sienne. Sur l'exposition parisienne voir : *Primitifs français découvertes et redécouvertes*, catalogue de l'exposition, Paris, Musée du Louvre, 27 février — 17 mai 2004, Paris, RMN, 2004.

114. L'expression est d'Éric Michaud (Michaud, 2005, p. 72). Notons tout de même que la dernière partie du deuxième volume de l'histoire de l'art italien de Venturi est dédiée, de façon assez comparable aux développements théoriques de Strzygowski, à la diffusion de l'art grec oriental et à son effet revigorant pour l'art occidental.

115. Barral i Altet X., *Contre l'art roman ? essai sur un passé réinventé*, Paris, Fayard, 2006, voir aussi Geary, 2002, Nayrolles, 2005.

116. Taine H., *Philosophie de l'art* (1865-1869), 2 vol., Paris, Hachette, 1904, tome 1, 11^e édition, p. 225-226, cité dans Michaud, 2005, p. 65-66.

*ma anche della cultura in generale, e giunti al momento in cui l'arte segna la sua nazionalità nell'età romanica, dovemmo ampliare il disegno d'insieme. E arrivati all'epoca di Dante, al tempo in cui gli ideali di nostra gente prese forma eterna nell'arte, dovemmo accorgerci che, per servir davvero alla cultura, era necessario entro le linee sintetiche soffermarci nell'analisi, per chiarire ciò che non si sapeva*¹¹⁷.

Venturi revint à plusieurs reprises sur cette idée d'une histoire médiévale méconnue, en raison de l'incompréhension du caractère national de l'art italien. Une fois dévoilée, cette histoire jusqu'alors reléguée dans les siècles obscurs révélerait la nature profonde et permanente de l'art national italien. De façon tout à fait similaire à Puig i Cadafalch, Venturi reconnaissait dans la période romane la naissance des arts nationaux¹¹⁸. En l'étudiant par techniques artistiques, mais aussi par aires régionales, Venturi réussissait à y percevoir en dernière analyse une unité profonde. Xavier Barral i Altet note d'ailleurs que la capacité de Venturi à dégager de son étude un art national était reconnue par le Français Émile Bertaux, auteur d'une histoire de l'art dans l'Italie méridionale et d'une recension de la *Storia dell'arte italiana*¹¹⁹.

Il convient néanmoins d'apporter quelques nuances à l'interprétation de Xavier Barral. S'il est évident que Venturi baignait dans un climat culturel européen (les livres dont il fait le compte rendu dans l'*Archivio Storico dell'Arte*, puis *L'Arte*, le prouvent amplement), Barral i Altet ne mentionne pas les racines italiennes de cette recherche d'un art national dans le passé médiéval. Cette entreprise apparaît en effet par bien des aspects – notamment par sa capacité à retrouver une unité au-delà des écoles régionales – débitrice de l'œuvre de Camillo Boito¹²⁰. Dans son ouvrage de 1880, celui-ci liait l'étude de l'architecture médiévale à la recherche d'un style national en architecture, et essayait de déterminer dans les différentes déclinaisons régionales de l'art roman, les dénominateurs communs composant l'identité architecturale italienne, identité qui devait à son tour engendrer le futur de l'architecture. L'enseignement à l'académie de la Brera de Milan et plus largement la position prédominante de Camillo Boito dans les milieux artistiques italiens de 1870 à 1890 avaient largement contribué à imposer

117. Venturi A., *Storia dell'Arte Italiana*, vol. 3, *La scultura del Trecento e le sue origini*, Milan, Hoepli, 1906. « Commencée cette histoire, que nous dédions non seulement aux spécialistes de l'art, mais aux amateurs de la culture en général, et arrivée au moment où l'art marque sa nationalité dans l'âge roman, nous devons élargir nos objectifs. Et arrivé à l'époque de Dante, au temps où les idéaux de notre peuple prirent une forme éternelle dans l'art, nous devons nous apercevoir que, pour servir vraiment la culture, il était nécessaire à l'intérieur des lignes synthétiques de nous arrêter dans l'analyse, pour éclaircir ce qu'on ne savait pas. »

118. « [*L'Arte italiana elaborò lentamente le tradizioni dei bassi tempi, ripeté le forme ereditate, in modo or più or meno incerto, con metodi talvolta infantili; ma senza che l'arte bizantina la distraesse dalla propria via, che conduceva direttamente all'età romanica.* » Venturi A., *Storia dell'Arte Italiana*, vol. 2, *Dall'arte barbarica alla romanica*, Milan, Hoepli, 1902, p. 672.

119. Bertaux E., « Recension », *Journal des Savants*, III, 1905, p. 152-162, cité Barral i Altet, 2008, p. 137.

120. Principalement dans son ouvrage Boito C., *Architettura del Medio Evo in Italia: con una introduzione sullo stile futuro dell'architettura italiana*, Milan, Ulrico Hoepli, 1880. Pour une bibliographie sur Boito, se reporter à la note 385 du premier chapitre.

cette idée d'une racine médiévale de l'art italien. Son influence était particulièrement forte sur ses élèves milanais et notamment sur Luca Beltrami avec qui Venturi entretint d'importants rapports¹²¹. En un certain sens, on peut considérer qu'on assista au début du xx^e siècle à un déplacement géographique, avec le choix de Venturi de mettre au centre de l'enseignement romain les études médiévales.

Dès lors, il est légitime de replacer l'intérêt de Venturi pour le Moyen Âge, non seulement dans le contexte européen, mais dans une tendance bien établie en Italie. Son enseignement tout autant que ses livres est largement orienté vers l'étude du Moyen Âge et de la première Renaissance¹²². Les mémoires rédigés par ses élèves confirment cette tendance et il suffit de regarder la bibliographie de son « meilleur » élève, Pietro Toesca (1877-1962), pour s'en persuader¹²³.

Barral i Altet constate avec surprise que Venturi n'a jamais exposé dans un écrit les raisons de cet intérêt pour le Moyen Âge et ses implications idéologiques. Il existe toutefois parmi les écrits de Venturi, un discours prononcé à l'université de Rome lors de l'inauguration solennelle de l'année académique 1904-1905 dans lequel celui-ci revient sur sa pratique¹²⁴. Ce texte, intitulé simplement *La storia dell'arte italiana*, s'assimile dans une large mesure à une tentative de réfléchir sur les finalités de son histoire de l'art. Ce discours part du constat qu'une très large méconnaissance de l'art italien régnait à l'époque de l'unification et jusqu'à la fin du xix^e siècle. Le rejet du Moyen Âge – considéré jusqu'alors comme une époque barbare – avait maintenu la population dans l'ignorance de l'histoire artistique nationale. En se défendant de vouloir privilégier les études médiévales, Venturi dévoile sa conception du rapport à la nation. Reprenant à son compte une métaphore biologique très largement diffusée dans les conceptions raciales de l'art, il désigne cette époque comme celle où se forme l'identité de l'art italien :

*Eppure nel medioevo barbaro, in quel contatto etnico di popoli, tra le rovine e le boscaglie, scaturì la vita moderna, fluì il sangue del nostro sangue*¹²⁵.

121. Beltrami avait participé à l'*Archivio Storico dell'Arte* puis avait servi d'intermédiaire entre Hoepli et Venturi, même s'il semble qu'il ait existé par la suite une certaine concurrence entre les deux. Voir Agosti, 1996.

122. Voir Valeri S., « *Non più l'Italia è immemore dell'arte sua, Un discorso di Adolfo Venturi* », dans Valeri, 1996, p. 102.

123. Voir « *Scritti di Pietro Toesca* », dans Toesca P., *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento* (1912), édition dirigée par E. Castelnuovo, Turin, Einaudi, 1987, p. LXIII-LXVIII. On pourrait également citer l'exemple de Natale Baldoia (1862-1892), élève prometteur, mais mort très jeune. Valeri, 1996, p. 119-125 recense quelques sujets de mémoires de ses étudiants, dans la très grande majorité consacrée à l'étude de l'art de la fin du Moyen Âge.

124. Le texte est aujourd'hui reproduit dans Valeri, 1996, p. 107-116.

125. Valeri, 1996, p. 108. Cette métaphore organique est courante au xix^e et au début du xx^e siècle, on la trouve notamment depuis Herder, jusqu'à Taine (*op.cit.* note 116). Voir, Michaud, 2005, p. 53 et 65-66. « Pourtant dans le Moyen Âge barbare, dans ce contact ethnique de peuples, entre les ruines et les brousses, la vie moderne jaillit, le sang coula de notre sang. »

Affirmant cette conception comme largement partagée, il souligne la façon dont l'étude du Moyen Âge relève d'une recherche identitaire de soi-même :

*non v'è alcuno ch'oggi non senta come in quel fantastico cozzo degli elementi medioevali, in quel travolgimento di cose, in quel trasfigurarsi dell'antico nella coscienza umana, non si debba ricercare noi stessi con le nostre abitudini e le nostre tendenze*¹²⁶.

Venturi faisait appel à une autre métaphore tirée des sciences de la nature, lorsqu'il distinguait dans la fin du XI^e siècle les *germes* d'un art unifié, renaissant des *vieux troncs* romains :

*si risentì l'unità del nostro popolo nell'unità dell'arte risorta da Aosta a Monreale; risuonò il linguaggio della nostra gente sospinta a nuovi slanci, giovane e gagliarda*¹²⁷.

On comprend ici la portée potentielle d'une telle entreprise historiographique : l'unité de l'art roman italien est un gage de l'unité nationale. Venturi sait parfaitement dresser les contours de cet art médiéval dans le paysage des cités communales :

*ma intanto s'appuntavano dalle valli le torri a proteggere i nidi umani, s'ergevano castelli, cingevansi di mura merlate le città; e tra le torri e i castelli s'innalzava la cattedrale, baluardo della religione e della patria*¹²⁸.

Il conclut ce discours avec emphase, reconnaissant les progrès déjà accomplis et le chemin qu'il reste à parcourir. C'est par un développement de l'enseignement de l'histoire de l'art, et par la diffusion du savoir historico-artistique que les jeunes se sentiront « *non più estranei in casa loro, imparano ad amare quest'arte a guardarla come fiore della vita e come insegna di gloria*¹²⁹. »

En conclusion, il apparaît clairement que la pratique du plus important historien de l'art italien au tournant du siècle répondait en partie à des motivations patriotiques et nationalistes. Celles-ci sont l'écho du développement des études historiques aux finalités identitaires au sein des *Deputazioni di Storia Patria* dans la seconde moitié du XIX^e. Au début du XX^e siècle, certains scientifiques réussirent à compiler dans des histoires plus amples les multiples

126. Valeri, 1996, p. 108. « Il n'est personne qui aujourd'hui ne sente que c'est dans ce fantastique choc des éléments médiévaux, dans ce renversement de choses, dans cette transfiguration de l'ancien dans la conscience humaine, qu'on se doit de nous chercher nous-mêmes avec nos habitudes et nos tendances. »

127. *Ibidem*, « on ressentit l'unité de notre peuple dans l'unité de l'art renaissant d'Aoste à Monreale ; le langage de notre peuple résonna, poussé vers des nouveaux élans, jeune et vigoureux. »

128. *Ibidem*, « mais pendant ce temps-là les tours pointaient depuis les vallées pour protéger les foyers humains, les châteaux s'élevaient, les villes crénelées se cingraient de remparts ; et entre les tours et les châteaux, la cathédrale s'élevait, rempart de la religion et de la patrie. »

129. *Idem*, p. 116, « non plus étrangers chez eux, ils apprendront à aimer cet art, à le regarder comme la fleur de la vie et comme insigne de gloire. »

dimensions locales de l'Italie. À contre-courant de certaines idées reçues, ces opérations de construction d'une identité historique passèrent dans un premier temps par la récupération d'une mémoire héritée du Moyen Âge. Cette origine de la nation italienne fut recherchée avant tout dans ses dimensions artistiques et littéraires. Nous avons déjà évoqué les sociétés liées à l'étude de Dante, nous y reviendrons dans les chapitres suivants à propos des commémorations du centenaire dantesque. Avant cela, il convient de s'arrêter sur une autre déclinaison de cet entrelacs entre histoire, art et littérature, autour des efforts menés par un ensemble « d'entrepreneurs de mémoire » auquel appartient Corrado Ricci, en faveur de la défense du patrimoine.

2. L'HISTOIRE, LA LITTÉRATURE ET L'ART COMME CRITÈRES DE PROTECTION LÉGALE DU PATRIMOINE

La bataille législative pour la protection du patrimoine dans l'Italie libérale a été l'objet de plusieurs études récentes¹³⁰. Cette législation a notamment bénéficié d'un regain intérêt renouvelé de la part de l'historiographie consacrée à l'œuvre politique de diffusion du sentiment d'appartenance national en Italie. En effet, les premières lois adoptées au début du xx^e siècle témoigneraient d'un moment de basculement entre deux conceptions de la construction de la nation de la part des dirigeants du royaume italien¹³¹. À la fin du xix^e siècle, dans les courants dominés par la pensée de Francesco Crispi, l'œuvre de « nationalisation » relevait d'une pédagogie fortement politisée des organes centraux incarnés par le président du Conseil des ministres et le gouvernement¹³². Au début du xx^e siècle, sous les gouvernements de Giolitti, ce rôle fut de plus en plus dévolu à une pédagogie plus subtile, permettant de diffuser des stéréotypes identitaires par l'enseignement scolaire et la presse. En ce sens, la loi de 1909 pour la protection des biens artistiques, bien qu'en apparence moins idéologiquement connotée, offrait un outil efficace dans le vaste programme politique visant à « faire les Italiens », et une légitimation moins partisane de la politique libérale menée par Giolitti. Devenant un véritable enjeu du pouvoir, au-delà des divisions politiques traditionnelles, la bataille pour la protection du patrimoine s'ancra dans la conception d'une identité nationale de nature historico-littéraire. Cette conception se manifesta de façon évidente dans les critères adoptés pour justifier la protection des monuments. La participation à l'histoire nationale, mais aussi la caution littéraire, allaient devenir des valeurs fondamentales dans la préservation et la conser-

130. Pour les aspects législatifs de la défense du patrimoine, voir Balzani R., « Dalla memoria alla tutela: percorsi nel 'paesaggio italo' fra Ottocento e Novecento », dans Emiliani, Spadoni, 2008, p. 310-323 ; Balzani, 2003 ; Bolognesi C., « Belle arti, patrimonio e legislazione: Ricci, Rosadi e la stagione giolittiana », dans Varni A. (dir.), *A difesa di un patrimonio nazionale, L'Italia di Corrado Ricci nella tutela dell'arte e della natura*, Ravenna, Longo, 2002, p. 7-52 ; Bencivenni, Dalla Negra, Grifoni, 1992 ; Bencivenni, Dalla Negra, Grifoni, 1987 ; Ventura F., « Alle origini della tutela delle « bellezze naturali » in Italia », *Storia Urbana*, 40, 1987, p. 3-42 ; Rosadi G., *Difesa d'arte*, Florence, Sansoni, 1923.

131. Balzani, 2003, p. 20-21.

132. Duggan C., *Creare la nazione. Vita di Francesco Crispi*, Rome-Bari, Laterza, 2000, p. 831-836.

vation des monuments. Au-delà des objets d'art et de l'architecture, les mêmes critères furent étendus à la préservation du paysage italien. Dans tous ces cas, l'entremise d'un attachement articulé à la petite et à la grande patrie rendit plus aisée l'adoption de lois contraignantes, restreignant en fin de compte les droits attachés à la propriété privée.

Les efforts législatifs en faveur de la conservation du patrimoine – autant pour les objets mobiliers, les immeubles, que le paysage – se heurtèrent dans les premières années de l'unité italienne à l'ascendant des idées libérales. La conception politique qui dominait les premières décennies du royaume italien s'opposait à toute limitation des droits relatifs à la propriété privée. Ces blocages se révélèrent si prégnants que malgré de nombreuses tentatives, aucune loi ne fut adoptée sous la *Destra Storica* (1861-1876), ni sous la *Sinistra Storica* (1876-1896), pas plus d'ailleurs que durant la période d'instabilité qui s'en suivit durant laquelle se succédèrent sept ministres de l'Instruction publique (1896-1901)¹³³. La première loi organisant le système artistique et patrimonial fut votée durant la période dominée par l'homme politique Giovanni Giolitti (*età giolittiana*) en 1902¹³⁴. Cette loi dite Nasi (du nom du ministre de l'Instruction publique qui la présenta au Parlement) accompagnée des décrets d'applications de 1904¹³⁵, généralisa à l'ensemble de l'Italie le système des *soprintendenze* inauguré à Ravenne sous la direction de Ricci en 1897¹³⁶. Elle institua trois types de *soprintendenze* – pour les monuments, pour les fouilles, musées et objets antiques et pour les galeries et objets d'art – s'articulant sur des aires provinciales (*province* correspondant aux départements français), régionales ou interrégionales. Cette loi faisait suite à de longs débats publics qui avaient particulièrement sensibilisé l'opinion autour du problème de l'exportation des œuvres d'art.

Selon le professeur Francesco Ventura, cette première protection était encore débitrice d'une conception des biens artistiques mobiliers et immobiliers reposant sur un simple critère de beauté¹³⁷. Toutefois l'adoption de la loi Nasi après quarante ans d'échecs parlementaires, s'explique bien davantage par la diffusion de la conception patriotique du patrimoine à partir des années 1880. Au-delà des différentes dimensions examinées tout au long de ce chapitre, une confirmation ultérieure de ce mouvement pourrait être étudiée à travers l'essor contemporain des musées dédiés au Risorgimento¹³⁸. Seule cette dimension politique était capable

133. La *destra storica* correspond aux premiers gouvernements du royaume d'Italie, de 1861 à 1876, inspirés par la vision politique de Cavour. La *sinistra storica* s'étend du premier gouvernement Depretis de 1876 jusqu'à la crise de la fin de siècle en 1896. Elle est dominée par des politiques se réclamant de la tradition démocratique du Risorgimento représentée par Mazzini et Garibaldi.

134. Le vote de cette loi suivait les échecs des premières tentatives de légiférer dans ce domaine par le ministre de l'Instruction publique Cesare Correnti (1868 et 1872), puis par Ruggero Bonghi en 1875-1876. Un nouveau projet de loi avait été présenté par le ministre Michele Coppino et le comte Cambrey-Digny en 1886. Les efforts de Pasquale Villari et Ferdinando Martini en 1892 furent tout aussi infructueux, tout comme ceux du ministre Nicolò Gallo en 1898 et 1900. Toutefois, ce dernier projet fut représenté par son successeur Nunzio Nasi en 1902 et adopté le 12 juin 1902, comme la loi n° 185, *Legge di tutela delle antichità e belle arti*. Bolognesi, 2002, p. 7-10.

135. Règlement du 17 juillet 1904, N. 431.

136. Voir *infra*.

137. Ventura, 1987.

138. « *La cristallizzazione di un'identità monumentale e documentaria italiana, testimoniata su altri piani dai primi*

de contrebalancer les intérêts économiques privés défendus inlassablement par le Sénat. En effet, parallèlement au progrès de la conscience nationale italienne, l'affirmation de la notion de patrimoine se fit par le biais d'une relecture patriotique des témoignages du passé. Cette nouvelle appréhension de l'architecture et du paysage italien fut vécue par certains comme une révélation. Les monuments anciens prenaient un sens nouveau au regard du processus d'unification et apparaissaient dès lors comme le reflet d'une histoire, qui elle-même était en cours de formation.

Cette prise de conscience se transforma bien vite en devoir de préservation. Francesco De Sanctis souligna l'avènement de cette obligation morale nouvelle de « *mantenere inviolate le nostre bellezze artistiche [...]. Noi quasi non ce ne eravamo accorti quando non eravamo Italia, quando non ci sentivamo italiani. Ma uno dei primi sentimenti quando abbiamo recuperato l'unità nazionale, è stato questo bisogno morale di riunirci al nostro passato, di cercare i nostri padri, di ritrovare le nostre memorie*¹³⁹. »

La loi de 1902 conduisit le ministère à mettre en place le premier Inventaire, préalable nécessaire à la conservation. Bien vite cependant, la loi Nasi démontra son inefficacité à lutter contre les atteintes au patrimoine, même si elles étaient de plus en plus largement dénoncées par la presse¹⁴⁰.

Ces scandales et tout particulièrement la longue controverse qui se développa durant ses années autour de la préservation de la pinède de Ravenne accélérèrent le mouvement de défense du patrimoine tout en posant la nécessité d'une nouvelle loi. Un des problèmes principaux résidait justement dans la possibilité d'inclure dans la législation la défense du patrimoine naturel. Là encore, les intérêts économiques s'opposaient aux arguments des tenants de la préservation du patrimoine¹⁴¹. Ces derniers justifiaient la nécessité de préserver la pinède non seulement pour sa beauté intrinsèque, mais aussi pour son histoire – elle avait servi de trame de fond à l'histoire italienne depuis les Ostrogoths jusqu'à Garibaldi – et l'influence qu'elle avait pu exercer sur la littérature, particulièrement sur Dante, Boccace, Byron et de

musei del Risorgimento, finiva per dare senso nazionale allo sterminato patrimonio artistico italiano, sottraendolo al mondo importante ma ristretto degli eruditi, accademici, dei mercanti, dei collezionisti » Bolognesi, 2002, p. 11. Pour les musées dédiés au mouvement du Risorgimento, voir Baioni, 1994.

139. De Santis F., *Opere*, vol. 16, *I partiti e l'educazione della nuova Italia*, édition dirigée par Nino Cortese, Turin, Einaudi, 1970, p. 211, cité dans Bolognesi, 2002, p. 12, « maintenir inviolées nos beautés artistiques [...]. Nous ne nous en n'étions presque pas avisés lorsque nous n'étions pas l'Italie, lorsque nous ne nous sentions pas italiens. Mais un des premiers sentiments lorsque nous avons récupéré l'unité nationale a été ce besoin moral de nous rapprocher de notre passé, de chercher nos pères, de retrouver nos mémoires. »

140. Ces thèmes devinrent récurrents notamment dans les quotidiens le *Giornale d'Italia* et le *Corriere della Sera*. Voir Balzani, 2003, p. 22 et Castronovo V., « Stampa e opinione pubblica nell'Italia liberale », dans Castronovo V., Tranfaglia N., *La stampa italiana nell'età liberale*, Rome-Bari, Laterza, 1979, p. 164-166.

141. À propos de la pinède de Ravenne voir entre autres Varni, 2002, p. 87 ; Mattarelli S., « La questione della pineta di Ravenna ai primi del Novecento », *Romagna arte e storia*, vi, 16, 1986, p. 89-98 ; Ventura, 1987, p. 7-13 ; quant aux publications d'époques, on se reportera avant tout à l'article de Ricci C., « Per la bellezza artistica d'Italia », *Emporium*, xxi, 124, avril 1905, p. 294-309, et Rava L., « La pineta di Ravenna », *Nuova Antologia*, XIV, 16 juillet 1897, p. 247-272 ; Id., *La pineta di Ravenna : piccola storia di una grande bonifica*, Rome, Ente nazionale industrie turistiche, 1926.

nombreux auteurs d'époque romaine.

Le nœud qui se tissait alors entre patrimoine, histoire et littérature, au profit d'une conception nationaliste du territoire constitua le cadre de multiples interventions architecturales dont le centenaire dantesque constitua par la suite un exemple éclatant. Cette conception était déjà développée par les mêmes protagonistes, au premier rang desquels Giovanni Rosadi, Luigi Rava et Corrado Ricci. L'attachement de ce dernier à la pinède de sa ville natale le conduisit à la défendre durant pratiquement toute sa vie contre les tentatives d'exploitation économique.

Pour Corrado Ricci, la querelle autour de la pinède de Ravenne réactivait l'ancien débat entre « positivistes » et « idéalistes », les premiers n'hésitant pas à détruire le patrimoine au motif d'une utilité matérielle, mais aussi, d'après lui, parce que son exploitation commerciale pourrait servir de « plateforme électorale, administrative et politique¹⁴² ». Parmi les idéalistes, il cite les associations artistiques de Florence et de Rome¹⁴³, Isidoro del Lungo (spécialiste de Dante et promoteur des festivités de 1921 à Florence), ou encore Luigi Rava. Ce dernier fut au côté de Ricci, dont il partageait les origines ravennates, un personnage clé de la préservation du patrimoine italien et de sa promotion historico-littéraire¹⁴⁴. Il réussit avec Giovanni Rosadi à faire adopter au Parlement en 1905 une loi destinée à protéger la pinède de Ravenne¹⁴⁵. À l'occasion des débats à la chambre des députés, un ordre du jour fut voté suivant une proposition du sénateur Attilio Brunialti appelant le ministère à présenter un projet de loi étendant ces mesures à toutes les « beautés » d'Italie.

La Camera invita il Governo a presentare un disegno di legge per la conservazione delle bellezze naturali che si connettono alla letteratura, all'arte o alla storia d'Italia¹⁴⁶.

142. Ricci, 1905a, p. 294-295.

143. Pour Florence, voir la très bonne étude de Cerasi, 2000.

144. Originaire de Ravenne, Luigi Rava (1860-1938) est une figure plus politisée que Corrado Ricci, son compagnon de lycée. Député et sénateur, il fut à plusieurs reprises ministre de 1903 à 1914. Il fut un des principaux promoteurs de la loi sur la pinède de Ravenne, adoptée alors qu'il était ministre de l'Agriculture. Lors du vote de la 1909, Rava occupait le poste de ministre de l'Instruction publique du troisième gouvernement Giolitti. À côté de sa carrière politique, il fut professeur de droit et de science de l'administration à Sienne, Pavie et Bologne. Il consacra également une grande partie de sa carrière à l'étude de l'histoire du Risorgimento. Voir Balzani, 2003, p. 19-25 et 122-123, Bosi Maramotti G., « Luigi Rava, Ministro della Pubblica Istruzione », *Studi romagnoli*, 1980, p. 241-257, Varni A., « Luigi Rava, storico e uomo politico », *Studi romagnoli*, 1973, p. 507-527.

145. Loi N. 411, 16 juillet 1905 « *Per la conservazione della Pineta di Ravenna* ». Sur la défense de la pinède de Ravenne, voir note 141.

146. Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Leg. xxii, sessione 1904-1909, *Documenti, Disegni di legge e Relazioni*, « Documento n° 149 », p. 2-3, cité dans Ventura, 1987, p. 18 et 39. Bolognesi analyse les critères présentés dans cette proposition : « *Nell'approvare la legge di conservazione della pineta, la Camera votò anche un ordine del giorno nel quale si invitava il governo a presentare una legge generale di tutela delle bellezze naturali connesse alla letteratura, all'arte o alla storia. Nuovamente, dunque, l'aspetto predominante appare quello della importanza del paesaggio determinata dalla bellezza mediata dalla cultura e dalle erudizione; gli ambienti naturali interessanti sono quelli riconosciuti e consacrati attraverso la letteratura, la pittura, o altre forme d'arte, oppure teatro, meglio quinta involontaria, di avvenimenti storici.* », Bolognesi, 2002, p. 39.

Francesco Ventura interprète cet appel, au travers des écrits du calabrais Luigi Pargliolo, comme une conséquence tardive de la conception romantique du paysage¹⁴⁷. Il reconstruit une généalogie du sentiment de la nature tel qui se forme à partir de la fin du XVIII^e siècle dans la littérature chez Rousseau, dans *l'Histoire naturelle* du comte de Buffon, ou en Allemagne chez Goethe et Schiller. En suivant l'interprétation de Francesco Ventura, on serait tenté de qualifier cette sensibilité au paysage comme une forme de romantisme nationaliste tardif. Cependant, il nous semble que cette classification ne se suffise pas à elle-même pour comprendre ce qui fait la spécificité de cette période durant laquelle la lecture du paysage se lie pleinement à celle du patrimoine architectural, dans une matrice historico-littéraire fondatrice d'une conception de l'Italie dont les conséquences s'étendent jusqu'à nos jours. Le choix du critère de conservation excluait de conserver ces *bellezze naturali* pour leurs qualités propres, mais bien pour leur participation à ce qui fonde la nation italienne : la littérature, l'art et l'histoire

L'appel du parlement n'aboutit pas immédiatement à l'adoption d'une loi de protection du patrimoine naturel ; cependant, l'arrivée en 1906 de Luigi Rava à la tête du ministère de l'Instruction publique (et avec lui de Corrado Ricci au poste de directeur général des Antiquités et beaux-arts) fut déterminante pour l'adoption d'une nouvelle loi en 1909, « *Per le antichità e le belle arti*¹⁴⁸ ». On trouve parmi les promoteurs de cette loi un ensemble d'acteurs clés de la préservation artistique, tel Ricci à mi-chemin entre la figure d'intellectuel et de technicien administratif¹⁴⁹. À côté de Luigi Rava et de Corrado Ricci, le rôle de Giovanni Rosadi¹⁵⁰ fut déterminant au poste de rapporteur de la commission ministérielle dirigée par Giovanni Codronchi Argeli. Alors que la loi de 1902 défendait les biens meubles et immeubles selon un critère de « *pregio di antichità e d'arte* », la loi de 1909 élargit largement la définition à toutes les « *cose d'interesse storico, archeologico, paleontologico o artistico*. » Le jugement de valeur (*pregio*) qui avait une certaine acceptation économique dans la loi Nasi était désormais écarté¹⁵¹. La nouvelle définition par le terme de *cose* permettait une interprétation large faisant la part belle au critère historique, le premier dans l'ordre d'énumération. La loi s'occupait des exportations des objets d'art, des expropriations, de la conservation de biens immobiliers appartenant aux personnes privées (notamment de leurs intérieurs, ce qui n'était pas le cas en 1902),

147. *Idem*, p. 19, Pargliolo, 1923, p. 6. « La Chambre invite le gouvernement à présenter un dessin de loi pour la conservation des beautés naturelles qui se rattachent à la littérature, à l'art ou à l'histoire d'Italie. »

148. Loi du 20 juin 1909, n° 364. Pour une étude détaillée de la loi et des conditions politiques de son adoption, voir Balzani, 2003 et Bolognesi, 2002.

149. « *Il patrimonio era (ancora) questione da borghesi: e, non a caso ad occuparsene furono aristocratici, intellettuali, tecnici e professionisti del settore, ma non politici puri. Di più: quasi tutti appartenenti al gran partito liberale, al massimo con qualche accento radicaleggiante.* » Balzani, 2003, p. 12.

150. Giovanni Rosadi (1863-1925), avocat originaire de Lucques, mena une importante carrière politique notamment dans les fonctions de parlementaire. D'abord de tendance radicale, il se rallia au centre, utilisant son engagement pour la défense du patrimoine afin d'asseoir sa carrière dans le milieu florentin et dans le cadre national. Voir Balzani, 2003, p. 13-17 et 123-124, Ceccuti C., « Un parlamentare fiorentino in età giolittiana: Giovanni Rosadi », *Rassegna storica toscana*, 1, 1981, p. 73-96.

151. Bolognesi, 2002, p. 24.

des fouilles, des objets archéologiques et des reproductions photographiques. Le règlement d'application de cette loi, texte organique assez bien conçu, fut adopté en 1913 et resta en vigueur jusqu'en 1999¹⁵². Les promoteurs de la législation de 1909 espéraient pouvoir inclure également les paysages naturels dans la sphère de compétence de la loi. Pour les membres de la commission les « *monumenti d'una nazione [non sono] soltanto le mura, i simulacri e gli archi, ma anche i paesaggi, le foreste, le acque e tutti quei luoghi che per lunghe tradizioni ricordano gli atteggiamenti morali e le fortune storiche d'un popolo*¹⁵³. » Giovanni Rosadi pensait réussir à les englober de façon implicite, mais le ministre Rava s'y opposa, souhaitant au contraire une référence claire dans la loi. Rosadi y inséra donc la possibilité de préserver les monuments naturels jugés importants parce que relevant de « *memorie sacre o da esempi insigni di letteratura*. » De façon assez prévisible, l'*Ufficio centrale* du Sénat rejeta cette disposition qui avait été adoptée préalablement par les députés. En fait la disposition fut sacrifiée en contrepartie d'un durcissement de la législation sur l'exportation des objets d'art.

Il est intéressant de noter que Ricci s'opposa à ce compromis, jugeant la destruction d'un lieu bien plus grave que la sortie d'une œuvre du territoire national : « *Ho sempre detto e ripeto: un quadro, anche esulando d'Italia, resterà e sarà ugualmente conservato all'ammirazione degli amatori [...] mentre il monumento trascurato perirà per tutti*¹⁵⁴. » Il y a certes une part importante de pragmatisme dans cette déclaration de Corrado Ricci, mais peut-être aussi un indice : son nationalisme, apparaissant parfois très emphatique dans ses écrits, restait en quelque sorte subordonné à son amour de l'art.

Rosadi prépara en 1910 un nouveau projet de loi en faveur du patrimoine naturel, qui toutefois n'arriva pas au vote. Ricci, qui défendait également avec insistance cette disposition, réussit à faire passer une loi en 1912 étendant les protections stipulées par la loi de 1909 aux villas, parcs et jardins d'intérêt historique¹⁵⁵. Il fallut attendre 1922 avant que ne soit adoptée une loi défendant réellement les beautés naturelles¹⁵⁶. Dans cette dernière loi, la référence historico-littéraire était explicite ; reprenant l'appel de la chambre de 1905, elle entendait protéger des biens immobiliers ayant une « *particolare bellezza naturale* » et une « *partico-*

152. RD, 363/1913.

153. *Atti Parlamentari, Camera dei deputati, Leg. xxii, Sessione unica 1904-1909, Documenti, Disegni di legge e Relazioni*, vol. 694, n 584, p. 16 (19 mai 1906), « les monuments d'une nation [ne sont pas] seulement les remparts, les simulacres et les arcs, mais aussi les paysages, les forêts, les eaux et tous ces lieux qui par de longues traditions rappellent les attitudes morales et les fortunes historiques d'un peuple. » On peut la rapprocher de la loi sur la protection des sites adoptée en France le 21 avril 1906 sous l'impulsion de Charles Beauquier, voir Leniaud J.-M., *Les archipels du passé. Le patrimoine et son histoire*, Paris, Fayard, 2002, p. 219-223. Toutefois, les critères pittoresques ou artistiques élaborés par le législateur dans la protection du patrimoine s'appuyaient sur une conception de l'identité française liée au sol et à la terre, là où semblaient dominer en Italie les valeurs littéraires et artistiques.

154. Lettre ouverte sur le *Giornale d'Italia*, 20 février 1929, cité par Balazani, 2008, p. 320, à propos du château de Torrechiara. « J'ai toujours dit et je répète : un tableau, même en sortant d'Italie, restera et sera toujours conservé à l'admiration des amateurs [...] tandis que le monument négligé périra pour tous. »

155. Loi du 25 juin 1912, N. 688.

156. Loi du 11 juin 1922, N. 788.

lare relazione con la storia civile e letteraria¹⁵⁷ ». En 1939, le gouvernement fasciste fit passer une nouvelle loi dont les dispositions gouvernent encore aujourd'hui dans les grandes lignes l'organisation juridique de l'Italie en matière de patrimoine¹⁵⁸.

Pour l'adoption de l'ensemble de ces normes, l'assise locale constitua une base nécessaire au développement d'une régulation centrale. Ricci et Rava s'appuyèrent avant tout sur le combat pour la protection des monuments et de la pinède ravennate, tandis que Rosadi relayait les opinions que défendaient les associations florentines et notamment l'*Associazione per la Difesa di Firenze antica*¹⁵⁹. En matière de politique, la forte identité locale dans l'articulation entre petite et grande patrie¹⁶⁰, apparaissait comme un intermédiaire efficace et même nécessaire pour le développement d'une politique ambitieuse articulée sur l'ensemble du territoire.

3. ENTRE STÉRÉOTYPES ET ÉRUDITION : CRÉATION ET DIFFUSION D'UNE « AURA » PATRIMONIALE PAR L'ÉDITION ET LA PHOTOGRAPHIE

Les promoteurs de la défense du patrimoine italien avaient bien conscience que l'ignorance et le peu d'intérêt de la majeure partie de la population pour les œuvres d'art restaient le principal obstacle à leur préservation. En 1912, devant le congrès des inspecteurs honoraires des fouilles et monuments, Corrado Ricci faisait le constat amer qu'il ne fallait pas confondre « *il sentimento di voi, e di noi, e di alcuni altri col sentimento generale; non v'illudete, signori, pel fervore dei pochi*¹⁶¹ » Au tournant des XIX^e et XX^e siècle, l'utilisation de la presse pour occuper l'espace public, lutter contre la méconnaissance du patrimoine et diffuser cette nouvelle conception de la culture, s'avérait, une arme extrêmement efficace comme l'a souligné Jürgen Habermas dans son fameux essai¹⁶². À l'égal des prescriptions juridiques, si ce n'est davantage,

157. Cité dans Ventura, 1987, p. 23.

158. Dans la commission présentant cette loi, on trouve Luigi Parpagliolo, Gustavo Giovannoni et Giovanni Rosadi dans le rôle de président.

159. L'activité du prince Tommaso Corsini est emblématique du mouvement de défense des monuments à Florence. À propos de ces associations voir Cerasi, 2000, voir aussi *infra* chapitre cinq.

160. Cavazza, 2003.

161. Corrado Ricci lors de son intervention au *Congresso degli Ispettori Onorari agli Scavi e ai Monumenti* en tant que directeur général des *Antichità e Belle Arti*, insista particulièrement sur leur rôle dans la diffusion de cet amour de l'art au travers du pays : « [...] *il vostro lavoro, così esteso per ogni parte d'Italia, varrà, sempre più e sempre meglio, ad assicurare il nostro patrimonio d'arte, nonché ad accrescere il numero degli amatori e dei cultori attratti della vostra propaganda. Aiutando l'opera del Ministro, [aiutate] il vostro paese* », Ricci C., « Il fervore dei pochi », *L'Eloquenza*, II, 9-10, octobre 1912, p. 7. Voir aussi Bencivenni, Dalla Negra, Grifoni, 1987, p. 211, « votre sentiment, et le nôtre, et celui de quelques autres avec le sentiment général ; ne vous faites pas d'illusion, messieurs, de la ferveur de quelques-uns ! »

162. Habermas J., *L'espace public, Archéologie de la Publicité comme dimension constitutive de la Société bourgeoise*, traduit de l'allemand par M.B. de Launay, Paris, Payot, 1978 (édition originale, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, 1962). Ici la référence à Habermas vise uniquement à souligner l'importance fondamentale de la presse dans la société bourgeoise au tournant du XIX^e et du XX^e siècle. Selon Habermas, au gré de l'importance croissante de l'échange de marchandise et d'information au XVIII^e siècle, la sphère publique bourgeoise succéda à la sphère publique d'Ancien Régime, structurée jusque-là par la représentation du pouvoir. La sphère publique bourgeoise aboutit, grâce à l'utilisation subversive de la presse, des journaux savants et de la littérature, à la formation d'une opinion (ou conscience) publique littéraire.

la diffusion de cette conception du patrimoine devait en assurer la protection. Ricci par ces nombreuses publications fut le principal artisan de ce mouvement. Selon Roberto Balzani, ses écrits avaient pour but « *l'allestimento di un'aura (un sovrappiù di senso, che andava oltre il riconoscimento del valore storico-artistico, o estetico, o venale) che, inserendo quel determinato bene nella memoria culturale collettiva, produceva le energie – e di conseguenza le risorse – necessarie alla conservazione*¹⁶³. » Créer une aura entourant le patrimoine en l'insérant dans une mémoire culturelle collective revenait à l'élever au rang d'une dimension constitutive de l'identité commune¹⁶⁴.

Pour ce faire, cette élite culturelle à laquelle appartenait Corrado Ricci multiplia les articles de presse et la publication de livres mettant en valeur le patrimoine italien, légitimé par le contexte historico-littéraire. La bibliographie de Ricci est impressionnante. L'ouvrage publié en son honneur à sa mort recense neuf-cent-six publications¹⁶⁵. Il rédigea son premier ouvrage à l'âge de dix-sept ans – un guide de sa ville natale de Ravenne –, qu'il conçut comme un acte de révolte face à l'état d'incurie des monuments. Par la suite, il utilisa tout son poids politique et institutionnel pour dénoncer dans la presse les atteintes au patrimoine, non seulement en Romagne, mais dans toute l'Italie. Dans le même temps, il participa par différentes publications à fixer et à diffuser un ensemble d'images de l'architecture et du paysage italien. Là encore, les commémorations jouèrent le rôle de catalyseur dans ce courant de publication d'articles et d'ouvrages à visée historico-patrimoniale. À chaque commémoration furent mises en place différentes revues qui, bien souvent, traitèrent largement des sujets historiques.

À côté de cette activité éditoriale, la diffusion de l'aura patrimoniale prit différentes formes, reliées entre elles par une certaine affinité quant à la conception d'un patrimoine national identitaire. Au même niveau que le texte, l'image constitua le vecteur principal de la diffusion de stéréotypes artistiques. La variété des médias assura l'efficacité de la propagation de ces poncifs du paysage architectural italien.

Si l'influence de Corrado Ricci dans la diffusion de la nouvelle conception du patrimoine architectural fut considérable, il nous faut nous arrêter un peu plus sur sa carrière éditoriale pour comprendre la place centrale de l'image photographique et architecturale dans l'ensemble de ses activités.

163. Balzani, 2008, p. 310, « la mise en scène d'une aura (un surplus de sens, qui allait au-delà de la reconnaissance de la valeur historico-artistique, ou esthétique, ou vénale) qui, en insérant ce bien déterminé dans la mémoire culturelle collective, produisait les énergies – et par conséquent les ressources – nécessaires à la conservation. »

164. Sur les liens entre mémoire et identité, voir Gillis, 1996.

165. *In memoria*, 1935, p. 62.

3.1. RAVENNA E I SUOI DINTORNI

Dans l'hommage posthume rendu à Corrado Ricci par ses amis, Luigi Rava qui fut camarade de lycée de Ricci nous décrit le milieu ravennate des années 1870 et 1880¹⁶⁶. Le bon niveau de l'enseignement secondaire fut déterminant pour l'émergence de personnalités qui, comme Luigi Rava, Giulio Rasponi, Vittorio Guaccimanni ou Corrado Ricci, furent par la suite appelées à jouer un rôle de premier plan au niveau national ou régional¹⁶⁷. La vie culturelle de la petite ville gravitait alors autour de la *Libreria della Minerva*, définie comme *cartoleria e rilegatoria di libri*, que dirigeaient par les frères Antonio et Giovanni David. Les ventes de livres publiés en fascicules rencontraient un vif succès auprès des jeunes élèves du lycée, tout particulièrement les éditions de Jules Verne et de la *Divine Comédie* illustrées par Gustave Doré. Un même intérêt fut porté à la revue *l'Illustrazione italiana* dès sa sortie en 1873. On voit bien par là l'impact qu'eurent sur le jeune Ricci ces publications qui avaient recours aux nouveaux moyens de reproduction photomécanique et à l'association du texte et de l'image, qui dans le cas de *l'Illustrazione italiana* servait de support à la diffusion d'une idéologie patriotique¹⁶⁸.

Cet intérêt de Ricci ne pouvait qu'être renforcé par l'activité de son père, Luigi Ricci. En effet, ayant débuté comme peintre-scénographe, celui-ci s'était reconverti dans la pratique de la photographie et spécialisé dans la reproduction de monuments et d'objets d'art de Ravenne. Cette pratique répondait alors à une forte demande de la part des touristes et des voyageurs qui en l'absence de guide de Ravenne cherchaient à ramener des souvenirs des monuments et tout particulièrement des mosaïques ravennates. En effet, s'il existait quelques guides datant du XVIII^e et deux du XIX^e siècle¹⁶⁹, ils étaient alors tous épuisés et par conséquent, difficilement trouvables. Ricci, qui vivait parmi les photographies de monuments de son père et fréquentait assidument la bibliothèque Classense, décida en 1877 qu'il comblerait ce manque¹⁷⁰.

Il réussit à persuader les libraires David de publier son guide, illustré de quelques gravures. Rava souligne à quel point l'inclusion d'un ensemble iconographique pouvait être une opération compliquée dans la Ravenne de la fin du XIX^e siècle, où la tradition d'imprimerie avait été abandonnée depuis plus d'un siècle. Dans l'ensemble de la Romagne, les livres

166. Rava L., « Corrado Ricci. Le prime armi a Ravenna », dans *In memoria*, 1935, p. 85-103.

167. La passion de Ricci pour Dante fut largement alimentée à cette époque par la présence d'un professeur d'italien, Luigi Ciardi. Arrivé à Ravenne pour les célébrations du centenaire de 1865, il était capable de réciter la *Comédie* par cœur, cet ouvrage constituant la source unique de son enseignement. À ce sujet, voir Rava, 1935, p. 86-87.

168. Dickie J., *Darkest Italy. The Nation and Stereotypes of the Mezzogiorno 1860-1900*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 1999, p. 83-119.

169. Ribuffi G., *Guida di Ravenna, con compendio storico della città*, Ravenne, Roveri, 1835.

170. L'amitié avec l'architecte Charles Errard l'aida également dans cette entreprise, Balestri, 2006, p. 31-32, Novara P., *Pel bene dei nostri monumenti, Odoardo Gardella, archeologia e antichità locali nella Ravenna dell'Ottocento*, Bologne, Nuova S1, 2004.

étaient au mieux accompagnés de photographies contrecollées sur carton de montage, pour les éditions de luxe, et parfois accompagnée de gravures sur bois, pratique attestée à Faenza. C'est dans cette ville, que Ricci fit exécuter par le graveur Minardi quelques xylographies destinées à illustrer son guide. Pour la rédaction, Ricci se fit conseiller par Odoardo Gardella, érudit passionné des monuments ravennates. L'entreprise intitulée *Ravenna e i suoi dintorni di Corrado Ricci* reçut un accueil enthousiaste de la part de ses camarades lycéens qui bien vite le rebaptisèrent : *Ricci e i suoi dintorni*, « Ricci et ses alentours¹⁷¹ ».

Ricci réussit à faire publier son guide enrichi d'un résumé de l'histoire de la ville dès le mois de mai 1878, sous forme de livraisons de seize pages au prix de vingt-cinq centimes. L'ensemble devait être disponible pour les commémorations organisées à l'occasion de l'inauguration d'une statue érigée en l'honneur du médecin, patriote et homme politique Luigi Carlo Farini¹⁷². La sortie du premier ouvrage de Ricci à l'occasion d'une célébration patriotique décidée par le pouvoir central italien inaugurerait de façon exemplaire son activité éditoriale. Dans ce choix transparait à la fois la volonté d'associer son guide au mouvement patriotique national et un certain opportunisme, au moment de la venue de personnalités de tout le pays, acquéreurs potentiels de son ouvrage.

Le guide eut un succès notable et fut rapidement épuisé. Ricci devait peu de temps plus tard faire publier une deuxième édition à Bologne, chez les éditeurs de Carducci, les Zanichelli (**fig. 6**). Le transfert de Ricci à Bologne en 1878 pour suivre des études de droit à l'université lui avait en effet permis d'élargir son cercle de relations. Mais là encore, c'est autour d'une librairie – celle des Zanichelli – et sous l'aura du poète Carducci, que s'organisait la vie culturelle de la ville. Travaillant à la bibliothèque de l'université auprès d'Olindo Guerrini, Ricci réitéra l'aventure ravennate puisqu'il devait publier dès 1882 la première édition de son guide de Bologne, lui aussi destiné à connaître un grand succès public et de nombreuses rééditions¹⁷³.

Dans un texte publié en hommage à Corrado Ricci peu après sa mort, le *soprintendente* Achille Bertini Calosso voyait dans ces deux ouvrages l'annonce précoce de l'ensemble de la carrière de Ricci au service de l'histoire de l'art italien.

Così, già alle prime origini della lunga e feconda attività, egli ha mostrato questo bisogno di analizzare le bellezze artistiche e naturali d'Italia per giungere a un amore più conscio, nel quale troverà poi fondamento la mirabile opera di tutela che verrà suscitando e attuando come scrittore, come conservatore del patrimonio monumentale, come direttore generale delle Antichità e Belle Arti, come uomo politico¹⁷⁴.

171. Rava, 1935, p. 89.

172. Ricci C., *Guida di Bologna*, Ravenna, Lib. David, 1878.

173. *Ibidem*.

174. Bertini Calosso A., « La conoscenza delle bellezze d'Italia », dans *In memoria*, 1935, p. 237. « Ainsi,

On ne peut que souligner avec Calosso l'existence d'un fil conducteur reliant l'ensemble des activités de Ricci. Dans son travail éditorial, l'érudition historique s'associe toujours à une volonté d'être clair, synthétique et accessible. Ainsi, Ricci réussit à s'imposer comme un acteur de premier rang de la scène artistico-politique italienne par sa capacité à articuler organiquement de nombreux discours accessibles et ancrés chacun dans une dimension locale.

3.2. L'ITALIA ARTISTICA

Peu après l'unification, des revues telles que l'*Illustrazione Italiana* (éditée par les frères Treves à Milan) avaient contribué à la vaste diffusion d'une imagerie nationale¹⁷⁵. Les guides et les « monographies » consacrées aux villes participèrent du même mouvement, mais avec une ampleur peut-être plus important encore. En 1887, parut le premier numéro de la collection de monographies *Le Cento Città d'Italia illustrate*, coordonnée par Guido Vincenzoni¹⁷⁶. En 1990, Corrado Ricci publia le premier volume d'une collection éditoriale qui devait avoir un impact considérable, l'*Italia Artistica*¹⁷⁷. Les ouvrages de cette collection jouèrent un rôle de premier plan dans la diffusion, mais aussi la définition de l'image de l'Italie, et établirent en quelque sorte une nouvelle carte artistique du pays¹⁷⁸, chaque numéro de cette série consacrant une monographie au patrimoine artistique d'une ville (ou plus rarement d'une région). L'approche, à mi-chemin entre l'étude scientifique et le guide touristique, faisait la part belle à de nombreuses illustrations photographiques de bonne qualité, tout en restant à un prix extrêmement abordable (3,5 lire). Consacré à Ravenne, le premier volume publié en 1900 fut réédité à de nombreuses reprises et traduit en anglais, en allemand et en français dès 1904. Les traductions des volumes consacrés aux plus grandes villes nous prouvent que ces publications s'adressaient non seulement au public italien, mais aussi international. Les cent

déjà aux origines de sa longue et féconde activité, il a démontré ce besoin d'analyser les beautés artistiques et naturelles de l'Italie pour arriver à un amour plus conscient, dans lequel puisera ensuite l'admirable œuvre de tutelle qu'il suscitera et réalisera comme écrivain, comme conservateur du patrimoine monumental, comme directeur général des Antiquités et beaux-arts, comme homme politique. »

175. Dickie, 1999, p. 83-119. Parmi les nombreux sujets abordés par l'*Illustrazione Italiana*, l'auteur insiste sur l'importance accordée aux monuments et aux rites patriotiques ainsi qu'aux thématiques favorisant une sensibilité nationaliste privée au travers du langage de l'art et de la littérature (p. 87).

176. Trois cent fascicules furent réédités entre 1924 et 1929 par l'éditeur milanais Sonzogno. Zucconi, 1989b, p. 92.

177. L'*Italia Artistica* devait inaugurer une série de collections de monographies illustrées traitant des arguments historiques, scientifiques, littéraires, etc. L'*Istituto Italiano di Arti Grafiche* souhaitait par là profiter du pouvoir pédagogique des images pour développer une nouvelle forme « d'encyclopédie de la connaissance » (*Enciclopedia dello scibile*) illustrée. Voir par exemple Foligno C., *Dante*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1908.

178. Pour une étude de la collection, se reporter à Domenicali M., « Corrado Ricci, l'Italia Artistica e l'immagine del paesaggio italiano », dans Varni, 2002, p. 53-89. Zucconi, 1989b ; Bertini Calasso, 1935 ; Spalletti E., « La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna », dans *Storia dell'arte italiana*, vol. 2, Turin, Einaudi, 1979, p. 416-484 (en particulier p. 469-470) ; Ferretti M., « Memoria dei luoghi e luoghi della memoria », dans *Fotografie degli Archivi Alinari in Emilia Romagna*, Bologne, Istituto per i Beni artistici culturali naturali della Regione Emilia Romagna, Istituto Alinari, 1980, p. 37-51 (republié dans *Fotologia*, 23-24, 2003, p. 3-11) ; Mirandola G. (dir.), *Emporium e l'Istituto Italiano di Arti Grafiche*, 1985 p. 270 ; Costantini P., *La fotografia artistica, 1904-1917*, Turin, Bollati Boringhieri, 1990, p. 29.

seize titres qui se succédèrent jusqu'en 1938 connurent un très grand succès public¹⁷⁹. Ricci fut l'auteur des numéros consacrés à Ravenne (1900), San Marino (1903) et Volterra (1905) (**fig. 7-8**). Il servit aussi d'intermédiaire entre l'éditeur, l'Istituto Italiano di Arti Grafiche de Bergame, et l'ensemble des auteurs. Il supervisa la recherche du matériel iconographique, récupéré auprès des grandes agences de photographies ou provenant de sa propre collection. Il incitait toutefois les auteurs à travailler ensemble le texte et les images pour qu'un dialogue s'opère entre les deux. Dans la conception pédagogique de la collection, les parties iconographiques et textuelles étaient considérées d'égale importance¹⁸⁰. Ainsi, toutes les monographies indiquaient dans leur sous-titre le nombre d'illustrations qu'elles comportaient. Celui-ci, important pour l'époque, oscillait entre cent et deux cents images, comprenant des reproductions de gravures, des portraits d'édifices ou de détails, des photographies d'œuvres d'art (souvent utilisées pour illustrer des épisodes historiques) et enfin, des planches hors-texte représentant de vastes panoramas du centre urbain, généralement présentés dans le paysage qui l'entoure. Selon Massimo Ferretti, ces images s'écartent souvent du « type Alinari » – celle des images modernes des grandes entreprises photographiques (Alinari, Brogi ou Anderson) – en restant davantage liées à la tradition picturale des peintres paysagers romantiques d'ascendance scénographique (Liverani)¹⁸¹.

Pourtant Ricci tint plusieurs fois à insister sur le rôle documentaire qu'il assignait à la photographie :

le illustrazioni non sono più oggidi un pleonasma, un mero ornamento, ma parte essenziale ed integrale di ogni trattazione. L'illustrazione deve essere documentale, non di fantasia o di maniera; perché deve essere la realtà presentata agli occhi nostri. Nessuna categoria di cognizioni può sottrarsi oramai a questa necessità; e ciechi o monchi ci sembrano i volumi non integrati e chiariti dall'immagine. E poiché, per i progressi ottenuti coi nuovi mezzi di riproduzione fotomeccanici, non v'è più mistero d'archivi o rarità di capolavori o novità di scoperte e di esplorazioni delle quali anche il più povero dei lettori non possa contemplare la veduta, riprodotta dalla fedele impronta delle cose, i luoghi, le persone lasciarono della propria forma sopra una lastra sensibile – e di così meraviglioso sussidio si vale ogni ramo del sapere – noi offiremo ai lettori italiani in questa nuovissima, una vera Enciclopedia dello scibile¹⁸².

179. Domenicali, 2002, p. 68.

180. Domenicali 2002, p. 72.

181. Ferretti, 2003 (1980), p. 7.

182. Ricci, 1900, lettre hors texte à la fin du volume, « les illustrations ne sont plus aujourd'hui un pléonisme, un pur ornement, mais une partie essentielle et intégrale de chaque essai. L'illustration doit être documentaire, et non pas de fantaisie ou de manière ; parce qu'elle doit être la réalité présentée sous nos yeux. Aucune catégorie du savoir ne peut se passer maintenant de cette nécessité ; et les volumes non complétés et éclaircis par l'image nous semblent aveugles ou manchots. Et puisque, grâce aux progrès obtenus avec les nouveaux moyens de reproduction photomécaniques, il n'y a plus de mystère d'archives ou de chefs-d'œuvre rare ou de découvertes et explorations nouvelles dont même le plus pauvre des lecteurs ne puisse contempler la vue, reproduite avec l'empreinte fidèle des choses, les lieux, les personnes qui nous laissèrent sa forme sur une

Le rôle essentiel confié à la photographie dans le message véhiculé avait déterminé le choix de l'Istituto Italiano di Arti Grafiche, un des éditeurs disposant alors des moyens de reproduction photomécanique les plus modernes d'Italie¹⁸³. Ricci savait par ailleurs que la documentation iconographique répondait à une demande du public, comme le succès de l'*Illustrazione Italiana* dans sa jeunesse en avait pu être la preuve :

*il pubblico non si accontenta più della descrizione, anche se stilisticamente perfetta, dei vostri cronisti, vuole sull'occhio l'immagine [...]. Nessuno può sottrarsi alla geografia o di scienza in genere non ha ormai valore senza la documentazione iconografica*¹⁸⁴.

Toutefois, il suffit de regarder le corpus photographique des monographies de l'*Italia Artistica* dans son ensemble pour se convaincre que celui-ci, par delà l'intention documentaire déclarée, visait à la « recherche obsessionnelle d'un caractère et d'une identité urbaine¹⁸⁵ » ; « *una mappa di citazioni visive*¹⁸⁶ » relevant de la topographie ou de l'histoire, mais s'apparentant à un répertoire de citations littéraires.

La succession des images est souvent assez similaire d'un volume à l'autre. Après un détail d'œuvre d'art sur la page de titre, isolé pour son aspect graphique (**fig. 10-13**), la première page de texte s'ouvre sur un long panorama qui reprend pour la majeure partie la silhouette de la ville ancienne dans le paysage environnant (**fig. 14-17**). Figurent ensuite, avant la présentation des monuments dans l'ordre chronologique, une gravure de la ville ancienne, des vues de hauteurs autour des monuments les plus célèbres, ou de paysages environnants, des vues pittoresques et rapidement le monument emblématique de la ville.

Ainsi pour Ravenne, Ricci place après le panorama une gravure du xvii^e siècle, puis des photographies de San Vitale (**fig. 18**)¹⁸⁷. Le volume consacré à Ferrare, qui comprend également une partie dédiée à l'église de Pomposa, s'ouvre par une vue de la vallée du Codigoro, suivie d'une gravure du xvii^e siècle de Ferrare, d'une vue aérienne panoramique, avant de présenter des objets archéologiques visant à assurer une continuité du discours depuis l'époque romaine (**fig. 19-20**)¹⁸⁸. À la différence des autres volumes, la monographie consacrée à la ville de Venise, après un détail des tétrarques sur la page de titre, commence par

plaque sensible — et chaque branche du savoir peut se prévaloir d'une si merveilleuse aide —, nous offrirons aux lecteurs italiens une véritable Encyclopédie du savoir. »

183. L'Istituto Italiano di Arti Grafiche était également l'éditeur de la revue *Emporium*. Voir Mirandola, 1985.

184. Interview à Ricci C., « L'archivio fotografico », *Il Giornale d'Italia*, 25 avril 1911, « le public ne se contente plus de la description, même si stylistiquement parfaite, de vos chroniqueurs, il veut l'image sous ses yeux [...]. De la géographie ou de la science en général, personne ne peut se passer désormais de la documentation iconographique. »

185. « [...] *all'ossessiva ricerca di un carattere e di un'identità urbana.* » Zucconi, 1989b, p. 92.

186. Ferretti, 2003 (1980), p. 8.

187. Ricci, 1900.

188. Agnelli G., *Ferrara e Pomposa*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1902.

une reproduction du lion de saint Marc de l'escalier des Géants (**fig. 21**)¹⁸⁹. Il s'en suit neuf photographies pittoresques, présentant davantage la vie populaire, des canaux aux gondoliers, des draps tendus à l'*altana*. Après quoi vient l'étude du monument emblématique de la ville, la basilique saint-Marc, qui précède le premier plan gravé de la ville (p. 26).

Le quatrième volume de la collection *Italia Artistica*, consacré à la *provincia* d'Agri- gente, reprend un enchaînement similaire appliqué à une vaste région majoritairement rurale : panorama de la ville sur la colline, pièces antiques, vues générales prises de points élevés insérant les villes dans leurs contextes naturels, pour finir avec le temple de la concorde¹⁹⁰.

On pourrait sans difficulté multiplier ces exemples. Dans l'ensemble, il apparaît clairement que ces photographies, si elles visent à définir le *caractère* des villes, c'est-à-dire les signes distinctifs définis par le contour des monuments et du paysage environnant, suivent une structure répétitive. Les reproductions des monuments sont choisies avec attention, privilégiant pour la plupart les vues en perspective (**fig. 23-30 ; 33-34**).

Avec cette collection de monographies, Ricci prétendait participer à une meilleure connaissance du patrimoine artistique des villes italiennes¹⁹¹. Cette mission pédagogique devait être portée non seulement par les photographies, mais aussi par leur union avec le texte. Les essais tentaient de définir les contours artistiques des centres urbains dans le lien intime qu'ils entretenaient avec les attributs historiques, littéraires et civiques de la nation¹⁹². Dante est ici omniprésent : dans les premières lignes du premier volume consacré à Ravenne, Ricci fait appel à une citation de Dante pour dénoncer l'état d'incurie et de décadence de la ville, rendu encore plus triste par le souvenir de la *Felix Ravenna* (**fig. 22**)¹⁹³. Plus loin, lorsqu'il évoque avec émotion la pinède de Ravenne, il en définit la valeur non seulement pour sa valeur paysagère, mais également – et peut-être même surtout – par l'histoire¹⁹⁴ et la littéra-

189. Molmenti P., *Venezia*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1903.

190. Rocco S., Mauceri E., *Girgenti, Da Segesta a Selinunte*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1903.

191. Le premier paragraphe du texte de présentation précisait que : « *Nel secolo nuovo il bisogno della cultura si va facendo sempre più intenso e diffuso, ma come è carattere universale dell'epoca, essa ha un fine utilitario ed immediato.* », Ricci, 1900.

192. Ainsi Ricci, concluant son volume consacré à San Marino, pouvait écrire que : « *Alle bellezze naturali del paese, alle opere d'arte che vi sono disseminate, si aggiunge dunque la gloria che sopra vi diffondono i ricordi storici e la poesia dell'Alighieri.* » Ricci C., *La repubblica di San Marino*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1903 p. 94. Dans ce sens, Domini écrit que « *La collana dell'Italia Artistica, impresa editoriale attraverso cui Ricci, promotore e coordinatore dell'opera, porta alla luce i caratteri artistici delle città italiane leggendoli e interpretandoli in associazione ai valori storici, letterari e civili della Nazione* », Domini D., « La formazione intellettuale (1878-1890) », Emiliani, Spadoni, 2008, p. 124.

193. « *Ravenna Felix si legge sopra alcune monete antiche; ma, per comprendere quell'invidiabile aggettivo, bisogna cercar nella storia il ricordo della sua perduta grandezza e nei monumenti superstiti le tracce del suo fasto. E come si comparano le glorie e le fortune trascorse alla solitudine e al silenzio presenti, salgono spontanee alle labbra le parole che Dante fa proprie di una travagliata anima ravennate: Nessun maggior dolore / Che ricordarsi del tempo felice / Nella miseria* », Ricci C., *Ravenna*, Bergame, Istituto italiano di Arti Grafiche, 1900, 6^e édition 1906, p. 9. La célèbre citation de Dante est tirée du cinquième chant de l'Enfer, vers 121-123.

194. Paul, le frère d'Oreste, y serait mort en 476 sous l'assaut d'Odoacre ; Théodoric y aurait campé lors de l'assaut contre ce dernier. Durant le Risorgimento, la pinède avait servi de refuge à Garibaldi et à sa compagne Anita qui y mourut le 4 août 1849.

ture (Dante, Boccaccio et Byron)¹⁹⁵.

Prise dans son ensemble, la véritable signification de la série de publications *Italia Artistica* semble être la tentative de dresser un portrait artistique de l'Italie : une imbrication profonde des traits artistiques, historiques et littéraires perceptible dans la dimension locale – celle de l'Italie des *cento città* – et dont l'addition et la juxtaposition sur l'ensemble du territoire pourraient dessiner le caractère de « l'italianité ». Une grande partie des volumes furent consacrés à des centres mineurs et peu connus des voyageurs¹⁹⁶. Cette conception proche d'un *fédéralisme artistique* participe à l'œuvre patriotique de Ricci. Marcella Domenicali a très justement souligné la façon dont *Italia Artistica* avait contribué à l'invention de *topoi* paysagers qui à leur tour œuvrèrent à la formation d'une conscience nationale inscrite dans le territoire italien :

*L'opera di nazionalizzazione delle masse per via turistica avvenne soprattutto grazie a quelle pubblicazioni di taglio divulgativo che promossero una forma di alfabetizzazione geografica non obbligatoriamente erudita. Queste rispondevano, infatti, ad esigenze di educazione patriottica e fungevano da stimolo alla mobilità turistica*¹⁹⁷.

Il existe en effet au-delà du caractère érudit et pédagogique, un certain rapport entre ces publications et le développement d'un tourisme intérieur en Italie pour de nouvelles couches sociales. Les communautés anglo-américaines installées en Toscane avaient déjà permis de mesurer l'impact économique de la présence des visiteurs étrangers. Il semble que pour les promoteurs du patrimoine à l'image de Rava, Ricci ou Rosadi, le tourisme ne constituait pas un objectif prioritaire. Toutefois les guides touristiques, tels les guides Baedeker (1829, pour le premier guide en allemand, 1861 pour la première version anglaise), Murray (1836), puis les fameux guides rouges du Touring Club Italiano (1897)¹⁹⁸, concoururent, dès avant *Italia Artistica*, à fixer un ensemble de poncifs du territoire, comme autant de cartes postales vouées à devenir des symboles de l'identité italienne. En 1924, paraissait pour la première fois la revue *Il volto della Patria*, dédiée aux beautés naturelles de l'Italie. Dans son premier numéro, celle-ci se donnait comme objectif « *di un elevato criterio d'ordine filosofico: al fine cioè di destare nella Nazione la coscienza del valore intrinseco di queste Bellezze, considerate come espressione immediata e caratteristica della Patria*¹⁹⁹. »

195. Ricci C., 1905a.

196. Piccioni, 1999, p. 67, et Domenicali, 2002, p. 67-69. Dans les toutes premières années, on trouve des numéros consacrés à Gubbio, Prato, Volterra, Venosa, Mose Bianchi, San Marino, Urbino, Cividale del Friuli, etc.

197. Domenicali, 2002, p. 57-58. « L'œuvre de « nationalisation » des masses par le tourisme se produit surtout grâce à ces publications de vulgarisation qui promurent une forme d'alphabétisation géographique non forcément érudite. Celles-ci répondaient en effet à des exigences d'éducation patriotique et faisaient fonction de stimulus pour la mobilité touristique. »

198. Pivato S., *Il Touring Club Italiano*, Bologne, Il Mulino, 2006.

199. *Il volto della patria. Rivista dell'Associazione nazionale dei paesaggi e monumenti pittoreschi d'Italia*, année I, fasc. 1-2, Bologne, janvier-juin 1924, « d'un critère d'ordre philosophique élevé : c'est-à-dire aux fins d'éveiller

Néanmoins les monographies illustrées ne furent pas seulement de simples guides. Elles furent souvent l'occasion pour les auteurs de se prononcer sur l'avenir des villes et de dénoncer les atteintes au patrimoine. Ainsi Pompeo Molmenti, critiquant en conclusion du volume consacré à Venise les travaux urbains survenus au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, proposait une voie de compromis entre les conservateurs et les modernistes²⁰⁰. Les auteurs de ces monographies n'hésitaient pas à émettre des jugements sévères envers l'architecture récente et, à l'inverse, des louanges pour les restaurations menées. Ricci dans l'ouvrage consacré à San Marino apparaît quelque peu réservé quant à la construction du Palazzo Pubblico dans un style néo-médiéval par Francesco Azzurri (critique qu'il tempère toutefois largement par la suite) (fig. 25-26)²⁰¹. La monographie dédiée à Bologne par Guido Zucchini, proche collaborateur de Rubbiani, nous propose un profil de la ville restaurée par celui-ci (fig. 27-32). Il conclut le volume par un hommage vibrant aux travaux de restauration du *Comitato per Bologna Storica ed Artistica* :

Ma il piccone che demolisce sa anche rivelare nascoste bellezze, e Bologna da più di dieci anni, per opera di un gruppo di cittadini, condotti sino a pochi mesi or sono da Alfonso Rubbiani, ha smascherato e abbattuto lividi incrostamenti d'intonaco, ha rifiorito di terrecotte case prive dei loro ornamenti, ha liberato da inutili ingombri templi monumentali, ha rivelato la storia il nascere e la vita di solenni palazzi pubblici (palazzo dei Notai, di Re Enzo, ecc.) ed ora attende a che altri monumenti siano ricomposti nei loro antichi aspetti o sanati nelle loro ferite o dotati di quanto il tempo e gli uomini loro tolsero²⁰².

L'*Italia Artistica* fut donc une œuvre fondamentale de pédagogie patriotico-artistique, fixant non seulement dans l'imaginaire collectif la physionomie caractéristique des *cento città* d'Italie, mais familiarisant aussi les Italiens avec une certaine conception de la conservation et de la restauration des centres villes.

dans la Nation la conscience de la valeur intrinsèque de ces beautés, considérées comme expression immédiate et caractéristique de la Patrie. »

200. Molmenti, 1903, 3^e édition 1907, p. 130-133. « *Ma fra la esagerazione di alcuni, che vorrebbero conservato il sudiciume per timore del nuovo, e la smania di altri, agitati dal pazzo desiderio di tutto rinnovare, c'è posto per un giudizio temporato.* » *Idem*, p. 132.

201. « *Il palazzo è costruito da tre lustri appena, nello stile, dicono, dei Comuni del secolo XIII e XIV; ma è ancora troppo nuovo per parere... antico, e rivela troppo l'imitazione d'ogni sua parte, quantunque ricercata con intelligenza dall'architetto romano Francesco Azzurri.* » Ricci, 1903, p. 59. Sur la construction du Palazzo Pubblico, voir Zucchini, 1995.

202. Zucchini, 1959, p. 172. « *Mais la pioche qui démolit sait aussi révéler des beautés cachées, et Bologne depuis plus de dix ans, grâce à l'œuvre d'un groupe de citoyens, menés jusqu'à récemment par Alfonso Rubbiani, a démasqué et abattu des incrustations de crépis, a refléuri de terres cuites des maisons dépourvues de leurs ornements, a libéré d'inutiles encombres des temples monumentaux, a révélé l'histoire, la naissance et la vie de palais publics solennels (palais des Notaires, du Roi Enzo, etc.) et maintenant s'applique à ce que d'autres monuments soient recomposés dans leurs aspects anciens ou assainis dans leurs blessures ou dotés de ce que le temps et les hommes leurs enlevèrent.* »

3.3. LES TRIBUNES DE RICCI DANS LA REVUE *EMPORIUM*

L'œuvre de vulgarisation devait favoriser le processus de patrimonialisation des objets d'art, des édifices et même de certains paysages grâce à la légitimation fournie par la lecture patriotique et identitaire. Étape importante de ce processus, Ricci publia en avril 1905 dans la revue *Emporium* une tribune dénonçant les atteintes au patrimoine, intitulée « Per la bellezza artistica d'Italia ». Cet article devait inaugurer une rubrique périodique de mobilisation en faveur de l'Italie artistique²⁰³. Déjà, en 1903, il avait dénoncé dans un quotidien les préjudices portés, au nom de l'industrie et de l'hygiène, aux cascades de Tivoli, au *Mercato Vecchio* de Florence, au grand canal de Venise et aux abords du Tibre²⁰⁴. Toutefois, c'est au sein du dispositif d'une revue telle qu'*Emporium* que son message devait atteindre sa plus grande efficacité (fig. 35).

Éditée à Bergame par l'*Istituto Italiano di arti grafiche*, la revue fut fondée en 1895 par Paolo Gaffuri et Arcangelo Ghisleri²⁰⁵. Le premier, politiquement modéré, était un imprimeur et éditeur autodidacte, ouvert aux progrès techniques internationaux. Le géographe Arcangelo Ghisleri avait quant à lui déjà créé diverses revues et passait pour un intellectuel actif, laïc et démocrate. Il avait défini les grandes lignes de sa politique éditoriale à la suite d'une visite de l'Exposition universelle de Chicago de 1893. Le programme de la revue diffusé dès décembre 1894 signalait que celle-ci devait s'appuyer sur l'essor des progrès récents des techniques d'impression afin de diffuser le résultat des sciences vers des couches plus larges de la population.

*Popolarizzare l'alta coltura, i risultati della scienza, il fior fiore delle arti, non solamente dell'Italia, ma di tutto il mondo civile; con notizie e monografie precise, brevi, succose, dovute a specialisti, e accompagnate sempre da illustrazioni, che siano documenti, presi dal vero e sui luoghi, riprodotti con sistemi ultimi dell'arte grafica più progredita; tale l'intento della nuova Rivista*²⁰⁶.

Au-delà de leurs divergences, les fondateurs avaient un intérêt commun pour la construction d'une dimension culturelle italienne par la confrontation à l'actualité artistique

203. Cet article débute par une lettre adressée au directeur de la revue : « *Ci lasci aprire una nuova rubrica sul suo autorevole periodico; una rubrica destinata a denunziare i danni che si compiono o si minacciano alle cose d'arte e di natura, che fanno bella e famosa la nostra patria.* » Ricci, 1905a, p. 294.

204. *Corriere della Sera*, 9 février 1903.

205. Bacci G., Ferretti M., Fileti Mazza M. (dir.), *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Pise, Edizioni della Normale, 2009 ; Mirandola, 1985. La *Scuola Normale* de Pise a numérisé et mis l'ensemble de la revue en ligne : <<http://www.artivisive.sns.it/galleria/>>.

206. Mirandola, 1985, p. 63. « Populariser la haute culture, les résultats de la science, la fleur des arts, non seulement de l'Italie, mais de tout le monde civil ; avec des notices et des monographies précises, brèves, consistantes, dues à des spécialistes, et accompagnées toujours d'illustrations, que ce soit des documents, pris sur le motif et sur les lieux, reproduits avec les plus récents systèmes de l'art graphique ; tel est l'objectif de la nouvelle Revue. »

internationale²⁰⁷. Le choix du médium – celui de l’association de photographies et de textes dans une même page grâce aux progrès des procédés de reproduction photomécanique depuis les années 1880 – devait jouer un rôle fondamental dans cette entreprise. Diffusant largement une culture jusqu’alors réservée à une élite, *Emporium* connut un large succès auprès des classes supérieures et moyennes et huit-cent-quarante numéros parurent de 1895 à 1964. La revue ne s’inspirait pas seulement de revues d’art spécialisées comme la *Gazette des Beaux-Arts*, *The Art Journal* ou encore *Zeitschrift für Bildende Kunst* – comme ce fut le cas pour l’*Archivio storico dell’arte* d’Adolfo Venturi²⁰⁸ –, mais bien plus de revues telles que *The Studio* créée en Angleterre en 1893, *Pan* de Berlin (1895) et *Jugend* de Munich (1896). Traitant de thèmes généralistes elle mélangeait les articles sur l’art contemporain, l’art ancien, l’actualité du monde de la culture et des sciences avec quelques textes plus théoriques. Elle eut un rôle considérable dans la diffusion du goût pour l’Art nouveau, notamment sous la direction de Ghisleri de 1895-1899, et constitua un relai important de la culture européenne contemporaine en Italie. Avec l’arrivée de Vittorio Pica au poste de directeur en 1900, la revue s’aligna sur un art plus convenu, donnant une large visibilité à l’impressionnisme²⁰⁹.

Ricci plaça en tête de son article de 1905 une lettre adressée au directeur Vittorio Pica dans laquelle l’auteur explicite les raisons qui l’ont poussé à intervenir (**fig. 36**). Il feint de croire que ses dénonciations n’auraient aucun effet, si ce n’est de se dédouaner de sa propre responsabilité envers le patrimoine italien²¹⁰. Le choix d’*Emporium*, revue largement diffusée, contredit pourtant cette affirmation toute rhétorique. Il précise d’ailleurs faire un large emploi de la photographie afin de renforcer l’efficacité de son discours. L’impact des images fut certainement décisif dans le choix de publier sa tribune dans *Emporium* plutôt que dans d’autres revues touchant un public similaire, telles que la *Nuova Antologia* (**fig. 37**)²¹¹.

Nous avons déjà souligné l’importance du médium photographique dans l’entreprise de promotion patrimoniale de Ricci. Dans cet article, il explicite l’articulation entre la photographie et le texte dans la diffusion de son message patrimonial²¹². Si le médium photographique est le plus à même de rendre le sentiment de beauté du monument et du paysage, le texte se

207. Panzeri M., « I nodi della documentazione informatica delle riviste d’arte e i test su *Emporium* », dans Sciolla G. C., *Rivista d’arte fra Ottocento ed Età contemporanea. Forme, modelli e funzioni*, Milan, Skira, 2003, p. 345-346.

208. À ce propos voir Sciolla G. C., Varallo F. (dir.), *L’« Archivio Storico dell’Arte » e le origini della « Kunstwissenschaft » in Italia*, Alexandrie, Edizioni dell’Orso, 1999.

209. Pour le rôle de la revue dans la diffusion du goût Art nouveau, voir Bossaglia R., *Il liberty in Italia*, Milan, Il Saggiatore, 1968, p. 34.

210. « noi siamo ben lontani dallo sperare che le parole nostre e di quanti pensano come noi, possano scongiurare simili pericoli; ma, nel vivo dolore di quel che succede o si minaccia, ci consoli almeno la convinzione che le nostre proteste valgono, davanti ai cultori d’arte del mondo civile, ad eliminare dai presenti fatti la nostra responsabilità. » Ricci, 1905a, p. 294.

211. *Idem*, p. 294.

212. Dans l’article de mars, il utilise pour la partie consacrée à la pinède de Ravenne des photographies du peintre Vittorio Guacimanni, du baron Licinio Farini ou de Giovanni Zoli, pour Lucques et la Marmore, des clichés Alinari.

doit d'en dévoiler les valeurs historiques, artistiques et littéraires. Ce dernier renforce l'effet de la beauté des images – qu'aucune *ekphrasis* ne saurait égaler – légitimant l'architecture en l'insérant dans l'histoire de la nation.

Le rôle de la lettre d'introduction, autant que le ton général de l'article résultent d'une « vive douleur » et de la volonté de « *denunziare i danni che si compiono o si minacciano alle cose d'arte e di natura che fanno bella e famosa la nostra patria*²¹³ ». Cette dénonciation ranime l'opposition entre les « *cultori d'arte del mondo civile* » à qui s'adresse cet article, et les tenants d'une modernité qui au nom « de l'industrie, de l'hygiène et de la commodité publique » n'hésitent pas à sacrifier le patrimoine italien²¹⁴. On voit ici réapparaître encore une fois l'antagonisme qui parcourt l'ensemble de notre étude. Elle nous permet de souligner à quel point la défense du patrimoine monumental et paysager, quand bien même elle fut menée au nom de l'identité et de la mémoire nationale, fut avant tout l'histoire d'une lutte, et que ce combat était loin d'obtenir *a priori* un consensus complet. Si une voix unanime semble émerger des rituels commémoratifs, c'est en raison de la capacité de ces cérémonies à apaiser et voiler les antagonismes profonds de la société italienne²¹⁵.

En 1913, Giovannoni reprit cette opposition entre les « amateurs des mémoires artistiques », et les « tenants des exigences positives du développement moderne » dans l'analyse du rôle du patrimoine historique dans le développement urbain²¹⁶. Cette opposition pourrait d'ailleurs être étendue à des champs plus larges du débat culturel en Italie. Guido Zucconi a proposé de la mettre en parallèle avec le conflit soulevé à la même époque par Benedetto Croce entre la méthode expérimentale et la méthode historique²¹⁷, reprenant quelque peu ce que Ricci définit dans son article comme des « séquelles des vieilles luttes entre *véristes* et *idéalistes*²¹⁸ ». Cette distinction n'est d'ailleurs pas sans rappeler ce qu'avait écrit peu de temps auparavant Charles Buls dans un article consacré à Rome. Pour le bourgmestre belge, il était nécessaire de repousser les « Barbares de l'industrialisme, afin de conserver au monde tout ce qui constitue le charme, le caractère, la séduction, la poésie [...]»²¹⁹.

Certes, Ricci, comme Buls, reconnaissait le rôle central de l'industrie et du commerce dans l'amélioration des conditions matérielles des sociétés occidentales, et la nécessité pour les pouvoirs publics de favoriser leurs développements²²⁰. Ainsi Buls recherche dans ses écrits, « une conciliation entre les nécessités inéluctables de l'hygiène, de la circulation et de l'esthé-

213. Ricci, 1905a, p. 294, « dénoncer les dommages qui s'accomplissent ou menacent les choses artistiques et naturelles qui rendent belle et célèbre notre patrie. »

214. *Ibidem*.

215. Brice, Baioni, 2010.

216. Giovannoni, 1913a.

217. Pour une analyse de cette opposition dans le développement urbain en Italie, voir Zucconi, 1989a, p. 93-106.

218. Ricci, 1905a, p. 294.

219. Buls C., « L'esthétique de Rome », *Revue de l'université de Bruxelles*, 1903, p. 409.

220. Ricci, 1905a, p. 308.

tique des villes²²¹. » Si Ricci admet que le « bien-être matériel » de la nation repose sur son industrie, c'est selon lui à la beauté de l'art et du paysage qu'il revient d'assurer le « bien-être, non seulement matériel, mais aussi intellectuel²²². » En 1906, Buls développait et explicitait l'idée selon laquelle le patrimoine répondrait à un besoin des citoyens plus profond que celui des nécessités matérielles et qu'il revenait aux pouvoirs publics de s'en occuper :

L'existence sans aspiration vers un idéal, sans une recherche de beauté, sans satisfactions intellectuelles désintéressées, mène droit à l'égoïsme, à la sécheresse, au spleen et au suicide. Les administrateurs d'une ville [...] ont à se préoccuper, non seulement de la santé physique de leurs administrés, mais encore de leur hygiène morale, sentimentale et intellectuelle²²³.

Il émerge de l'article de Ricci un front de la protection, représenté par des personnalités d'une certaine élite italienne qu'on pourrait être tenté de qualifier de culturelle et conservatrice. Là encore reviennent des noms déjà évoqués : Isidoro Del Lungo, Luigi Rava, Antonio Beltramelli, Giovanni Rosadi, Giosuè Carducci, Gabriele D'Annunzio, Giacomo Boni, Luca Beltrami, Luigi Fumi, Giacomo Barzellotti, les cercles artistiques de Florence et Rome.

Dans le premier article publié dans le numéro d'*Emporium* d'avril 1905, Ricci rapporte trois atteintes au patrimoine italien : la destruction continue de la pinède de Ravenne, le percement de nouvelles ouvertures dans les remparts de Lucques et le projet de dévier les eaux du Velino au risque d'assécher la cascade de Marmore²²⁴. La défense de la pinède de Ravenne fait suite à une longue polémique dans la presse qui avait notamment vu Luigi Rava prendre parti dans un article publié dans *Nuova Antologia* du 16 juillet 1897²²⁵. Comme annoncé dans la lettre introductive à l'article d'*Emporium*, Ricci confie à l'illustration photographique la tâche d'apporter la preuve de la valeur intrinsèque de la forêt – c'est-à-dire sa beauté naturelle – comme justification de sa préservation (**fig. 37**). Il s'attache davantage pour sa part à rappeler les événements historiques et les citations littéraires et artistiques qui enrichissent la pinède d'une valeur extrinsèque, d'une mémoire légitimant sa conservation à l'encontre de son exploitation industrielle. D'un côté, on a l'histoire de la fin de l'Empire romain d'Occident : Paul, frère d'Oreste, y aurait été tué en 476 en luttant contre Odoacre pour le compte du dernier empereur Romulus Augustolo. Dix-sept ans plus tard, c'est Théodoric qui y aurait campé avant d'affronter à son tour Odoacre. De l'autre côté, dans les références poétiques et

221. Buls C., *La Restauration des Monuments Anciens*, Bruxelles, Weissenbruch, 1903, p. 52, cette idée est également présente dans *L'Esthétique des Villes*, pour une analyse détaillée, voir Smets, 1995, chap. 7.

222. Ricci, 1905a, p. 308.

223. Buls C., *De la disposition et du développement des rues et des espaces libres dans les villes*, Louvain, 1906, p. 8, cité dans Smets, 1995, p. 168.

224. Cette cascade parmi les plus hautes d'Europe se situe sur le territoire de la commune de Marmore, à proximité de Terni en Ombrie. « *Di fronte a un intenso risveglio, si leva da qualche tempo una pericolosa reazione, che, in nome dell'industria, dell'igiene, della comodità pubblica, attenta a cose che, sinora, pel loro splendore, parevano sacre [...] si è abbattuta gran parte della pineta di Ravenna; si è tentato di aprire una breccia nella mura di Lucca e si vuol deviare l'acqua del Velino sino ad inaridire la cascata della Marmore!* », Ricci, 1905a, p. 294.

225. Rava, 1897.

les arts, on trouve en tout premier lieu Dante qui, dans le chant XXVIII du Purgatoire, en fait le cadre de son paradis terrestre. Vient ensuite Boccace qui en y remplaçant la légende de Nastagio degli Onesti, inaugure une véritable « onde de célébrité²²⁶ » qui s'étend jusqu'à Lord Byron, Paolo Costa et Gabriele D'Annunzio.

La justification historico-littéraire de la valeur du patrimoine paysager se double d'une « monumentalisation » de la forêt. Celle-ci avec l'évocation de Dante semble devenir l'architecture d'un temple immense, dans lequel l'alignement des troncs serait celui des « colonnes dans les antiques basiliques », et les allées ainsi délimitées de gigantesques « nefs » ou encore de hautes « galeries²²⁷ ». Cette métaphore n'est pas sans rappeler le vœu formulé par Pascoli en faveur de la construction d'un grand temple de cent colonnes en l'honneur de la *Divine Comédie*, à bâtir sur le modèle des basiliques paléochrétiennes, dans la pinède de Ravenne²²⁸.

Les arguments sont très proches dans les plaidoyers, seulement esquissés, en faveur des remparts de Lucques et des cascades de la *Marmore*. L'enceinte que l'on veut percer à Lucques, doit être défendue tant pour sa « valeur artistique » que pour le « sentiment historique » qu'elle suscite²²⁹. Quant à la volonté de détourner les eaux du Velino pour les besoins industriels d'une aciérie, elle apparaît tout aussi insupportable au regard du « spectacle naturel » définit comme un véritable « monument », car créé par les Romains, et si admirable que Lord Byron le chante dans *Childe Harold*. Ces dénonciations devaient, comme nous l'avons déjà vu, aboutir à l'adoption d'une loi en 1905 pour la protection de la pinède de Ravenne. À la suite de Ricci, la presse relayait entre mars et avril la prise de position de ce front des défenseurs des mémoires artistiques et naturelles : Antonio Beltramelli, la Società Dantesca Italiana, Isidoro del Lungo, Luigi Rava, Giovanni Rosadi, etc.²³⁰

Quelques mois plus tard, Ricci réitéra sa tribune en s'attaquant aux atteintes du patrimoine vénitien (**fig. 38**)²³¹. Ici le ton se fait plus agressif puisqu'il s'attaque à des « délits » qu'il compare à des « attentats anarchistes²³² ». Il dénonce la multitude de « petites tours Eiffel », structures métalliques construites au travers de la lagune pour faire parvenir le courant à Venise. Premiers effets négatifs du tourisme, il s'indigne tout autant devant l'enfilade des réclames qui accompagnent le voyageur depuis la gare de Mestre jusqu'à la lagune. Du point

226. Ricci, 1905a, p. 299.

227. Ricci, 1905a, p. 297-298.

228. Pascoli G., *La Mirabile Visione, Abbozzo d'una storia della Divina Commedia*, Messine, Vincenzo Muglia, 1902, 2^e édition Bologne, Zanichelli, 1913, p. xv.

229. Ricci, 1905a, p. 304-308, la bataille pour la conservation des remparts non détruits durant le XIX^e siècle représente une des luttes les plus « classiques » des amateurs de culture historique, voir pour l'Italie l'exemple de Rubbiani à Bologne.

230. Voir notamment Rosadi G., « La pineta di Ravenna », *Marzocco*, x, 27, juillet 1905, p. 1 ; « La pineta di Ravenna », *Rivista mensile del Touring Club Italiano*, XI, 4, 1905, p. 135 ; pour une analyse de ce mouvement, on se reportera à Piccioni, 1999, p. 123-128.

231. Ricci C., « Per la bellezza artistica d'Italia. I nemici di Venezia », *Emporium*, xxii, 127, juillet 1905, p. 34-45.

232. *Idem*, p. 34.

de vue architectural et urbain, Ricci condamne enfin l'édification du *Palazzo Genovesi* le long du Grand Canal, obstruant la vue vers l'église de la *Salute* pour qui la regarde depuis le pont de l'Académie. Cet édifice devait supprimer par là une des *perspectives* les plus souvent représentées par les *vedusti* vénitiens. Cette remarque est l'occasion pour Ricci de mettre en garde contre le danger que représente la puissance des hôtels vénitiens.

Il semble bien que son article ait eu un retentissement considérable puisqu'il annonce dès le numéro de juillet que les trois projets évoqués en mars seront annulés ou repoussés²³³. Les articles de Ricci sur *Emporium* reçurent en effet un grand succès dans une revue qui, nous l'avons déjà dit, bénéficiait d'un large écho auprès des classes moyennes cultivées, comme de la classe dirigeante. L'emploi massif des images photographiques, jusqu'alors assez rare, signèrent un tournant dans la réception publique du message de protection de la nature et du patrimoine en Italie²³⁴. Toutefois, il n'y eut pas de suite directe aux chroniques d'*Emporium*. Ricci ne pouvait certainement pas mener à bien une telle entreprise éditoriale mensuelle à côté de ses multiples activités. De plus, peu de temps après, à la fin 1906, il entra au ministère de l'Instruction publique en qualité de directeur général, position officielle incompatible avec la dénonciation polémique, mais bien plus efficace pour lutter par la loi contre les atteintes au patrimoine.

3.4. RICCI ET LE *BOLLETTINO D'ARTE DEL MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE*

Il est particulièrement intéressant de noter que le premier acte officiel de Ricci en tant que directeur général des Antiquités et beaux-arts fut de mettre en place une publication mensuelle de l'activité du ministère, le *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione* (**fig. 39**)²³⁵. Avant même d'accepter le poste de directeur général, Ricci exposa dans une lettre adressée à Luigi Rava (alors ministre de l'Instruction publique) son intention de créer le journal²³⁶. Il devait présenter à la fois l'activité des galeries et des musées d'art ancien et moderne, à la suite de la revue *Gallerie Nazionali Italiane* de Venturi, en y ajoutant cependant des informations sur la conservation des monuments du royaume²³⁷. Grâce à l'expérience déjà grande

233. L'article commence ainsi : « *Continuiamo a lottare! Ci animano alla lotta la certezza di far cosa utile all'arte del pari che al paese, e i buoni risultati ottenuti dalle prime campagne.* » *Idem*, p. 34.

234. Voir Domenicali, 2002, p. 62-65. La revue *Emporium* « *rappresentò il più rimarchevole livello diffuso medio-alto dell'attualità culturale italiana, apparendo dotata di un'abbondante informazione internazionale, corredata da una capacità illustrativa inimmaginabile solo pochi anni prima.* » Emiliani A., « *Corrado Ricci: la ricerca positiva, l'animo idealistico e la nascente politica dell'arte in Italia* », *Accademia Clementina, Atti e memorie*, 37, 1997, p. 50.

235. Une étude détaillée des premières années de publication du *Bollettino d'arte* (revue encore éditée aujourd'hui), se trouve dans Impera R., « *Il Bollettino d'arte, 1907-1919* », dans Sciolla, 2003, p. 123-138 et Impera R., « *La nascita del Bollettino d'arte: testimonianze e documenti* », dans Emiliani, Domini, 2004, p. 255-272.

236. BCR, Fondo Ricci, *Corrispondenti*, Lettre de Ricci à Rava, Rome, 16 août 1906. Cette lettre présente un « programme minimum » de ce que Ricci souhaitait faire au ministère, soumis à l'approbation préalable de Rava.

237. Lettre de Ricci à Rava, publiée en ouverture du *Bollettino d'arte del ministero della pubblica Istruzione*, I,

de Ricci en matière d'édition, il réussit à faire en très peu de temps du *Bollettino* une véritable revue d'art moderne²³⁸. Si toute la partie rédactionnelle était à la charge du ministère et de ses organes régionaux, l'activité éditoriale était déléguée à Ettore Calzone, un éditeur privé romain²³⁹. Encore une fois, l'illustration photographique devait constituer un élément central de l'entreprise. Dans le premier numéro de 1908, l'éditeur déclare que « *tutti i progressi della fotomeccanica e delle arti grafiche verranno quotidianamente messi a contributo per raggiungere l'eccellenza nelle riproduzioni*²⁴⁰. »

Le corps de la revue se divisait en deux parties : les articles proprement dits, longs et largement illustrés, traitant principalement de problèmes d'histoire de l'art, puis les informations plus brèves, relatant l'actualité du ministère. Le fascicule de la *cronaca delle belle arti* devint pratiquement indépendant à partir de 1914. Aujourd'hui, les informations de contenues dans cette partie apparaissent les plus pertinentes pour étudier l'emprise de Ricci sur la gestion étatique des biens artistiques en Italie. On trouve de manière intéressante la publication des interventions au Congrès national des *Ispettori onorati* de 1912 ou encore le un dossier constitué en 1917 autour de la défense du patrimoine artistique italien durant la guerre²⁴¹.

Dernier-né des revues d'art fondées au tournant du XIX^e et du XX^e siècle, le *Bollettino d'arte* sut tirer parti de son caractère officiel pour trouver une place dans ce panorama. Une circulaire d'octobre 1906 (publiée comme introduction au premier numéro de la revue²⁴²) précisait la façon dont il devait profiter de l'organisation du ministère en s'appuyant sur le système des musées et des *Uffici Regionali per la conservazione dei monumenti e agli Ispettori per i monumenti e scavi*, bientôt remplacés par les *Soprintendenze* (**fig. 40**) :

*Sarà perciò cura delle SS. LL. [les directeurs et inspecteurs des monuments et fouilles] di inviare a questo Ministero di volta in volta e con la massima sollecitudine tutte quelle informazioni che in conformità dei criteri sopra espressi, potranno venire pubblicate nel Bollettino, avvertendo che ogni oggetto dovrà formare argomento di una notizia brevissima, accurata e precisa, corredata, quando ciò sia possibile, da fotografie e disegni, firmata dell'autore*²⁴³.

1, 1907, p. 1.

238. Ricci joua un rôle de premier rang dans les débuts de la revue *Rassegna d'arte*, créée à Milan en 1901 alors qu'il dirigeait la pinacothèque de la Brera. Voir Rovetta A., « Gli esordi della *Rassegna d'arte*, Milano 1901-1907 », dans Sciolla, 2003, p. 101-122.

239. Pour des raisons financières, *Ettore Calzone Editore* (corso Umberto I, 307, Rome) fut préféré à des éditeurs plus importants tels que l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Alinari, Hoepli et Danesi. Voir Impera, 2004, p. 262.

240. *Bollettino d'arte*, II, 1, 1908, « tous les progrès de la photomécanique et des arts graphiques seront quotidiennement mis à contribution pour atteindre l'excellence dans les reproductions. »

241. *Bollettino d'arte*, VI, 1912, p. 409-449, *Bollettino d'arte*, VII, 1913, p. 1-42, *Bollettino d'arte*, XI, 1-2, 1917.

242. *Bollettino d'arte*, I, 1, 1907, p. 1. L'original est conservé dans ACS, AABBA., III versamento, b. 262, fasc. *Bollettino Miscellanea*.

243. Circulaire de Rava du 2 octobre 1906, publié dans le *Bollettino d'arte*, vol. I, année 1, 1907, p. 2. « Il sera pour cela de votre devoir Messieurs [les directeurs et inspecteurs des monuments et fouilles] d'envoyer à ce Ministère, chaque fois et avec le plus grand zèle, toutes ces informations qui, selon les critères exprimés,

L'idée de Ricci était de profiter du système des rapports et des notes de service du ministère pour enrichir le contenu de sa revue et, par là, offrir une diffusion plus large aux informations relatives à la vie des musées et des monuments italiens. La revue devenait dès lors un instrument de communication efficace à l'intérieur ainsi qu'à l'extérieur du ministère²⁴⁴. Le *Bollettino* « *uscendo puntualmente ogni mese, porterà senza ritardo alla conoscenza degli studiosi e del pubblico gli acquisti ed i lavori che si sono fatti man mano*²⁴⁵. »

Du côté interne, cette promotion de l'action du ministère apparaît *a posteriori* efficace, par la très large participation des fonctionnaires, ce qui semble confirmer que la revue offrait un sentiment nouveau de reconnaissance de leur travail²⁴⁶. Ainsi dès les premières années, la diversité des signatures est impressionnante. Parmi les collaborateurs les plus assidus, on trouve bien évidemment Corrado Ricci, accompagné d'Arduino Colasanti²⁴⁷. Ce dernier, élève de la *scuola di perfezionamento* en histoire de l'art de Venturi, fut un des collaborateurs les plus proches de Ricci au ministère. Il fut rédacteur en chef de la revue dès sa création, puis son directeur, en même temps qu'il devint directeur général des Antiquités et Beaux-arts à la suite du départ de Ricci en 1919. Reprenant quelque peu la présentation graphique d'*Emporium*, le *Bollettino d'arte* se présente comme une œuvre efficace de communication politique au service de l'action culturelle de l'État et de la protection du patrimoine.

3.5. RICCI, LA PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE ET LA *COMMEDIA ILLUSTRATA*

a. La photographie

Nous avons déjà évoqué la place centrale qu'occupe la photographie dans l'entreprise de Ricci. Grâce à l'utilisation des technologies les plus récentes de l'édition, elle contribua largement à l'efficacité du message, en diffusant l'image de l'*Italie artistique*. Le rôle majeur du médium photographique dans l'action de Ricci a été abordé dans plusieurs publications à partir de la seconde moitié des années 1990²⁴⁸. Il convient ici de replacer cette utilisation de

pourront être publiées dans le Bulletin, en prenant garde à ce que chaque objet serve de sujet à une notice, soignée et précise, accompagnée, lorsque cela est possible, de photographies et de dessins, signés par l'auteur. »

244. Mais aussi à l'étranger, voir Impera, 2003, p. 131-132.

245. *Ibidem*, « en sortant ponctuellement chaque mois, il portera sans retard à la connaissance des spécialistes et du public les achats et les travaux qui se font. »

246. *Idem*, p. 125-126.

247. Arduino Colasanti (1877-1935), historien de l'art et élève de Venturi (il s'intéressa notamment à Donatello), s'occupa activement des problèmes de la restauration, de la gestion des monuments et des monuments historiques au sein de la direction générale des *Antichità e Belle arti*.

248. Voir notamment, Leoni E., « Corrado Ricci e la fotografia tra documento e sensazione », *Quasar*, Florence, 19, 1998, p. 71-80 ; Canali F., « Fotografia d'arte e fotografia artistica nei giudizi di Corrado Ricci e dei contemporanei », dans Lombardini, Novara, Tramonti, 1999, p. 267-308 ; Domini D., « Appunti sul rapporto tra arte e fotografia in Corrado Ricci », dans Lombardini, Novara, Tramonti, 1999, p. 331-345 ; Curzi V., « Documentare la tutela dei monumenti alla fine dell'Ottocento: le campagne fotografiche di Corrado Ricci della Fototeca nazionale di Roma », dans Emiliani, Spadoni, 2008, p. 97-106 ; Callegari P., « Corrado Ricci tra arte e fotografia: il rapporto di uno storico dell'arte con il Gabinetto Fotografico Nazionale », dans Emiliani, Spadoni, 2008, p. 107-121.

la photographie dans le cadre du projet patrimonial de Corrado Ricci. Celle-ci intervient à différents niveaux, dont le principal relève incontestablement de sa mission pédagogique au sein de la diffusion d'une connaissance du patrimoine italien, préalable nécessaire à la sauvegarde du passé.

La sensibilité de Corrado Ricci envers le médium photographique avait pu être influencée par son père Luigi, qui s'était dédié à partir des années 1860 au métier de photographe, après avoir exercé celui de peintre-scénographe²⁴⁹. Luigi Ricci consacra une très grande partie de son activité de photographe à la reproduction des monuments et des objets d'art de Ravenne au sein de son entreprise – la *ditta Luigi Ricci* – seule entreprise de Ravenne citée par le guide Baedeker²⁵⁰. Ses photographies révèlent un goût pour les compositions suggestives influencées par la peinture romantique, avec une prédilection pour les architectures et les paysages pittoresques. À côté de cette production, en partie destinée aux visiteurs se rendant à Ravenne, on trouve une importante quantité de détails d'architectures, d'objets d'arts ou de mosaïques. Les catalogues de ses photographies précisent qu'elles étaient destinées, avant le marché touristique, à fournir un matériel iconographique aux artistes et aux érudits²⁵¹. La fréquentation de l'entreprise de son père permit très tôt à Corrado de se familiariser avec l'usage des images. Nous avons déjà mentionné l'emploi que Ricci a pu faire de ces photographies dans les premières éditions de son guide de Ravenne et d'*Italia Artistica*²⁵².

D'ailleurs, Corrado pratiqua lui-même la photographie comme le prouve un album conservé à la Bibliothèque Classense et dédié à l'illustration de l'état pitoyable des monuments à son arrivée à la direction de la *soprintendenza ai monumenti* de Ravenne²⁵³. En effet dans l'exercice de sa fonction de *soprintendente*, l'utilisation systématique de la photographie devint un moyen de communiquer avec ses supérieurs. Lorsqu'il prit la tête de la Direction générale, il encouragea cette pratique pour l'ensemble des *soprintendenze*.

Parallèlement, Ricci fut à l'origine de plusieurs initiatives destinées à la constitution de fonds photographiques de grande ampleur. À la fin des années 1890, en tant que directeur des

249. Sur la vie et l'activité de Luigi Ricci, se reporter à l'écrit d'un autre ravennate ami de la famille : Gardella O., *Luigi Ricci*, Ravenne, Tip. Di E. Lavagna, 1896. Sur son activité de scénographe, voir l'essai de son fils : Ricci C., *La scenografia italiana*, Milan, Treves, 1930. On trouve un grand nombre de ses photographies dans les collections de la *Biblioteca Classense* (BCR).

250. Corrado hérita de cette prédilection pour le patrimoine de sa ville natale. La classification de sa collection de plus de trois milles photographies conservées à la BCR témoigne de ses principaux intérêts : *Dintorni di Ravenna – Acquedotti ; Appunti – Arte – Storia – Case – Palazzi – Vedute – Mura – Torri – Campanili – Porte – Piazza – Mercato – Teatro ; Risorgimento – Pineta – Capanno Garibaldi – Porto ; Varie ; Iconografia – Visite notevoli ; Accademia di Belle Arti – Pittori e scultori ; Scuola riminese ; Biblioteca Classense – Museo ; San Vitale – Galla Placidia ; Chiese ravennati – Battistero Neoniano – Battistero degli Ariani ; Mausoleo – Palazzo di Teodorico ; S. Appolinare Nuovo – S. Appolinare in Classe ; Iconografia dantesca*.

251. Leoni, 1998, p. 73.

252. Voir *supra*.

253. Daté de janvier 1898, l'album est intitulé : « *Alcune fotografie fatte da Corrado Ricci per comprovare lo stato indecente in cui trovò i monumenti di Ravenna quando assunse la direzione della regia Soprintendenza, destinata a conservarli* ».

galeries de la Brera, Ricci mit en place avec l'aide de la *Società fotografica italiana*, de Camillo Boito et de Gaetano Moretti une photothèque de la Lombardie²⁵⁴. En 1904 à Florence, il instaura une autre photothèque pour la galerie des Offices afin de « *raccogliere il maggior numero di fotografie d'arte, di luoghi, d'avvenimenti, di persone ragguardevoli in ogni campo dello scibile*²⁵⁵ ». Enfin à Rome, il dota l'*Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte* – institution dont il était également le fondateur –, d'une vaste photothèque. Au ministère, il imagina la fondation d'une grande photothèque nationale, regroupant des milliers de clichés dont le rôle serait avant tout celui de faciliter le travail des chercheurs²⁵⁶.

Dans son activité d'historien d'art et de journaliste, Corrado Ricci eut systématiquement recours au support photographique comme instrument didactique. Nous avons déjà souligné le rôle de la photographie dans l'édition afin d'affermir l'efficacité du message. Cet usage faisait également suite à la multiplication des photographies de paysage et de monuments en Italie dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Cette pratique, d'abord dominée par des étrangers, avait été rapidement récupérée par des photographes italiens tels que Luigi Sacchi (1805-1861), Giacomo Caneva (1813-1865), Giacomo Brogi (1822-1881), ou encore le célèbre studio des frères Alinari (1852)²⁵⁷. Au début du XX^e siècle, la photographie était largement perçue comme un outil privilégié de pédagogie, de documentation scientifique et de conservation de la mémoire. Ainsi, la revue *Fotografia Artistica*, puis la *Società Fotografica Italiana* (créée en 1906), revendiquaient l'ambition de faire connaître l'Italie aux Italiens par le biais du support photographique²⁵⁸. D'autre part, le recueil de documentation photographique pour la construction du *Borgo médiéval* de Turin en 1884 avait prouvé l'utilité du médium dans la documentation, la classification et la sauvegarde du patrimoine²⁵⁹. Après le grave incendie de la Bibliothèque Nationale de Turin dans la nuit du 25 au 26 janvier 1904 puis le tremblement de terre de Messine du 2 décembre 1908, de plus en plus de voix s'élevèrent sur la nécessité de constituer des archives photographiques de l'ensemble du patrimoine italien, considérées comme une mémoire sûre et intangible²⁶⁰.

254. Voir à ce propos un article signé par C. Boito, G. Fumagalli, G. Moretti et C. Ricci dans le *Corriere della Sera* du 17 décembre 1899.

255. Extrait de la circulaire annonçant la création de l'archive, cité dans Leoni, 1998, p. 75, « rassembler le plus grand nombre de photographies d'art, de lieux, d'événements, de personnes concernant tous les champs du savoir. »

256. Véritable service public aux finalités didactiques, sa mise en place fut rendue possible par l'instauration d'une règle ministérielle, permettant à tous les photographes privés de reproduire gratuitement le patrimoine public en contrepartie du versement des négatifs à cet *Archivio fotografico nazionale*. Décret publié dans le *Bollettino d'arte*, série II, 1, 7, 1914, p. 54.

257. Pour la bibliographie récente en français, se reporter aux catalogues des expositions : *Eloge du négatif. Les débuts de la photographie sur papier en Italie, 1846-1862*, catalogue exposition, Petit Palais, 10 septembre-24 octobre 2010, Paris, Paris musées, 2010, et *Voir l'Italie et mourir. Photographie et peinture dans l'Italie du XIX^e siècle*, catalogue d'exposition, Musée d'Orsay, 7 avril-19 juillet 2009, Paris, Skira-Flammarion, 2009.

258. Costantini, 1990, p. 66-67.

259. Voir Cavanna P., « La documentazione fotografica dell'architettura », dans Cerri M. G., Biancolini Fea D., Pittarello L. (dir.), *Alfredo d'Andrade: tutela e restauro*, Florence, Vallecchi, 1981, p. 107-125.

260. Costantini, 1990, p. 58.

Dans un essai de 1905, Ricci précisait le rôle qu'il attribuait à la photographie dans ses diverses activités²⁶¹. Les conceptions théoriques de l'art sous-jacentes dans ce texte dénotent l'influence de l'esthétique de son ami Benedetto Croce. En effet, malgré l'intérêt qu'il porte à ce médium, Ricci semblait privilégier une approche instrumentale de la photographie mise au service de l'histoire, de la science et de l'art. Il peut paraître surprenant que Ricci puisse nier tout caractère artistique au médium photographique. Cependant, en la concevant comme une reproduction rigoureuse de la réalité, il considérait la photographie comme totalement indépendante de l'interprétation sensible et suggestive de l'artiste, et donc dénuée d'une quelconque valeur artistique. Il faut toutefois souligner que cette idée d'une photographie reflet fidèle de la réalité était largement partagée à l'époque. Ricci a explicité les différentes valeurs pédagogiques, utilitaires et documentaires qu'il assignait à la photographie :

La fotografia è di grande ausilio alla critica artistica, alla storia e alla scienza. Così pure è di forte diletto per le bellezze lontane che ci fa conoscere e perché ci mantiene vivo e presente il ricordo di ciò che una volta abbiamo ammirato nella realtà. [...] La scienza, invece, nella fotografia ha riconosciuto una delle sue maggiori qualità: il rigore. Alla storia essa porta il suo contributo, non solo con larga messe iconografica e con la riproduzione dei documenti, ma cogliendo sul vero grandi monumenti. [...] Non minori sono i vantaggi che offre alla critica d'arte. Difficilmente però è da accettare come testimonianza di verità ottica e molto meno di verità artistica. [...] Ma in tutto ciò riconosciamo un vantaggio per la memoria, un aiuto per lo studio e per l'educazione estetica²⁶².

La place centrale des reproductions dans l'*Italia Artistica* résultait de la perception quelque peu ingénue de Ricci de l'image photographique comme objective, fidèle à la réalité, et donc anesthétique, loin de l'art selon la conception idéaliste de Croce. En contrepoint de cet usage documentaire, Ricci admettait une valeur de remémoration de la photographie. En activant la mémoire, les images pittoresques avaient la faculté de susciter l'émotion. La photographie :

può anche darci e rinnovarci sensazioni ed emozioni profonde e ridestare in noi sentimenti già provati verso persone o per luoghi o per cose [...] luoghi

261. Ricci, 1905c. L'essai fut d'abord publié sous le titre « La fotografia e l'arte nella rappresentazione del vero », dans le numéro de janvier de la revue *Il Secolo XX*, de 1905 puis réédité par Treves en 1907, dans le recueil *Il Pensiero Moderno nella scienza, nella letteratura e nell'arte*, sous le titre « La verità in arte ».

262. BCR, Fondo Ricci, *Carte Ricci, Conferenze*, b. 4, fasc. 19, sottofasc. 4, *Il vero e l'arte*. « La photographie est de grand secours à la critique artistique, à l'histoire et à la science. Elle est aussi fort appréciable pour les beautés lointaines qu'elle nous fait connaître et parce qu'elle maintient vivant et présent le souvenir de ce que nous avons admiré une fois dans la réalité. [...] La science, par contre, dans la photographie a reconnu une de ses qualités majeures : la rigueur. À l'histoire, elle porte sa contribution, non seulement par de riches moissons iconographiques et par la reproduction des documents, mais en cueillant sur le motif de grands monuments. [...] Les avantages qu'elle offre à la critique d'art ne sont pas mineurs. On peut difficilement cependant la considérer comme un témoignage de la vérité optique et encore moins de la vérité artistique. [...] Mais dans tout cela, nous reconnaissons un avantage pour la mémoire, une aide pour l'étude et pour l'éducation esthétique. »

abitati molti anni addietro [...] meravigliose parti di città remote che si sono vedute per un giorno, per un'ora; opere d'arte che vi hanno sorpreso e commosso; vie popolose e fragorose che vi hanno sconcertato; solitudini che vi hanno fatto sognare [...]. Lenta a notte nel contemplare un astro; rapida nell'inseguire una folgore; assorta nella penombra d'una grotta o d'una selva; sfavillante sull'ondeggiamento delle acque; luminosa sulla neve e sui ghiacci delle Alpi [...]. Essa non dice all'attimo fuggente d'arrestarsi: ma lo insegue, lo afferra, lo imprigiona, lo eternizza²⁶³.

Malgré la valeur de document maintes fois mise en avant par Ricci, la puissance émotionnelle de la photographie face à la fuite du temps apparaît ici on ne peut plus clairement. Ce mélange d'une valeur de témoignage, d'une valeur historique et d'un pouvoir empathique octroie aux photographies la capacité de révéler ce que Ricci nomme le *caractère* des villes²⁶⁴. Dévoilant l'identité culturelle du lieu, la photographie acquiert dans la conception de Ricci, une affinité profonde avec le patrimoine. C'est principalement par leur multiplication et leur juxtaposition dans des ensembles (archives, livres, revues) que les photographies, considérées comme réalistes et objectives, acquièrent la capacité de révéler les traits distinctifs des villes que les restaurations ont la charge de restituer. Dans l'une comme dans l'autre des pratiques, la fidélité historique se couple toujours d'un investissement émotionnel.

b. La *Divina Commedia illustrata nei luoghi e nelle persone*

Cet usage de la photographie atteint son expression la plus aboutie avec l'édition de la *Divina Commedia illustrata nei luoghi e nelle persone*, véritable pierre angulaire de l'ensemble de l'œuvre de Corrado Ricci²⁶⁵. Dans les longues préfaces ouvrant les deux éditions de la *Divina Commedia illustrata*, Ricci explique comment lui était venue l'idée d'éditer une version de l'œuvre de Dante illustrée par un ensemble de photographies lors de la préparation de *l'Ultimo rifugio di Dante*²⁶⁶. Il avait réuni pour cet ouvrage une documentation photo-

263. Ricci C., « La figlia del sole », *Per l'arte e per Roma. MCMXI*, Rome, 1911, p. 37-41, cité dans Leoni, 1998, p. 79, « elle peut même nous procurer et nous renouveler des sensations et des émotions profondes et réveiller en nous des sentiments déjà éprouvés envers des personnes ou pour des lieux ou des choses [...] des lieux habités de longues années auparavant [...] de merveilleuses parties de villes reculées qu'on a vu un jour, une heure ; des œuvres d'art qui vous ont surpris et ému ; des rues populaires et bruyantes qui vous ont déconcerté ; des solitudes qui vous ont fait rêver [...]. Lente la nuit à contempler un astre ; rapide à poursuivre un éclair ; absorbée dans la pénombre d'une grotte ou d'une forêt ; étincelante sur l'ondolement des eaux ; lumineuse sur la neige et sur les glaces des Alpes [...]. Elle ne dit pas à l'instant fuyant de s'arrêter : mais elle le poursuit, le saisit, l'emprisonne, l'éternise. »

264. Rappelons que le mot *caractère* provient du grec *kharaktēr* « signe gravé », qui a d'abord désigné au xvi^e siècle un trait ou une marque distinctive des êtres vivants, pour être appliqué à partir de 1748 par analogie à l'âme de la nation, avant que sa définition ne soit étendue.

265. *La Divina Commedia di Dante Alighieri illustrata nei luoghi e nelle persone, a cura di Corrado Ricci, con 30 eliotipe et 400 zincotopie*, Milan, Hoepli, 1898, réédité en 1921. Voir Ceriana M., « Corrado Ricci e l'edizione della *Divina Commedia illustrata nei luoghi e nelle persone* (1898) », dans Lombardini N., Novara P., Tramonti S., 1999, p. 135-168, Rossi V., « Gli studi danteschi di Corrado Ricci », *In memoria*, 1935 p. 175-180.

266. « Nel 1877, dandomi a cercare le memorie e i documenti che poi riassunsi e pubblicai nel mio lavoro. *L'ultimo rifugio di Dante Alighieri* venni man mano raccogliendo le fotografie dei luoghi e delle cose che avevano rapporto con la vita del poeta, negli ultimi anni suoi [...]. Intorno a questo primo nucleo di fotografie mi piacque subito di radunarne quante altre mi fosse possibile, nella speranza di possederne un giorno tante che bastassero a formare una

graphique importante illustrant des vestiges de Ravenne, qui pouvaient être liés de quelque façon à la vie ou à l'œuvre du poète. Prenant appui sur cette première collection, il décida de publier avec l'éditeur Ulrico Hoepli de Milan une version *illustrée* du célèbre poème. Dans ce livre, l'ensemble des lieux et des références cités tout au long du texte furent illustrés par la photographie, dans des mises en page très élaborées.

La longue liste des remerciements de la préface nous permet d'envisager les difficultés de l'entreprise, ayant nécessité de parcourir des lieux parfois reculés et particulièrement difficiles d'accès, surtout pour un voyageur équipé d'un encombrant matériel photographique²⁶⁷. Financièrement coûteuse, cette publication ne put être menée à bien que grâce à un grand nombre de collaborateurs. Il obtint pour cela le soutien de personnalités éminentes parmi lesquels Giosuè Carducci, Arrigo Boito (le librettiste de Verdi et frère de Camillo) ou encore Paolo Clerici. En évoquant la fortune du culte de Dante à la fin du XIX^e siècle, Matteo Ceriana estime que cette aide avait été rendue possible par la volonté d'accomplir un acte civil plus que par l'existence de liens amicaux²⁶⁸. La première édition de la *Divine Comédie illustrata* comportait trente héliotypies (ou phototypies) hors-textes et sept-cents photographies reproduites dans le corps du texte. La majeure partie de ces images furent offertes en 1899 à la photothèque créée à Milan auprès de la Brera.

Le coût de cette opération obligea l'éditeur à publier le livre en livraisons, malgré les réticences de Ricci. Cette première édition sortit ainsi en trente-six fascicules, de 1896 à 1897, avant d'être réunie en un seul volume en 1898. Pour réaliser la couverture, Ricci fit appel au directeur de l'Académie des beaux-arts de Parme, Cecrope Barilli. Insatisfait du résultat, Ricci et Hoepli décidèrent finalement d'opter pour une photographie d'un détail de la chapelle des Scrovegni de Padoue insérée dans un encadrement à l'ornementation d'inspiration médiévale (**fig. 41**).

Alors que les nombreuses illustrations artistiques de la *Divine Comédie* commençaient à constituer un objet d'étude²⁶⁹, le dominicain et archéologue Joachim Berthier publia à Fribourg, dans les mêmes années une version du poème illustrée de photographies²⁷⁰. Contrairement à Ricci, Berthier avait toutefois choisi de placer les clichés avec les commentaires, dans

larga illustrazione del poema », *Divina Commedia illustrata*, préface, p. x.

267. Dans la préface Ricci raconte certaines expéditions, notamment celle de son ami Olindo Guerrini, parcourant la route de Forlì à Bibbiena, photographiant notamment Campaldino, Godenzo et Romena avec son fils, un paysan et un âne. Ce dernier se montra si indiscipliné, que le paysan préféra le revendre et porter l'équipement sur ses épaules que pousser une « bourrique », « *sulle orme di Dante*. » *Divina Commedia illustrata*, préface, p. xxvii.

268. « [...] tutte queste forze si muovessero [non] solo per amicizia nei confronti dell'irruente romagnolo ma spinte anche dalla coscienza di un compito civile, dall'idea di restituire un corretto contesto storico e geografico al poema dantesco, inteso come caposaldo insostituibile dell'identità culturale nazionale. », Ceriana, 1999, p. 146

269. Volkmann L., *Iconografia dantesca, Le rappresentazioni figurative della Divina Commedia*, Florence, Olschki, 1898.

270. *La Divina Commedia di Dante con commenti secondo la scolastica di Berthier*, Fribourg, Librairie de l'université Suisse, 1897.

un cahier d'illustration situé après le poème.

Pour l'édition de Ricci, la confrontation des photographies conservées à la Brera avec la version de 1898 dévoile d'importants recadrages, reprises et retouches des clichés originaux (**fig. 42-43**)²⁷¹. Si Ricci déclare avoir été inspiré par l'édition de l'*Enfer* de George Vernon (1858-1865)²⁷², ses compositions semblent davantage tirer parti des versions illustrées par des artistes. L'édition illustrée par Gustave Dorée restait une référence incontournable à cette époque ; selon Ceriana, Ricci aurait également été marqué par l'édition contemporaine des *Promessi Sposi (Les Epoux)* de Manzoni, publiée par Hoepli et illustrée par le peintre Gaetano Previati²⁷³.

Selon la vision défendue par Ricci, l'emploi de la photographie garantissait la plus grande exactitude possible, à contre-courant de l'illustration artistique. La photographie avait la capacité de rendre fidèlement compte de la réalité à la différence des œuvres d'art. Encore une fois selon le Ravennate, l'art se réalisait dans l'interprétation sensible de la nature par l'artiste. Cette conception idéaliste signifiait donc que l'art devait toujours partir de l'étude de la nature. Pour Ricci, ce constat valait autant pour la peinture que pour la poésie. Dès lors, les photographies de la *Divina Commedia illustrata* permettaient de confronter le point de départ de l'œuvre de Dante avec son idéalisation poétique. La photographie, « *rappresentando la realtà che prepara la visione, la spiega, la fa comprendere e sentire, cosa ben diversa dalle illustrazioni che, nate dai criteri soggettivi degli artisti, l'hanno invece seguita*²⁷⁴. » Elles devaient réussir à toucher au plus près l'inspiration poétique de Dante, quand les éditions illustrées par les artistes nous parlaient avant tout de ces mêmes artistes. Il est à noter que cette vision de Ricci s'oppose totalement à celle du fameux ouvrage contemporain de Volkmann qui, en étudiant les différentes illustrations de la *Divine Comédie*, cherchait dans l'inspiration artistique l'interprétation la plus pénétrante de l'œuvre de Dante, depuis Botticelli jusqu'à *La Barque de Dante* de Delacroix²⁷⁵.

Cependant, l'exactitude topographique devait être le gage, selon Ricci, non seulement de l'intérêt et de l'importance de cette documentation photographique, mais aussi de son « effet de suggestion²⁷⁶ ». On retrouve ici par cette expression, la valeur émotionnelle attribuée

271. Ceriana, 1999, p. 148-153.

272. *L'Inferno di Dante Alighieri disposto in ordine grammaticale e corredato di brevi dichiarazioni di G. G. Warren, Lord Vernon*, Florence, Baracchi e Figlio, 1858-1865 (3 vol.). Cette édition extrêmement soignée, fruit d'une recherche monumentale, fut publiée en trois volumes entre Florence et Londres. Publié à titre posthume, le troisième volume contenait cent douze gravures originales représentant des villes, monuments historiques, portraits, etc., illustrant l'histoire du XIV^e siècle. *Dictionary of National Biography*, vol. 58, 1885-1900, p. 275-276. *Divina Commedia illustrata*, 1898, préface, p. ix-xi.

273. Ceriana, 1999, p. 159.

274. *Divina Commedia illustrata*, 1898, préface, p. xxii, « en représentant la réalité qui prépare la vision, elle l'explique, la fait comprendre et sentir, chose bien différente des illustrations qui, nées des critères subjectifs des artistes, l'ont par contre suivi. »

275. Volkmann, 1899.

276. « l'effetto di suggestione », *Divina Commedia illustrata*, 1898, préface, p. xvii.

aux images photographiques. Toujours selon Ceriana, c'est précisément dans les retouches des photographies qu'apparaît le plus clairement cette charge suggestive des images²⁷⁷. Celle-ci est particulièrement perceptible dans la forme des cadres rarement droits, mais qui évoquent davantage les coups de pinceau d'une aquarelle. L'intention est pourtant bien pédagogique : la recherche d'une correspondance parfaite entre les mots et les lieux, entre les images littéraires et les photographies procédaient d'une volonté didactique et d'une sa recherche ingénue de la vérité artistique.

Dans l'ensemble, la réception de la *Divina Commedia illustrata* fut plutôt bonne, tous les commentateurs jugeant l'opération opportune, même parmi ceux qui critiquèrent les photographies choisies par Ricci. Ces critiques, notamment Rambaldi et de Renier²⁷⁸, lui reprochèrent l'anachronisme de certains clichés, mais aussi l'absence de distinction entre les lieux directement évoqués dans le poème, et ceux qui illustrent une scène, *par métaphore*. Pour le spécialiste de Dante, Vittorio Rossi, ces images étaient assez symptomatiques d'une mode de la fin du XIX^e siècle pour la photographie sur le motif ; Ricci aurait cédé à l'esprit du temps avec ses vues de villes créant de dérangeants anachronismes par la présence d'architectures postérieures²⁷⁹. Toujours est-il que, dans un premier temps, la réaction de Ricci à ces critiques fut assez violente. Il devait toutefois par la suite les prendre en compte pour sa réédition, publiée à l'occasion du sixième centenaire de la mort de Dante en 1921. Admettant les critiques de la première édition, Ricci se justifiait par « l'air du temps » et les difficultés économiques pour réunir une telle documentation iconographique²⁸⁰.

Le 24 juin 1919, Ricci demanda à la Brera de récupérer un certain nombre de photographies pour travailler à cette seconde édition. Publiée en trois volumes, elle présente des différences notables avec la première. Le nombre d'illustrations fut largement augmenté, mais les photographies les plus anachroniques furent écartées au profit d'images de peintures, fresques, mosaïques et objets d'art. Les photographies d'architecture et de paysage furent réservées aux seuls lieux dont on pensait que l'aspect avait évolué depuis le temps de Dante seulement du fait du passage du temps et non de l'intervention de l'homme. Dans l'ensemble, le matériel iconographique apparaît plus austère, avec des images plus petites et moins esthétiques (**fig. 44**). Entre temps, Ricci avait publié une édition des illustrations de Dante du XVI^e siècle, preuve que sa vision du rapport entre le poème et l'iconographie artistique qu'il suscita avait largement évolué. Ses différentes positions institutionnelles, mais aussi la création de l'*Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte* lui permettait également d'avoir un accès facilité à une très importante documentation iconographique. Pour un *dantista* comme Vittorio Rossi

277. Ceriana, 1999, p. 148-153.

278. *Idem*, p. 160-161.

279. Rossi V., « Gli studi danteschi di Corrado Ricci », *In memoria*, 1935, p. 178.

280. Ricci C., *Divina Commedia illustrata*, préface de la seconde édition, 1921.

écrivain en 1938, la seconde édition représentait une véritable réussite.

*Or un quarto di secolo di meditazione e d'autocritica le mutate condizioni dell'ambiente intellettuale ed artistico, i perfezionamenti della tecnica riproduttrice e le conseguite facilitazioni esecutive valsero a fare del primitivo volume un'opera del tutto nuova, nella quale l'intento illustrativo fu perseguito con tale larghezza e sagacia di spirito da metter capo ad un vero commento grafico del Poema*²⁸¹.

Dès lors, selon Vittorio Rossi, cette œuvre qui avait su combiner les différentes facettes des recherches de Ricci – Dante, l'histoire et l'histoire de l'art – était son véritable chef-d'œuvre en tant que critique de Dante, davantage même que l'*Ultimo rifugio*²⁸².

*« L'amore dell'arte e l'amor della storia, che cominciando dissi aver sempre illuminato gli studi danteschi del rimpianto amico, qui si congiunsero avvalorandosi e affinandosi a vicenda, per formare quello che non esito a dire il capolavoro della sua attività dantista*²⁸³.

4. DU CENTENAIRE DE L'UNIVERSITÉ BOLONAISE À LA SOPRINTENDENZA DE RAVENNE : LA RESTAURATION COMME INVENTION DE L'ARCHITECTURE MÉDIÉVALE

Le débat sur la restauration des monuments passionna l'Italie de la seconde moitié du XIX^e siècle. Largement influencée par les écrits de Viollet-le-Duc, la pratique d'une restauration visant à rétablir l'unité stylistique s'était cristallisée autour de l'achèvement d'importants édifices religieux : les façades de *Santa Maria del Fiore* et de *Santa Croce* à Florence, de *San Petronio* à Bologne, du Duomo de Milan, ou encore celle de la cathédrale de Naples par l'architecte Enrico Alvino, inaugurée en 1905²⁸⁴. Cette même année prenaient fin les

281. Rossi, 1935, p. 178. « Un quart de siècle de méditation et d'autocritique, la mutation des conditions du milieu intellectuel et artistique, les perfectionnements de la technique de reproduction et par conséquent les facilités d'exécution firent à partir du premier volume une œuvre entièrement nouvelle, dans laquelle l'intention explicative fut poursuivie avec telles largeurs et sagacités d'esprit qu'elle permit de mettre au point un véritable commentaire graphique du Poème. »

282. Ricci C., *L'ultimo rifugio di Dante Alighieri*, Milan, Hoepli, 1891 (2^e édition 1921).

283. Rossi, 1935, p. 179. « L'amour de l'art et l'amour de l'histoire, qu'en commençant je dis avoir toujours éclairé les études dantesques du regretté ami, ici se joignirent en s'étayant et en s'affinant mutuellement, pour former ce que je n'hésite pas à dire le chef-d'œuvre de son activité de spécialiste de Dante. »

284. Pour une approche générale, organisée par région, et assez inégale, voir Restucci A. (dir.), *Storia dell'architettura italiana, L'Ottocento*, vol. I-II, Milan, Electa, 2005, se reporter tout particulièrement à la bibliographie, p. 699-700.

restaurations menées pendant près de vingt ans par Luca Beltrami au *Castello Sforzesco* de Milan²⁸⁵. Avec cet élève de l'architecte Camillo Boito s'affirmait une nouvelle conception de la restauration, où l'importance du document historique prévalait sur l'unité stylistique. Ce système l'avait conduit à reconstruire une tour complètement disparue du *Castello Sforzesco*, la *Torre del Filarete*, sur la seule base de la documentation historique. À partir de 1903, Beltrami reconstitua le campanile de Venise, effondré l'année précédente, suivant le précepte qui rapidement avait fait l'unanimité : « *dov'era e com'era*²⁸⁶ ».

Cependant, les idées de Ruskin sur la conservation des monuments avaient largement pénétré l'Italie. Il avait participé directement au débat vénitien notamment autour de la basilique Saint-Marc²⁸⁷. Toutefois, c'est ailleurs que résida son influence principale, dans la poétique des ruines qui se diffusa à Rome par l'entremise de Giacomo Boni²⁸⁸.

Entre ces deux conceptions, Camillo Boito, à l'occasion du quatrième congrès des architectes et ingénieurs italiens de 1883, puis dans une publication de 1893, avait énoncé un ensemble de nouveaux préceptes de la restauration²⁸⁹. Il proposait une approche du monument plus respectueuse de l'ensemble de son histoire. Regardant avec méfiance le travail des restaurateurs de son temps, il posait comme principe de toujours favoriser l'intervention la moins invasive possible. Cette vision de la restauration exposée en 1883 se présentait elle-même comme une troisième voie entre les positions de Ruskin et celles de Viollet-le-Duc, auxquelles elle était tout de même énormément redevable. Cette conférence et ses écrits eurent un impact considérable en Italie du fait du rôle central joué par Boito dans le monde de la culture italienne au cours du dernier tiers du XIX^e siècle²⁹⁰. Toutefois, les restaurations recherchant une unité stylistique des édifices restèrent majoritaires.

La période centrale de notre étude, le tournant du XIX^e et du XX^e siècle, constitua un moment charnière pour la pensée de la restauration architecturale en Italie. Elle se trouve à cheval entre la diffusion des principes énoncés par Boito, encore assez peu appliqués, et les

285. Bellini A., « Luca Beltrami architetto restauratore », dans Baldrighi L. (dir.), *Luca Beltrami architetto, Milano tra Ottocento e Novecento*, Milan, Electa, 1997, p. 92-143.

286. « Où il était, comme il était », en fait Beltrami renonça à la direction du projet en 1903 et fut remplacé par Gaetano Moretti puis par Daniele Donghi. Malgré la fidélité proclamée à l'histoire de l'édifice, des modifications furent apportées au campanile, ne serait-ce que dans sa structure porteuse. Voir Colombo B., « Venezia: il campanile di San Marco (1902-1912) », *ANALKE*, 4, 1993, p. 42-46.

287. Zucconi G., « La basilica d'oro e il primato dell'architettura », dans Bardati F., Rosellini A. (dir.), *Arte e architettura, Le cornici della storia*, Milan, Mondadori, p. 75-87.

288. Tea E., *Giacomo Boni nella vita del suo tempo*, Milan, Casa Editrice Ceschina, 1932 et Romanelli P., *Boni, Giacomo*, dans DBI, XII, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970, p. 75-77.

289. *Atti del quarto Congresso degli Ingegneri e degli Architetti italiani radunato in Roma nel gennaio del 1883*, Rome, Tipografia Fratelli Centenari, p. 122-127, Milan L., *I congressi nazionali degli ingegneri e architetti italiani: personaggi, idee e dibattiti della cultura tecnico architettonica italiana tra 1879 e 1909*, thèse de doctorat en histoire de l'architecture et urbanisme, Politecnico de Turin, 2005, p. 179-182. Les propositions de Boito adoptées lors du congrès sont développées dans : Boito C., *Questioni pratiche di belle arti. Restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento*, Milan, Hoepli, 1893, partiellement repris dans Boito C., *Conservare ou restaurer les dilemmes du patrimoine*, traduit de l'italien par Jean-Marc Mandosio, Besançon, Éd. de l'Imprimeur, 2000.

290. Pour les études sur Camillo Boito, se reporter à la note 385 du premier chapitre.

premiers écrits de Gustavo Giovannoni. C'est entre 1903 et 1913 que ce dernier formula sa première théorie de la restauration²⁹¹. Dans celle-ci, on voit émerger la distinction entre les monuments vivants et morts par la prise en compte de leur destination, mais aussi une attention pour le milieu dans lequel ils s'insèrent²⁹², tout comme pour l'architecture mineure. Sa classification des types d'intervention ne devait par contre apparaître que dans ses ouvrages plus tardifs²⁹³.

Dans le cadre de cette étude, nous nous garderons d'émettre un jugement sur la valeur des restaurations effectuées. Ce qui nous intéresse davantage ici est de comprendre les motivations et les enjeux qui ont déterminé la conduite de ces travaux. En effet, une partie de l'historiographie consacrée à l'étude de la restauration architecturale s'est attachée à classer les types d'intervention selon un schéma progressiste, quasi téléologique. Partant du principe que l'histoire de la restauration a suivi une évolution plus ou moins linéaire, et que nous aurions atteint un seuil d'objectivité et de vérité dans les critères actuellement adoptés, cette historiographie s'est évertuée à inventer une taxinomie des catégories plus ou moins avancées de la restauration²⁹⁴. Ici, la démarche est tout autre, elle n'est pas critique, mais historique, nous ne sommes pas partis des conceptions actuelles pour étudier ces travaux, mais du contexte culturel dans lequel ont évolué les différents acteurs des restaurations.

En Émilie-Romagne, les enjeux de la restauration furent redéfinis dans le bouillonnement du milieu culturel de la fin de siècle à Bologne. Autour du poète Carducci – *Vate della Terza Italia* – et de l'université, la ville cherchait un nouvel élan après la période des États pontificaux. Pour les cercles intellectuels proches de Carducci, le renouveau de la ville passait par la promotion de l'image de la cité de la fin du Moyen Âge et de la première Renaissance, et la mise en avant des idéaux de liberté communale qui lui était rattachée. L'architecte et restaurateur Alfonso Rubbiani se chargea de traduire ce programme dans la pierre. Le premier chantier d'envergure fut celui de l'église San Francesco de Bologne, avec notamment la reconstruction de la tombe des glossateurs à l'occasion du huitième centenaire du Studio de Bologne. Le travail de Rubbiani à Bologne servit assurément de référence à son ami Corrado Ricci²⁹⁵ lorsque celui-ci fut nommé en 1897 à la tête de la « *speciale Soprintendenza ai Monu-*

291. Giovannoni 1903, 1913a, 1913b.

292. Giovannoni déplace en quelque sorte l'intérêt pour le monument à celui du « milieu », c'est-à-dire à l'échelle du quartier, à partir de la définition d'un caractère artistique englobant l'architecture et de son contexte, dans une conception proche de l'école viennoise. En corollaire avec cet intérêt pour *l'ambiente* il s'opposait fermement à toute insertion de constructions contemporaines dans les places anciennes.

293. Giovannoni, 1925.

294. Dans les cas extrêmes, cette critique se contente de regarder quelques critères pour ensuite ranger les travaux dans une des « cases » prédéfinies : stylistique, romantique, historique, critique, philologique, scientifique, et moderne. Ces catégories ne sont pas certes dénuées de tout intérêt, mais elles n'épuisent en rien le sens historique des restaurations. Pour une critique de cette historiographie, voir entre autres Racheli A. M., *Restauro e architettura, Teoria e critica del restauro architettonico e urbano dal XVIII al XXI secolo*, Rome, Gangemi, 2006, p. 76-77.

295. Corrado Ricci avait connu Rubbiani lors de ses études à Bologne et fut membre honoraire du *Comitato per Bologna Storica Artistica* dès sa création. Voir Canali F., « Alfonso Rubbiani e Corrado Ricci amicissimi », dans

menti della Romagna », première *soprintendenza* moderne d'Italie.

4.1. 1888, LE HUITIÈME CENTENAIRE DU STUDIO BOLONAI ET LA RESTAURATION DES TOMBES DES GLOSSATEURS

a. Fortune critique

Les commémorations du huitième centenaire de l'université de Bologne avec la restauration des tombes des glossateurs constituent le précédent direct des célébrations du centenaire de la mort de Dante Alighieri en 1921. Les festivités de 1888 peuvent également être considérées comme le véritable point de départ (même si certains travaux avaient déjà débuté auparavant) de la réinvention du caractère médiéval du centre de Bologne par le groupe d'artistes travaillant sous la direction d'Alfonso Rubbiani. Celui-ci se chargea de traduire en architecture la promotion identitaire des mémoires communales de la ville qui s'opérait autour du poète Carducci.

Depuis le début des années 1980, l'activité d'Alfonso Rubbiani a fait l'objet de nombreuses études en Italie et semble aujourd'hui commencer à intéresser des chercheurs non italiens²⁹⁶. Pourtant, les critiques presque constantes que Rubbiani a dû affronter au cours de sa carrière ne laissaient pas présager *a priori* cette fortune récente. La première vague d'intérêt commença à la fin des années 1970 avec un article d'Elena Gottarelli de 1976²⁹⁷, suivi par l'important volume dirigé par Otello Mazzei en 1979, *Alfonso Rubbiani la maschera e il volto della città*²⁹⁸, puis en 1981 par une exposition accompagnée d'un volumineux catalogue²⁹⁹, un colloque dont les actes ont été publiés en 1986³⁰⁰ et un numéro spécial de la revue *Strenna storica bolognese*³⁰¹. Cet ensemble de publications a permis de replacer la figure de Rubbiani au sein de la culture bolognaise de la fin du siècle et d'étudier ensemble son activité d'architecte, de restaurateur et de promoteur des arts plastiques, comme le produit d'un certain milieu culturel³⁰². Pourtant, ces ouvrages restent encore marqués par des dénonciations trop simplistes de « faux historique ». En séparant la mode pour les allusions romantiques au Moyen Âge de la première moitié du siècle (dénommé *revival*) d'un recours identitaire aux

Varni A. (dir.), *I confini perduti : le cinte murarie cittadine europee tra storia e conservazione*, Bologne, Compositori, 2005, p. 193-204.

296. Pour preuve voir l'article récent de Shanken A. W., « Preservation and Creation, Alfonso Rubbiani e Bologna », *Futur Anterior*, VII, 1, 2010, p. 60-81.

297. Gottarelli E., « Ascesa e caduta di Alfonso Rubbiani, il Cavaliere papista », *Il Carrobbio*, II, 1976, p. 191-202.

298. Mazzei O., *Alfonso Rubbiani la maschera e il volto della città. Bologna 1879-1913*, Bologne, Cappelli, 1979.

299. Solmi F., Dezzi Bardeschi M. (dir.), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, Bologne, Grafis, 1981.

300. Bertelli L., Mazzei O. (éd.), *Alfonso Rubbiani e la cultura del restauro nel suo tempo (1880-1915)*, acte du colloque, Bologne, 12-14 novembre 1981, Milan, Franco Angeli, 1986.

301. *Strenna storica bolognese*, XXXI, 1981

302. Il faut noter en cela le parallélisme des dates avec les nombreux événements organisés pour le centenaire de la mort de Viollet-le-Duc en 1979, et notamment l'exposition du Grand Palais dont le retentissement en Italie fut immédiat.

mémoires communales (néomédiévales) de la fin du siècle, certaines études ont su aborder de façon plus pertinente l'œuvre de Rubbiani³⁰³. D'autres ont pu se pencher avec précision sur ses différentes restaurations grâce à la production de nouveaux documents et notamment à l'ouverture des archives du *Comitato per Bologna storica ed artistica*³⁰⁴.

Malgré l'absence de publication en français, il n'est donc pas nécessaire de s'arrêter trop en détail sur ce chapitre de l'histoire de Bologne. Néanmoins, la restauration des tombes des glossateurs mérite d'être exposée en tant que moment fondateur d'une nouvelle conception patrimoniale et de son rôle au sein des commémorations. Encore une fois, le centenaire 1888 constitue, avec l'exposition régionale de 1911, le précédent direct des célébrations dantesques de 1921. Cette célébration fut aussi le premier acte qui porta Corrado Ricci sur le devant de la scène nationale³⁰⁵. Bien que le projet ait connu des précédents au cours des années 1880, le centenaire de 1888 fut l'occasion de la mise au point de ce processus où la restauration apparaît comme l'outil de dernier recours, permettant *in fine* d'inscrire l'histoire dans le territoire urbain³⁰⁶.

b. L'invention du centenaire de 1888

Le recteur Giovanni Capellini raconta en 1914 comment l'idée de commémorer l'origine de l'université bolognaise lui avait été présentée le 7 novembre 1886 :

*Avvisato che i professori Carducci e Albicini desideravano conferire d'urgenza col Rettore, poche ore dopo erano da me ricevuti ufficialmente all'Università. Giosuè Carducci e Cesare Albicini recavano un'interessante Nota Storica di Corrado Ricci, I primordi dello Studio bolognese, dalla quale appariva che verso la fine del secolo XI, già esisteva lo Studio Bolognese. Gli egregi colleghi avevano esaminato e ponderato il lavoro del Ricci, corredato di copiosi documenti, vivamente lo raccomandavano e, conseguentemente, caldeggiano la proposta di celebrare solennemente il compiersi dell'VIII Centenario della fondazione dello Studio di Bologna*³⁰⁷.

303. Voir notamment Pallaver L., *Alfonso Rubbiani restauratore*, mémoire de laurea sous la dir. Paolo Torsello, université IUAV, Venise, 1984 ; Zucconi G., « Rubbiani e la nozione di arte collettiva », dans Bernardini C., Davanzo Poli D., Ghetti Baldi O. (dir.), *Aemilia Ars. Arts & Crafts 1898-1903 a Bologna*, Milan, A+G, 2001, p. 33-38 ; Zucconi G., « La ripresa del Medioevo nella «Bologna riabbellita» di fine Ottocento », dans Muzzarelli, 2003, p. 49-61 ; Ceccarelli, 2005.

304. AAVV, *Centenario del Comitato per Bologna Storica e Artistica*, Bologne, Pàtron, 1999.

305. Voir la reconstruction du centenaire dans « Boninia Docet », numéro spécial de *l'Illustrazione Italiana* éditée par Enrico Panzacchi, Corrado Ricci et Eduardo Ximenes, Milan, Treves, 1888, notamment p. 39-40.

306. Zucconi, 2001b, p. 33. Les autres recours étant les différentes pratiques exposées tout au long de ce chapitre dont *l'Italia Artistica* ou la *Divina Commedia illustrata* de Ricci sont sans doute les exemples les plus évidents.

307. Capellini G., *Ricordi*, Bologne, Zanichelli 1914, cité dans Tega W. (dir.), *Lo Studio e la Città. Bologna 1888-1988*, Bologne, Nuova Alfa, 1987, p. 11. « Avisé que les professeurs Carducci et Albicini désiraient discuter d'urgence avec le Recteur, ils étaient quelques heures plus tard reçus officiellement par moi à l'Université. Giosuè Carducci et Cesare Albicini apportaient une intéressante note historique de Corrado Ricci, sur les origines de l'université bolognaise, de laquelle découlait que vers la fin du XI^e siècle, existait déjà le Studio de Bologne. Les excellents collègues avaient examiné et pondéré le travail de Ricci, accompagné de copieux documents, et le recommandaient vivement, et par conséquent, je soutenais la proposition de célébrer

L'idée de célébrer l'anniversaire de l'université de Bologne émergea donc d'une étude du jeune Corrado Ricci³⁰⁸, dans laquelle il datait de façon quelque peu arbitraire l'origine du *Studio* entre 1076 et 1090³⁰⁹. Reprenant cette chronologie avec enthousiasme Carducci et Albicini décidèrent de promouvoir une célébration en 1888 en concomitance avec l'exposition régionale émilienne (**fig. 41**)³¹⁰. Si la datation entre 1076 et 1090 était quelque peu hasardeuse, le choix de 1088 comme date de naissance du *Studio* bolonais était complètement arbitraire³¹¹.

Le texte de Ricci nous permet de mettre en évidence deux des caractères principaux de cette commémoration : d'abord le fait qu'elle avait été stimulée par différents exemples européens, ensuite qu'elle fut rapidement considérée comme une fête non pas seulement locale, mais également de portée nationale.

*Non festeggiare questa gloria d'ottocento anni dopo l'esempio del Belgio, dalla Svezia, dall'Inghilterra, dalla Germania e dall'Austria, sarebbe mancare alla propria dignità. Non è una festa bolognese; è una festa nazionale che deve soddisfare e toccare il cuore degli Italiani*³¹².

Depuis le milieu du siècle, on avait assisté à la multiplication des fêtes universitaires avec celles de Leyde (1857), Uppsala (1877), Édimbourg (1882), Heidelberg et Graz (1885). Ces différentes commémorations – et surtout celle d'Uppsala – furent étudiées de près par le comité chargé d'établir le programme de 1888³¹³. Par le choix de cette date, Bologne entendait également affirmer son primat sur l'université de Paris.

Outre la rhétorique de Ricci, reprise dans l'ensemble des discours officiels³¹⁴, un ensemble de faits confirment le caractère national de cette fête. D'abord, celle-ci fut financée

solennellement l'accomplissement du huitième Centenaire de la fondation du *Studio* de Bologne. »

308. Ricci C., *I primordi dello Studio bolognese*, Bologne, Monti, 1887. Tega, 1987, Panzacchi, Ricci, Ximenes, 1888.

309. « *Io perciò mi limito a quelle approssimativamente fornite dai documenti. Questi mi ricordano Pepo nel 1076: questi mi fanno a fil di logica rimandare l'insegnamento d'Irnerio a poco oltre il 1090. E quest due date, dico sono per noi le due prime memorie* », Ricci, 1887.

310. Ainsi, soulignant que la date n'était pas loin de la réelle, le professeur Giuseppe Ceneri jugeait que l'Exposition émilienne pourrait « *servire di magnifica cornice al bellissimo quadro* », cité dans Tega, 1987, p. 12. Sur l'Exposition émilienne de 1888, voir Tega, 1987, p. 121-184.

311. Dans une lettre à Pio Rajna, Ricci s'expliquait sur ce choix : « *A Bologna l'idea era nata con un concetto civile; due altre università ci saltarono innanzi in concorrenza. E allora, come fare? Le adunanze decisero pel 1888; è un anno come un altro, è un anno come il 1900, e questo l'abbiamo detto nel manifesto [...]* », Marucceliana, Fondo Rajna, 1389-2, lettre de Ricci à Rajna, Bologne, 23 mars 1887. Si en 1886, le caractère arbitraire de cette date était déjà évident pour tout le monde, elle continua pourtant à être présentée comme la date d'origine de l'université de Bologne, si bien qu'en 1988 fut célébré le neuvième centenaire de l'université.

312. Ricci, 1887, p. 4-5. « *Ne pas fêter cette gloire de huit cents ans après l'exemple de la Belgique, de la Suède, de l'Angleterre, de l'Allemagne et de l'Autriche, serait manqué à sa dignité. Ce n'est pas une fête bolognaise; c'est une fête nationale qui doit satisfaire et toucher le cœur des Italiens.* »

313. Tega, 1987, p. 35-38.

314. Le manifeste daté du 4 février 1887 rédigé par Carducci affirme que « *Sarebbe stata festa accademica celebrare la solenne ricorrenza finchè l'Italia fu serva e partita: oggi che l'Italia è patria di un popolo libero, raccogliersi a riverire, tra le memorie e le speranze, un de' più puri e perenni focolari ove la eterna Vesta di nostra gente conservò la fiamma della romanità, è dovere nazionale.* » Panzacchi, Ricci, Ximenes, 1888, p. 50.

en très grande partie par le pouvoir central³¹⁵. Ensuite, on choisit comme date principale des célébrations le 12 juin 1888, jour anniversaire de l'abandon de la ville par les Autrichiens en 1859. Par ailleurs, le couple royal y occupa une place centrale, inaugurant au cours de la journée du 11 juin un monument équestre dédié à Victor-Emmanuel II. Tout au long des festivités, l'hymne italien résonna et « *venne continuamente applaudito*³¹⁶ » dans les places de la ville parées pour l'occasion de drapeaux italiens. Une confirmation indirecte que le centenaire était perçu comme une fête patriotique est donnée par la réticence de l'Église à y participer et son refus qu'il se déroule dans l'église San Petronio.

Le caractère national du centenaire était enfin légitimé par la conception de l'histoire médiévale portée par Giosuè Carducci³¹⁷. Défendant une continuité historique du caractère italien depuis la romanité, il percevait dans la liberté des Communes médiévales une première renaissance, conséquence directe de la reprise de l'étude du droit de Justinien à Bologne :

*Noi oggi commemoriamo con le origini dello Studio di Bologna il primo risorgimento del popolo italiano, e dalle glorie del passato derivano gli auspici per l'avvenire*³¹⁸.

Dans ce discours aux références mazziniennes revendiquées³¹⁹ apparaissait cette idée, par ailleurs largement diffusée dans la seconde moitié du XIX^e siècle, que le Risorgimento était l'accomplissement du mouvement initié par le municipalisme médiéval et étouffé entre-temps par les tyrans, l'Église et les puissances étrangères³²⁰. Sur le versant littéraire et artistique, ce que le peuple latin avait apporté à l'Europe³²¹, par opposition à la race aryenne, c'était les idées antiques d'harmonie, d'ordre et de beauté.

Après l'enthousiasme que cette conception patriotique et nationaliste avait pu susciter lors de la première réunion du 14 novembre 1886, l'organisation du centenaire fut marquée par une série de polémiques³²². La première (soulevée notamment par le professeur Augusto Gaudenzi) concerna le caractère arbitraire du choix de la date. Dans ce débat, l'appui de Carducci, suivi par les journaux et les étudiants, fut déterminant. Le deuxième problème toucha au rapport avec l'Exposition émilienne. Peu à peu, des tensions apparurent entre les deux

315. Projet de loi du 31 mai 1887, voir Panzacchi, Ricci, Ximenes, 1888, p. 40.

316. Tega, p. 94 citant le rapport du directeur.

317. Celle-ci fut brillamment exposée lors de son discours du 12 juin. Carducci G., *Lo Studio Bolognese*, Bologne, Zanichelli, 1888.

318. Carducci, 1888, p. 36. « Nous commémorons aujourd'hui, avec les origines de l'Étude de Bologne, la première renaissance du peuple italien, et des gloires du passé dérivent les augures pour l'avenir. »

319. « *Giuseppe Mazzini più che nessuno mai ebbe sublime, splendente, soleggiante, la visione della Terza Roma, non aristocratica, non imperiale, non pontifica, ma italiana.* » Carducci, 1888, p. 38.

320. Carducci, 1888, p. 17. Vallerani, 2004.

321. Tout au long de son discours, Carducci insiste sur le caractère international du *Studio* bolonais au cours du Moyen Âge. Voir notamment, Carducci, 1888, p. 25-27.

322. Pour une analyse détaillée de celles-ci voir Tega, 1987, p. 12-42.

comités à la fois sur les lieux, les dates (elles furent séparées) et surtout sur le financement. Enfin, certains professeurs, dans une lettre ouverte communiquée à la presse, déclarèrent craindre que les moyens soient insuffisants et le temps trop court pour célébrer dignement l'anniversaire, surtout au vu des conditions déplorables des bâtiments de l'université³²³.

En 1887, avec l'appui financier du ministère, les commémorations finirent par gagner l'adhésion de la majorité et entre juillet et novembre le programme fut arrêté. Plusieurs ouvrages ou revues furent publiés à l'occasion, au sein desquels on s'attacha avant tout à honorer le souvenir des personnages célèbres ayant enseigné au *Studio* bolonais. Une attention toute particulière fut consacrée à la reconstruction des anciens symboles et rituels de l'université. En l'absence de vestiges historiques, on dut inventer le sceau de l'université (*Sigillum Magnum*) et son étendard (*gonfalone*). Le sceau fut dessiné par Augusto Sezanne et l'étendard par Alfredo Tartarini, deux artistes qui participèrent à la « guilde de San Francesco » sous la direction de Rubbiani. Enfin, on décida de remettre des diplômes *ad honorem* à des scientifiques de tous les pays.

Les festivités se déroulèrent du 11 au 13 juin 1888 à l'Archiginnasio (**fig. 45-49**)³²⁴. Le 11 juin, après l'arrivée des monarques, la statue équestre de Victor-Emmanuel II fut inaugurée au centre de la place homonyme, entre l'église San Petronio et le palais du Podestat. La place où fut installée cette statue équestre, œuvre du sculpteur Giulio Monteverde³²⁵, fut restaurée pour l'occasion. En effet, s'inquiétant du mauvais état de conservation d'un grand nombre de monuments de la ville³²⁶, le conseil communal vota entre mars et mai un ensemble de travaux sur le palais communal, le palais du Podestat, le palais d'Accursio, le palais de Bianchi et pour le pavement de la place³²⁷.

323. À l'initiative du professeur Martelli, la lettre fut publiée dans *La Patria* du 21 mai 1887.

324. Pour les étudiants et les nombreuses délégations étrangers, les commémorations s'étalèrent du 9 au 14 juin, ponctuées par un grand nombre de fêtes et de bal. Le 14 fut consacré à la figure de Luigi Galvani, scientifique ayant découvert l'électricité animale.

325. Giulio Monteverde (1837-1917), sculpteur formé à Gênes, mena une importante carrière officielle entre réalisme et académisme. La statue de Victor-Emmanuel II se trouve aujourd'hui dans les jardins de Margherita.

326. « *Però, egli soggiunge, abbiamo altre cose da far vedere, specie i nostri monumenti che sono veramente un tesoro di storia per la città. Noi abbiamo l'occhio avezzo allo stato turpe in cui furono lasciati, e pensando che nel 1888 una delle più grandi solennità avrà luogo nella nostra piazza maggiore, si preoccupa dell'impressione che riceveranno dalla vista del Palazzo del Podestà non solo i visitatori dell'Esposizione, ma la parte più eletta di Europa che qui converrà pel Centenario dell'Università. A quell'epoca sarà, come spera, ultimato il restauro del Palazzo civico: come quindi lasciare quello del Podestà in una condizione così deforme e indecorosa per la nostra magnifica piazza? Crede che basterebbe restaurare le finestre così belle e chiuderle come in ogni altra casa, per dargli quell'impronta artistica che merita, epperò raccomanda di tenere presente questo importante lavoro.* » ASCBo, *Atti del Consiglio Comunale di Bologna*, 25 octobre 1886 au 23 février 1887, intervention du conseiller Bacchelli, p. 30-31.

327. « *Vengono ora altri lavori di restauro alle fronti degli edifizii sulla piazza, e qui osserva che volendo fare tutto ciò che abbisogna, occorrerebbe una spesa notevolissima, per cui la Giunta si è dovuto limitare al più necessario e che ha un certo carattere d'urgenza. Uno è il restauro completo di quella parte del Palazzo civico, conosciuto sotto il nome di Casa di Accursio, e secondo il progetto studiato col massimo amore dal valente architetto ing. Raffaele Faccioli, di cui è nota la competenza, si ripristinerebbero tutte le finestre, il portico e la merlatura superiore, ed inoltre si modificherebbe la torre dell'orologio per porla in armonia con tutta l'architettura dell'edifizio. La spesa come da perizia particolareggiata, ascende a £ 100 000.* » ASCBo, *Atti del Consiglio Comunale di Bologna*, 17 marzo al 27 maggio 1887, p. 16. Pour la liste des travaux, voir *idem*, p. 21.

Le soir, les jardins Margherita accueillirent des illuminations et des fêtes musicales. Le lendemain, après un défilé depuis l'université jusqu'à l'Archiginnasio (avec les étudiants habillés en costume médiéval), on célébra le centenaire par une suite de discours et de concerts. Enfin, le 13 juin fut occupé par la remise des diplômes *ad honorem*, puis par un autre défilé en costumes l'après-midi.

c. L'imagerie néomédiévale

L'ensemble des célébrations du centenaire fut marqué par une esthétique liée à l'histoire médiévale de l'université et de la ville. Nous avons déjà évoqué les divers défilés en costumes qui ponctuèrent les célébrations (fig. 49). Il en est de même du *Sigillum Magnum* d'Augusto Sezanne, où le peintre, guidé par le comité, juxtaposa les sceaux des différentes corporations qui formaient le *Studio* de Bologne dans une structure rappelant l'architecture des retables gothiques (fig. 50). Sur l'ensemble des lettres à en-tête, cartons d'invitation et de remerciements, Sezanne et Tartarini déployèrent ce vocabulaire par l'emploi d'exubérants caractères gothiques, de blasons à l'image de ceux de l'Archiginnasio, ou encore du motif du glossateur enseignant depuis sa chaire (fig. 50-53).

Au-delà de ces différents dessins, une peinture exécutée deux ans plus tôt par Luigi Serra pour la salle du conseil de la Province de Bologne (alors au palais Accursio) – *Irnerio che glossa le antiche leggi* – s'imposa comme l'image emblématique de la célébration du centenaire (fig. 46)³²⁸. Le peintre qui avait été proche du mouvement romain *In arte libertas* y développait sa conception d'un art à mi-chemin entre le réalisme et l'idéalisme. En effet, les nombreuses études conservées, qui furent exposées en 1888 dans le cadre de l'Exposition émilienne, témoignent d'une recherche quasi obsessionnelle de réalisme dans la figure d'Irnerio, recroquevillée sur son immense chaire, étudiant les textes du code de Justinien. Cette attention pour le détail transparait également dans le profil couronné de tours de la ville de Bologne. Toutefois, la superposition des différents plans – le laurier sur lequel apparait l'écriture « *Bononia mater studiorum* », Irnerio sur sa chaire, le retour de l'armée bolonaise après la capture du roi Enzo, le profil de la ville de Bologne – devait condenser en une image l'évocation de la liberté communale et du rôle de l'université de Bologne. L'entrée triomphale après la victoire de Fossalta signifiait la conquête de l'autonomie politique pour la ville de Bologne. Par ailleurs, pour Serra, le choix de ce moment précis était celui de :

*l'epoca storica più gloriosa per Bologna, che fu quella in cui, prima nel mondo civile d'allora, vi si istituì una scuola di diritto romano, che instaurò nel governo dei popoli il diritto civile a quello medioevale della forza*³²⁹.

328. Sur ce tableau, voir Poppi C., *La trasfigurazione dell'antico Studio nell'iconografia bolognese tra Serra e De Carolis* », dans Tega, 1987, p. 74-84 et Poppi C., « Luigi Serra o l'ossessione della perfezione », dans Id. (dir.), *Il segno e il colore, Nell'atelier di Luigi Serra*, catalogue de l'exposition, Galleria d'Arte Moderna di Bologna, 17 avril – 15 juin 2003, Milan, Silvana, 2003, p. 13-41.

329. Saporì L., *Luigi Serra pittore Bolognese*, Bologne, 1922, p. 86, « l'époque historique plus glorieuse de

La peinture de Serra devint en quelque sorte le manifeste du centenaire de 1888 pour avoir su exprimer picturalement cette idée d'une union indissoluble de l'université et de la ville³³⁰. Dans le cadre des festivités, le 19 juin, à Casalecchio, un banquet fut donné en son honneur, et celui de Giosuè Carducci et Giuseppe Ceneri. L'œuvre était tout particulièrement admirée par Carducci, pour qui « *in quella rappresentazione l'arte fu spirito poetico della storia*³³¹. »

L'année 1888 peut par ailleurs être considérée comme une date charnière dans l'évolution du style pictural dominant à Bologne. Luigi Serra mourut à peine un mois après le centenaire, le 11 juillet 1888. À cette date s'imposait l'école florale dont Rubbiani reconnaissait en Luigi Serra l'origine³³². Avec Sezanne et Tartarini apparaît le noyau des artistes qui formèrent d'abord la Guilde de San Francesco, puis en 1898 le groupe de l'*Aemilia Ars* autour de Rubbiani et du comte Francesco Cavazza³³³. Outre Sezanne et Tartarini, ce noyau fut composé d'Achille Casanova, Giuseppe del Co et Edoardo Collamarini. Largement influencé par le mouvement anglais des Arts and Crafts et les conceptions de Ruskin et Morris³³⁴, le groupe est généralement rattaché au courant du Liberty, l'Art nouveau italien. Avec eux, le réalisme de Serra fut abandonné au profit d'un emploi symboliste de la ligne lyrique et végétale. Si les couleurs chatoyantes étaient déjà présentes dans l'Innenario, ces peintres et décorateurs s'éloigneraient complètement de tout réalisme. Il suffit pour s'en convaincre d'observer la décoration des chapelles Spada et de la « Pace dei Popoli », peintes par Achille Casanova (le *leader* du groupe³³⁵) et inaugurées en 1899. Ici, les lignes courbes, florales et graphiques, librement inspirées des arts décoratifs médiévaux, se font complètement symboliques. L'art de l'*Aemilia Ars* devait par la suite triompher à l'exposition de Turin en 1902. Pourtant, l'année suivante, loin de leur assurer le succès escompté, la salle émilienne de la cinquième Biennale de Venise devait montrer les limites du projet d'intégration des arts décoratifs et de la peinture³³⁶. Nombre de critiques leur reprochèrent en effet le manque de fusion entre les diverses techniques employées par les différents artistes. Peu de temps après le groupe fut dissout. Toutefois, leur activité de décoration monumentale d'édifices publics et de palais privés à Bologne, notamment grâce à l'appui du *Comitato per Bologna Storica ed Artistica*, reste d'une ampleur et d'un impact considérable.

Bologne, qui fut celle dans laquelle, première dans le monde civil d'alors, il s'y forma une école de droit romain, qui remplaça dans le gouvernement des peuples le droit civil à celui médiéval de la force. »

330. Poppi, 1987, p. 76.

331. Saponi, 1922, p. 91.

332. Poppi, 2003.

333. Voir Bernardini, Davanzo Poli, Ghetti Baldi, 2001.

334. Bien que cette ascendance ait été niée à la fois par Rubbiani, Boito et Melani, notamment au profit d'une maturation autochtone, l'influence a depuis été largement prouvée, à la fois de façon indirecte par le groupe romain de Nino Costa, les revues *Emporium* ou le *Convito*, et directe par les écrits de Ruskin, Morris, Owen Jones, etc. Voir Castellani, 2001, p. 407 (et note 29), Bernardini, Davanzo Poli, Ghetti Baldi, 2001, p. 46-47.

335. À propos du peintre Achille Casanova, voir Castellani, 2001, p. 395-453.

336. Castellani, 2001, p. 427-432.

d. La restauration des tombes des glossateurs

À la suite de la décision de l'université de célébrer le huitième centenaire du *Studio* bolonais en 1888, le président de la *Deputazione*, le comte Giovanni Gozzadini, proposa le 26 novembre 1886 que la société savante participe aux commémorations en restaurant les tombes de glossateurs³³⁷. Alfonso Rubbiani fut chargé de présenter à la société un projet de restauration qui fut accepté par la *Deputazione* le 23 janvier 1887 (**fig. 54**). Ce projet prévoyait de reconstruire les trois tombes au chevet de l'église San Francesco, libéré pour l'occasion des édifices adjacents. Toutefois, malgré l'appui de la *Deputazione*, de l'université et de la ville³³⁸, et l'approbation du projet par la *Commissione permanente di Belle Arti*, le projet fut abandonné en avril 1888. En effet, la maison située aux numéros 9 et 11 de la piazza Malpighi était occupée par des bureaux de l'*ufficio tecnico della R. Intendenza di Finanza* et le ministère des Finances s'opposa à ce qu'ils soient expropriés (**fig. 62**).

Le projet fut débloqué par l'intervention de la reine Marguerite, mise au courant par Rubbiani et Carducci, alors qu'elle participait avec le roi Umberto à l'inauguration de l'Exposition émilienne³³⁹. Fin mai, Rubbiani fut chargé de mettre en œuvre dans les « *tombe dei tre Glossatori tutti quei lavori, concessi dal breve tempo, che valessero a ridonarli in qualche onoranza per le feste del Centenario, e fossero opere preliminari al futuro, generale ripristino*³⁴⁰. »

Les tombes furent ainsi soumises à une intervention minimale, afin de les rendre présentables à l'occasion des festivités du centenaire en juin :

Nella tomba di Accursio esternamente si completò su due lati dello zoccolo il rivestimento di macigno lasciando in posto le lastre che ancora vi duravano. Si misero in miglior evidenza i due lati ancora esistenti del peristilio a colonne di marmo istriano, nonché gli archi e il muro a mattoni vetrati verdi che sovrastano al detto peristilio. Si vuotò la cella inferiore dal pie-

337. Sur la restauration des tombes des glossateurs et les commémorations du huitième centenaire de l'université de Bologne voir : *Bologna nel 1888 : l'esposizione, il centenario dell'Università*, Milan 1888 ; Carducci, 1888 ; Cavazza F., « I progetti di restauro della tombe dei glossatori Accursio, Odofredo e Roladino de Romanzi », *Archivio storico dell'arte*, I, 1888, p. 301-303 ; Rubbiani A., *Le tombe di Accursio, di Odofredo e di Rolandino de Romanzi glossatori nel sec. 13*, Bologne, Zanichelli, 1887 ; Rubbiani A., *La chiesa di S. Francesco e le tombe dei glossatori in Bologna. Restauri dall'anno 1886 al 1899*, Bologne, Zamorani e Albertazzi, 1899 ; Pallaver, 1984 ; Tega, 1987.

338. À ce propos on leur présenta la restauration comme un élément essentiel du caractère nationale de la fête : « *questa festa, che ben può dirsi più che cittadina, nazionale, e intanto le si è per primo affacciato alla mente il dovere di reintegrare, come meglio si potrà, i monumenti sepolcrali dei famosi primi giureconsulti* », parce que selon la *Deputazione*, honorer « *il primo sentore del risorgere intellettuale della razza latina dopo le invasioni barbariche, è atto sommamente italiano e sommamente civile.* » ASCBo, Tit. XIV Istruzione, Rub. 6 Corpi scientifici, Università, Prot. 311, lettre du Président de la *Deputazione di Storia Patria* au maire de Bologne, Bologne, 9 décembre 1886.

339. « *La stessa graziosa nostra Regina, nella sua recente visita a San Francesco, ebbe a deplorare che non si fosse ancora posto mano ad opera tanto importante sotto l'aspetto storico ed artistico. Se non che, mercè l'energia ed il buon volere di S. E. il ministro Boselli, per accordi da esso presi col collega ministro delle finanze, parvero ad un tratto sparite tutte le difficoltà ed assicurata per l'anno venturo la competa attuazione del restauro.* » Cavazza, 1888, p. 302.

340. Rubbiani, 1899, p. 26, « des tombes des trois glossateurs tous les travaux, concédés par le temps court, qui permettent de leur redonner quelques honneurs pour les fêtes du Centenaire, et qui soient des travaux préalables à la restauration prochaine et générale. »

triccio e dalle molte ossa umane che vi si trovavano; si costruì sovr'essa l'antica volta, le ossa vennero raccolte in una robusta cassa di quercia. Nella tomba di Odofredo si poté solo isolare le tre belle colonne di marmo greco del peristilio terreno; mettere in qualche evidenza il tratto della loggetta superiore superstite; rafforzare con traverse di ferro gli architravi di marmo; disporre in modo più intelligibile gli avanzi dell'antica arca che erano stati utilizzati come materiale murario per puntellare il cadente peristilio. Si trovò una piccola arca, ove erano stati ridotti i resti di uno scheletro. Anche questi vennero chiusi in una cassa di quercia. I frammenti della tomba di Rolandino Romanzi e i resti del corpo furono riportati dalla Certosa, e collocati provvisoriamente in Chiesa, in attesa di essere ricomposti nel luogo originario³⁴¹.

Entre 1886 et 1888, Rubbiani avait réuni dans une petite *bottega* en face de San Francesco, la guilde déjà mentionnée, qui s'était notamment formée sur le chantier de Budrio et qui allait constituer avec lui le futur groupe de l'*Aemilia Ars* déjà mentionné³⁴². Rubbiani poursuivait les restaurations de l'église en tant que *Direttore della Fabbriceria* de San Francesco avec notamment la démolition de la chapelle Malvezzi-Lombardi du XVIII^e siècle. Finalement, après l'expropriation des bureaux occupant les édifices des numéros 9 et 11, les travaux de libération de l'abside et ceux simultanés de la reconstruction des tombes commencèrent en mai 1890 (**fig. 63**).

Pendant ces travaux, Rubbiani entretenait des rapports réguliers avec l'archéologue Edoardo Brizio de la *Deputazione* sur ses différentes découvertes. La restitution des deux premières tombes d'Accursio et d'Odofredo fut achevée en novembre 1891, et celle de la tombe de Rolandino à la fin du mois d'octobre 1892. Pour ces restaurations, qu'il serait plus convenable d'appeler restitutions, Rubbiani se basa sur les quelques vestiges existants, sur les

341. Garani L., *Il bel S. Francesco di Bologna*, Bologne, Tip. Parma, 1948, p. 175. « À l'extérieur de la tombe d'Accursio, on compléta sur deux côtés du socle le revêtement de pierre en laissant en place les plaques qui y étaient encore. On mit en évidence les deux côtés encore existants du péristyle à colonnes de marbre d'Istrie, ainsi que les arcs et le mur à briques émaillées vertes qui dominent ce péristyle. On vida la cella inférieure des décombres et des nombreux os humains qui s'y trouvaient ; on construisit au-dessus l'ancienne voûte, les os furent rassemblés dans une robuste caisse de chêne. Dans la tombe d'Odofredo, on put seulement isoler les trois belles colonnes de marbre grec du péristyle inférieur ; faire ressortir le morceau de la loggetta supérieure encore existant ; renforcer avec des traverses de fer les architraves de marbre ; disposer de façon plus intelligible les restes de l'ancienne arcade qui avaient été utilisés comme matériel de maçonnerie pour étayer le péristyle. On découvrit une petite arche, où se trouvaient les restes d'un squelette. Eux aussi furent placés dans une caisse de chêne. Les fragments de la tombe de Rolandino Romanzi et les restes du corps furent ramenés de la Chartreuse, et placés provisoirement en Église, en attente d'être recomposés dans le lieu d'origine. »

342. « *Noi avevamo a quei dì, fra 1886 e 1888, una piccola bottega in faccia alla grandissima chiesa; mentre il fervido martellare dei muratori, sapientemente diretti dal capo-mastro Cesare Moruzzi, scrollava da quella, tutt'attorno, quante indebite costruzioni e cappelle vi avevano addossate, eppoi abbandonate a ruina, effimere pietà gentilizie. Ed eravamo nell'umile bottage successi a un ciabattino, tutti e tre amantissimi, senza gelosie, della bella e bruna mole del ducento, come di una sposa comune: Achille Casanova, Edoardo Collamarini e io che scrivo. Ogni giorno la vecchia chiesa, interrogata per ogni lato, ad ogni altezza, ci rivelava i suoi misteri. E ricordo le ansie delle indagini, le gioie delle scoperte, il fervore dell'inerpicarci, le notti operose dei disegni da consegnare l'indomani ai muratori.* », Rubbiani, 1899, p. 69.

découvertes en cours de chantier et sur les dessins de Sigfrido Rybisch³⁴³ et de Mauro Sarti³⁴⁴. Peut-être conscients du caractère critiquable de la reconstruction d'édifices pratiquement disparus, Rubbiani et son compagnon Francesco Cavazza insistèrent dans leurs publications sur les recherches historiques qui précédèrent les travaux³⁴⁵.

En effet, il ne restait en 1886 que quelques vestiges des tombes des glossateurs, « *lasciati in tanto abbandono, mutilati, ricoperti di calce e divenuti tabelli di affissione, su cui gli agenti di pubblicità stendevano i loro manifesti*³⁴⁶. » Ces tombes érigées au XIII^e siècle dans le cimetière se trouvant derrière le chevet de San Francesco avaient été englobées par la construction d'un portique par les franciscains en 1598. Avec l'agrandissement de la chapelle d'axe en 1713 et d'autres constructions mineures, les tombes furent largement détruites et en partie incorporées dans les nouvelles constructions.

Les vestiges de la tombe d'Accursio étaient donc particulièrement maigres : deux côtés de la base et du péristyle supérieur (**fig. 55**)³⁴⁷. Au dire même de Rubbiani, on ne savait que peu de choses de son origine. Il s'avancait tout de même à la dater entre la mort d'Accursio en 1230 et celle de son fils en 1293. La toiture pyramidale en terre cuite verte fut reconstruite en se basant sur des indices découverts en cours de chantier, sur les dessins de Rybisch et par analogie avec les tombes de Rolandino Passeggeri et d'Egidio Foscherari conservées à côté de San Domenico (**fig. 58**)³⁴⁸.

Quant à l'arche d'Odofredo, construite après 1265, elle avait été en grande partie détruite en 1713 par l'agrandissement de la chapelle d'axe de San Francesco. Seule sa façade était conservée (**fig. 56**). Là aussi, Rubbiani partit des dessins de Rybisch et des découvertes faites en cours de chantier pour la reconstruire (**fig. 59**)³⁴⁹. Toutefois, en détruisant la chapelle Malvezzi, « *si era trovato che in uno strato di calce (interposto fra detto muro e l'arca antica lasciata a suo luogo) era rimasto impresso il fianco di questa, in modo da poterne ottenere un modello perfetto mediante una gittata di scagliola*³⁵⁰. » Outre cette empreinte, les démolitions permirent de découvrir la base de la pyramide et sa décoration peinte.

La plus récente des tombes, celle de Rolandino de' Romanzi (1285), était encore intacte

343. Rybisch S., *Toto orbe terrarum monumenta virorum illustrorum*, Franckfort, 1589, cité dans Rubbiani, 1887, p. 6.

344. Sarti M., *De Claris Archigymnasii bononiensis professoribus*, 1769, cité dans Rubbiani, 1887, p. 26.

345. « *Esso è il risultato di studi diligenti praticati sopra i dati di fatto forniti dalle misure prese sulle parti dei monumenti ancora esistenti e dagli assaggi praticati nella località, ed è parimenti il risultato di ricerche fatte nelle carte dell'antico convento francescano, nelle pubbliche biblioteche e più specialmente nei documenti del R. Archivio di Stato.* » Cavazza, 1888, p. 301.

346. Cavazza, 1888, p. 301. « *laissés à l'abandon, mutilés, recouverts de chaux et devenus des tableaux d'affichage, sur lequel les publicitaires accrochaient leurs affiches.* »

347. Ricci, 1888, p. 7-8.

348. Rubbiani, 1887, p. 2, Rubbiani, 1899, p. 27-28.

349. Rubbiani, 1899, p. 28-29.

350. Rubbiani, 1899, p. 30-31, « *on avait trouvé que dans une strate de chaux (interposée entre le mur et l'ancienne arche laissée à sa place) était resté imprimé le flanc de celle-ci, de façon qu'on pouvait en obtenir un modèle parfait au moyen de plâtre.* »

lorsque le gouvernement français en ordonna le démontage en 1804³⁵¹. Les différents morceaux furent alors déposés dans le cimetière de la chartreuse, « *riuniti in una strana mole, affatto corrispondente all'antico monumento (fig. 57)*³⁵². » Ces vestiges furent rapportés à San Francesco en 1888. Si cette tombe était de loin la mieux conservée, les dessins de Rybisch et de Sarti divergeaient sur le dessin des arcades (trilobées pour le premier, en ogive simple pour le second). Pour cette tombe, Rubbiani choisit de se fier à ce dernier et eut également recours à de la documentation écrite pour contrôler les mesures (fig. 60-61)³⁵³. La restitution est donc ici plus tempérée par la documentation historique, alors que pour les autres tombes, il ne s'était appuyé que sur les vestiges matériels et quelques dessins anciens. La restauration de la tombe de Rolandi de' Romanzi fut achevée le 31 octobre 1892³⁵⁴.

L'ensemble fut officiellement inauguré le 1^{er} juin 1894 avec l'érection d'une épigraphe de Carducci sur la base de la tombe d'Accursio :

Questa tomba di Accursio e Francesco d'Accursio e l'altre due di Odofredo e di Rolandino de' Romanzi, Glossatori delle leggi romane nel secolo xiii, in più parti guasti e quasi nascoste da recenti edifizii, furono per grazioso desiderio di Margherita Regina d'Italia, dal Ministero della Pubblica Istruzione restituite, avendo la Provincia di Bologna aumentato le somme necessarie ai lavori, l'anno MDCCCLXXXVIII intrapresi nei giorni solenni dell'Ottavo Centenario dalle origini dello Studio Bolognese, l'anno MDCC-CXCIII compiuti. La Deputazione di Storia Patria, che, Preside Giovanni Gozzadini promosse l'opera e preside Goisuè Carducci la curò, il I di giugno MDCCCXCIV redendosi agli antichi avelli le ceneri rinvenute, pose³⁵⁵.

Hormis les critères qui guidèrent la restauration (en fait une restitution qui s'appuie toutefois sur un véritable travail de recherche historique), plusieurs points peuvent être soulignés à propos de la reconstruction de la tombe des glossateurs. Tout d'abord, il faut noter le choix de monuments datant du XIII^e siècle, quand la date officielle célébrée était celle de 1088. En effet, tout comme dans les représentations picturales et notamment l'Irnerio de Serra, l'image privilégiée fut celle de la Bologne communale du XIII^e siècle, et non pas celle du XI^e siècle. Ce choix atteste qu'au-delà de la date arbitrairement choisie pour l'origine du

351. Rubbiani, 1887, p. 9.

352. *Ibidem*.

353. Le « trasunto dell'atto di locazione dell'opera, registrato ne Memoriali e trascritto e fornitogli dal Prof. Leonida Busi », Rubbiani, 1887, p. 17.

354. Rubbiani, 1899, p. 30.

355. Rubbiani, 1899, p. 31. « Cette tombe d'Accursio et de Francesco d'Accursio et les deux autres d'Odofredo et de Rolandino de' Romanzi, glossateurs des lois romaines au XIII^e siècle, endommagées à différents endroits et presque cachées par des édifices récents, furent restaurées par le désir gracieux de Margherita Reine d'Italie, du ministère de l'Éducation nationale, la Province de Bologne ayant complétée les sommes nécessaires aux travaux, entrepris l'an MDCCCLXXXVIII dans les jours solennels du Huitième Centenaire des origines du Studio Bolonais, accomplis l'an MDCCCXCIII. La *Deputazione di Storia Patria*, qui, par le président Giovanni Gozzadini promue l'œuvre et par le président Goisuè Carducci la dirigea, le 1^{er} juin MDCCCXCIV rendant aux anciennes tombes les cendres retrouvées, apposa [cette plaque]. »

Studio, c'est bien la « renaissance » communale et les valeurs de liberté que lui attribuait Carducci que les principaux promoteurs des commémorations de 1888 tenaient à célébrer.

Le projet dessiné par Collamarini révèle que la restauration ne devait pas s'arrêter au chevet, mais devait s'étendre au clocher de la fin du XIV^e siècle (élevé par Antonio di Vincenzo, architecte de San Petronio), sur le flanc sud de l'église (**fig. 64-65**)³⁵⁶. Tant dans les écrits de Cavazza³⁵⁷ que de Rubbiani, on trouve la volonté par ces travaux de créer une perspective pittoresque. Pour Rubbiani :

*Il confronto di questa tavola [vue du chevet avant les restaurations] con un'altra nostra fotografia presa dopo i restauri dallo stesso punto di vista, e meglio colla prospettiva che mostra la scena quale diverrà compiute le demolizioni ancora in desiderio, può bastare a chiarire la bellezza dell'insieme artistico e pittoresco conquistato colle demolizioni e i ripristini archeologici su questo lato del San Francesco*³⁵⁸.

Enfin, il faudrait souligner la façon dont le chantier de San Francesco à partir de 1886 devait initier une vaste phase de travaux que la ville de Bologne allait confier à Rubbiani, puis déléguer au *Comitato per Bologna Storica ed Artistica*. Rubbiani, « *architetto e restauratore, [che] ha l'indole e le aspirazioni del poeta* », selon la description célèbre de Boito³⁵⁹, eut l'opportunité de réinventer la ville de la fin du Moyen Âge et de la première Renaissance, dont il n'a de cesse avec Carducci de souligner la beauté³⁶⁰, est celle de l'harmonie sociale traduite dans son architecture, refuge face aux tensions de son époque et à la désillusion qui domine les milieux culturels de la période postunitaire (**fig. 66-76**)³⁶¹.

Le chantier le plus célèbre mené par Rubbiani pour le compte du *Comitato* fut sans conteste, après San Francesco, celui des palais du Podestà et de Re Enzo au cœur de Bologne,

356. « Sarà esso una nuova, una grande conquista, non solo per la storia, ma eziando per l'arte. Conquista per l'arte il restauro in se stesso delle tombe, che sono un tipo elegante e raro dell'architettura del XIII secolo; conquista impareggiabile ancora perché, dando luogo alla demolizione del fabbricato che oggi è addossato ai monumenti dei glossatori, scoprirà alla vista di tutti l'abside di San Francesco, che co' suoi contrafforti aperti, colle sua cappelle cuspide e le molte finestre ogivali e bifore, restaurata che sia, farà mostra di una straordinaria eleganza. » Cavazza, 1888, p. 303.

357. « Le tre tombe cui faranno fondo l'abside ed il campanile di San Francesco, formeranno insieme a questi un gruppo tale di monumenti che per merito artistico troverà in pochi altri confronto per effetto pittorico forse in nessuno. » Cavazza, 1888, p. 3.

358. Rubbiani, 1899, p. 23. « La comparaison de cette planche [vue du chevet avant les restaurations] avec une autre de nos photographies, prise après les restaurations du même point de vue, et mieux avec la perspective qui montre la scène telle quelle deviendra une fois accomplies les démolitions espérées, peut suffire à illustrer la beauté de l'ensemble artistique et pittoresque conquis par les démolitions et les restaurations archéologiques sur ce côté de San Francesco. »

359. La définition est de Camillo Boito, elle est reportée dans Castellani, 2001, p. 30, « architecte et restaurateur, [qui] a la nature et les aspirations du poète. »

360. « [...] *gli italiani non ammirano, quanto merita, la bellezza di Bologna: ardita, fantastica, formosa, plastica nella sua architettura, trecentistica e quattrocentistica, di terracotta, con la leggiadria delle logge, dei veroni, delle bifore, delle cornici. Che incanto doveva essere tutta rossa e dipinta nel cinquecento! [...] Sicché concludeva egli, Giosuè Carducci: - Preghiamo il Comune a seguire l'opera di restaurazione e rabelimento di Bologna.* » Rubbiani A., *Di Bologna riabellita*, Bologne, Tip. Neri, 1913, p. 5.

361. A ce propos Asor Rosa A., « La cultura », dans *Storia d'Italia, vol. IV: Dall'Unità ad oggi*, t. II, Turin, Einaudi, 1975.

entre la fontaine de Neptune et l'église San Petronio. On détruisit beaucoup pour dégager les deux palais, dont on reprit complètement les parements de brique et la forme des ouvertures en plein-cintre et en arc brisé. La décision la plus contestée fut celle de couronner l'ensemble du palais du Podestà de créneaux (**fig. 68-70**)³⁶². Mais la majeure partie des travaux du *Comitato* concerna davantage l'habitat civil du centre de Bologne que les monuments. L'exemple de l'immeuble au numéro 13-15 de la rue Galliera est typique de ce genre d'intervention qui consista avant tout dans une reprise des surfaces extérieures, ordonnées de façon symétrique autour de grande bifores (**fig. 74-76**).

En 1907, le maire de Bologne et la *Società pel movimento de' forestieri* demandèrent au *Comitato* de préparer un programme de restauration en vue des commémorations du cinquantenaire de 1911, évoquées dans le premier chapitre³⁶³. Cette demande fut présentée comme une façon de poursuivre les travaux entrepris en 1888, avec la légitimation *post mortem* de Carducci³⁶⁴. L'intervention de cette société souligne le début d'une évolution vers la prise en compte des effets du tourisme dans la politique d'aménagement urbain des centres historiques ; politique toujours légitimée dans le cas de Bologne par la référence à l'histoire de l'université, que la restauration des édifices des XIII^e et XIV^e siècle était censée mettre en valeur³⁶⁵.

La réaction immédiate des membres fut de proposer une restauration d'un groupe d'édifice (sur la place de la Mercanzia) et non d'un bâtiment isolé³⁶⁶. Ce choix « plus efficace comme effet artistique », renvoyait à l'idée de paysage urbain, et par-delà à la dimension

362. Elle entraîna de nombreuses critiques contre les travaux de Rubbiani : Bacchelli G., *Giu le mani dai nostri monumenti antichi : note critiche sui progetti dei nuovi lavori al Palazzo del Podestà in Bologna*, Bologne, Stab. Poligrafico Emiliano, 1910.

363. CBSA, 1907-0-5-A, *Adunanza del consiglio direttivo*, 9 mars 1907 : « *La Società pel movimento de' forestieri emise il parere che il nostro Comitato avrebbe potuto affrettare per quell'anno l'esecuzione del proprio programma di ristauero. Questo concetto fu espresso all'on. Sindaco dal Cav. Sandoni.* »

364. CBSA, 1907-26-6-A, lettre de Tacconi au CBSA, 12 mars 1907 : « *Così essendo le cose, il Comitato pensa che possa essere udita la proposta di raccogliere molta parte del programma speciale di cose a promuoversi e a farsi da Bologna, nel divisamento di affrettare e compiere per quell'epoca del 1911 quanto più è possibile di opere di ristauero nei pubblici e privati edifizii di valore storico ed artistico, in guisa da restituire alla città quasi un nuovo aspetto « ed inatteso » di monumentalità e di bellezza artistica. Sarebbe un riprendere il proposito edilizio ottimo e degno della città storica degli studi, iniziato quando fu l'8° centenario dell'Università. E sono da ricordare le geniali parole di gioja con cui Giosuè Carducci salutò allora Bologna bella, di cui le antiche bellezze rifiorivano al sole, liberate dagli oltraggi e dalle biacche dei secoli arcadi e bigotti ; e come incoraggiò il Comune a continuare l'opera di restaurazione della città « ardita, fantastica, formosa, plastica nelle sue architetture » del 300 e del 400 ; che egli, il poeta, diceva di amare come un innamorato lamentando che non ancora abbastanza fosse ammirata, quanto essa merita, dagli italiani e da tutti. Sono per certo da ricordare oggi quelle parole che, come ogni parola del poeta, corsero tutta l'Italia.* »

365. *Ibidem* : « *Con questo di buono che ogni dispendio lascerebbe non effimeri ma stabili incrementi di bellezza per compiacenza perpetua dei cittadini e per attrattiva perpetua al continuo crescere del movimento estero verso l'Italia : argomenti poi degni al tutto e caratteristici di una città la quale solo per un titolo essendo famosa di fama universale, quello di Alma Mater Studiorum, tanto più sarà gradita meta di viaggio ai lontani quanto più parrà, nelle case, nelle vie, nelle piazze, nei palazzi del suo Comune, il nido storico della sua antica Università degli Studi a cui tutti i popoli d'Europa, debbono un momento della loro civiltà.* »

366. CBSA, 1907-0-5-A, *Adunanza del consiglio direttivo*, 9 mars 1907 : « *Il prof. Silvani raccomanda in ogni modo di studiare il ristauero di interi gruppi di edifizii, a preferenza di quello di edifizii isolati : ciò sarebbe assai più efficace come effetto artistico, e cita, in proposito il ristauero eventuale delle case nella piazzetta della Mercanzia. Tutti consentendo in massima.* »

davantage urbaine qu'architecturale de l'œuvre du *Comitato*. Ainsi, en 1908, le comité expédia au ministre de l'Instruction publique une liste de projets préparée sous la direction de Rubbiani³⁶⁷. Cette liste envisageait finalement un ensemble de restauration d'édifices publics situés sur la place centrale de Bologne : la façade ouest du palazzo del Podestà, la tour de l'horloge, les bifores du palais d'Accursio, la reconstruction de l'*arighiera degli Anziani* et de différentes parties du palazzo del Comune. Si ce projet ne put pas être mené à bien, peut-être en raison de l'état de santé de Rubbiani, les membres du *Comitato per Bologna Storica ed Artistica* furent fortement impliqués dans le pavillon romain, projeté par certains d'entre eux, et au sein duquel ils exposèrent des photographies des différents travaux qu'ils avaient réalisés.

4.2. RICCI FACE AUX MONUMENTS DE RAVENNE

La correspondance entre Alfonso Rubbiani et Corrado Ricci montre qu'au-delà de la participation conjointe aux commémorations du huitième centenaire du *Studio* de Bologne et aux activités de la *Deputazione* de Bologne, ils entretenaient de profonds liens d'amitié³⁶⁸. Rubbiani né en 1848 était de dix ans l'aîné de Ricci. Son activité d'architecte restaurateur eut sans nul doute une forte influence sur le rapport que Ricci devait entretenir aux monuments lorsqu'il devint à la fin du siècle *soprintendente* de Ravenne.

a. *La speciale Soprintendenza ai Monumenti della Romagna*

En 1897, Corrado Ricci – alors directeur des musées, des galeries et des fouilles archéologiques de Modène – obtenait la tête de la première *Soprintendenza* moderne d'Italie³⁶⁹. La création de cette « *speciale Soprintendenza ai Monumenti della Romagna* » avait été décidée par le ministre Giovanni Codronchi Argeli³⁷⁰, originaire de la ville d'Imola en Émilie-Romagne. Elle fut instituée par le décret royal du 2 décembre 1897 à partir d'un découpage de la zone de compétence de l'*Ufficio Tecnico Regionale dell'Emilia* dirigé à Bologne par l'architecte Raffaele Faccioli³⁷¹. En effet, le 12 janvier 1897, un appel avait été lancé par la *Deputazione di*

367. CBSA, 1908-16-6, lettre du CBSA à Luigi Rava, 22 mars 1908.

368. Pour un exemple précoce, relatif à ce qui vient d'être abordé : « *Mio Caro Ricci, ti ringrazio delle gentili parole [che tu] solo dici a favore dei restauri di San Francesco. Riconosco il tuo amore all'arte sincero ed umano. E mi auguro che la tua parola sia efficace. Quel povero monumento è così [fuori] di mano, quanto il Sant'Ambrogio. Finora non se ne occupano che le amabili treccole del mercato dell'arte. Vieni quando vuoi [...]* » BCR, *Fondo Ricci, corrispondenti*, vol. 171, lettre de Rubbiani à Ricci, Bologne, 28 juin 1886.

369. Sur la naissance de la *Soprintendenza ai Monumenti* de Ravenne, voir Dezzi Bardeschi, 1999, p. 55-70 ; Bencivenni, 1986, p. 233-252. Voir aussi à la BCR, un volume de la correspondance de Ricci intitulé *Fondazione della R. Soprintendenza dei Monumenti (1897) e lavori di restauro ai monumenti durante il 1898*.

370. Giovanni Codronchi Argeli (1841-1907) resta pourtant moins de quatre mois au poste de ministre de l'Instruction publique entre le 18 septembre au 10 décembre 1897. Par la suite à partir de 1901, il dédia une grande partie de son activité parlementaire à la promotion d'une loi de conservation du patrimoine artistique. Voir Cambria R., *Codronchi Argeli, Giovanni*, dans DBI, xxvi, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1982, p. 605-615.

371. Cette institution créée en 1891 faisait suite à l'*Ufficio del Genio civile* dirigé par Filippo Lanciani. Sur Raffaele Faccioli (1836-1914), figure importante de la conservation du patrimoine en Émilie-Romagne à la fin du XIX^e siècle, voir Bencivenni, Dalla Negra, Grifoni, 1992, p. 352-379 ; Bencivenni, 1986, p. 237-239.

Storia Patria de Bologne et son président à l'autorité indiscutée, Giosuè Carducci, pour une action urgente en faveur des monuments de Ravenne³⁷². Plus tard, en novembre de la même année, lors d'une visite du ministre Codronchi à Ravenne, Ricci eut l'occasion d'exposer l'état désastreux des monuments de la ville et l'incompétence de Faccioli³⁷³. Face à ce constat, le ministre chargea Ricci d'organiser une nouvelle structure et le pria d'en prendre la direction³⁷⁴. L'état d'incurie des monuments renforçait l'image d'une ville endormie, arrêtée dans le passé, semblable au triste portrait qu'Hippolyte Taine avait dressé en 1866 dans son *Voyage en Italie* :

On revient vers Ravenne, et le spectacle est encore plus triste. On n'imagine pas une ville plus abandonnée, plus misérablement provinciale, plus déchue. [...] On aperçoit des vieilles tours roussies et lézardées, des restes de constructions anciennes appropriés à de nouveaux usages, des colonnettes blanches encastrées dans un mur de Théodoric, quantité de recoins bourgeois ou villageois³⁷⁵.

Le refus de l'architecte Virginio Muzio d'assister Ricci dans sa tâche³⁷⁶, et la chute du gouvernement retardèrent la mise en place de la *soprintendenza*. Elle fut toutefois officialisée le 29 décembre par l'archéologue Felice Barnabei, directeur général des Antiquités et beaux-arts au ministère de l'Instruction publique³⁷⁷. Ricci commença par se débarrasser d'un certain nombre de collaborateurs incompétents, ayant acquis leurs postes grâce à leurs relations sociales³⁷⁸. Cette promotion des compétences était aussi révolutionnaire que difficile à mettre en place³⁷⁹. Elle inaugurait la nouvelle politique patrimoniale mise en place par Ricci et, avec elle, la transition de la Romagne d'un état d'assoupissement provincial à ce que l'on pourrait qualifier de laboratoire de la gestion étatique déconcentrée du patrimoine en Italie.

Raffaele Faccioli lança une campagne de diffamation contre Ricci, l'accusant d'avoir influencé le ministre afin de l'évincer de ses prérogatives en Romagne et récupérer sa place. Il semble pourtant que Ricci – qui avait déjà la charge des galeries de Modène et de Parme

372. On trouve parmi les signataires de cet appel certaines des personnalités qui eurent par la suite les rôles principaux dans la conservation et la restauration des monuments en Émilie-Romagne : Alfonso Rubbiani, Luigi Rava, Pier Desiderio Pasolini, Francesco Cavazza, Nerio Malvezzi, Carlo Malagola et Corrado Ricci.

373. Corrado Ricci avait par ailleurs déjà dénoncé l'action de Faccioli dans le *Corriere della Sera* et dans l'*Illustrazione Italiana*, le considérant comme « *uno dei più ignoranti vandali dei monumenti ravennati* », voir Dezzi Bardeschi, 1999, p. 59.

374. *Idem.*, p. 59-60.

375. Taine H., *Voyage en Italie, Florence et Venise, tome II*, Paris, Hachette, 1866, p. 208-209.

376. Élève de Boito, Virginio Musio enseigna de 1896 à 1902 à l'académie de Brera à Milan. Icilio Bocci, Emilio Galli et Cesare Ruga furent nommés pour assister Ricci à Ravenne. L'architecte Bocci, qui avait travaillé pour Sacconi, Calderini et Moretti, fut choisi pour remplacer Musio, après une courte période de bonne entente, ses rapports avec Ricci se dégradèrent jusqu'à ce que ce dernier réussisse à l'évincer de la *Soprintendenza* en 1901. Dezzi Bardeschi, 1999, p. 64-65.

377. Entre 1895 et 1900. Pour une biographie de Felice Barnabei, voir Verrastro F., « I beni culturali in epoca liberale. Per una biografia di Felice Barnabei », *Le carte e la storia. Rivista di storia delle Istituzioni*, 1, juin 2003, p. 190-198.

378. Dezzi Bardeschi, 1999, p. 61-62.

379. *Ibidem.*

– n’était pas *a priori* très intéressé par la perspective de récupérer lui-même la direction de la nouvelle structure basée à Ravenne³⁸⁰. En effet, il accepta l’année suivante, le 1^{er} décembre 1899, d’être nommé à la tête de la pinacothèque de la Brera à Milan, ce qui l’éloigna à nouveau de sa ville natale. De 1902 à 1910, il délégua la majeure partie de ses attributions à Domenico Maioli, avant de céder définitivement le rôle de directeur à Giuseppe Gerola. Jusqu’en 1910, il ne renonça toutefois pas à la direction de la *soprintendenza* de Ravenne, gardant par une correspondance abondante le contrôle sur son activité, et menant une vie itinérante entre Milan et Ravenne. Si Ricci eut à cœur de contrôler toute sa vie la politique de conservation et de restauration des monuments de Ravenne, il ne semble n’avoir jamais eu véritablement l’envie de retourner vivre dans sa ville natale, qu’il avait quittée pour étudier le droit à Bologne³⁸¹.

L’indice le plus probant du contrôle maintenu sur l’activité de la *soprintendenza* de Ravenne tout au long de sa carrière est constitué par les nombreux volumes de correspondance dédiés aux monuments de Ravenne, conservés dans ses archives à la bibliothèque Classense³⁸². Ces volumes organisés chronologiquement³⁸³ et intitulés *Monumenti di Ravenna* furent réunis par Ricci lui-même (avec l’aide de sa femme Elisa), dans ce qui semble être une volonté de « *narrare sé a se stesso*³⁸⁴. » Dans le texte introductif à l’index du *Carteggio Monumenti*, il note que ces lettres forment l’histoire des travaux conduits sur les monuments de Ravenne pendant près d’un demi-siècle³⁸⁵. Il souligne par ailleurs que malgré ses multiples activités, il ne cessa jamais de s’occuper de la destinée des monuments ravennates. À partir de 1898, sauver ces monuments constitua son œuvre principale, « *tenendo la direzione dei lavori anche quando fu chiamato a dirigere le gallerie di Milano e di Firenze; poi, vigilandoli dal posto di Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti; poi, da quello di vice-Presidente del Consiglio Superiore dell’Antichità stesse*³⁸⁶. »

380. « *Il conte senatore Codronchi mi scrive sull’origine della Soprintendenza e sulla mia riluttanza ad accettare. Ciò serve di risposta alle malignità del Faccioli, il quale diceva che avevo fatto mandare via lui da Ravenna per andarci io, mentre invece avevo insistito per restare a Modena e Parma.* » Commentaire de Ricci en marge d’une lettre de Codronchi du 16 novembre 1899, cité par Dezzi Bardeschi, 1999, p. 63. D’ailleurs Ricci n’abandonna pas la direction à Modène et partagea sa première année entre les deux villes.

381. Malgré l’attachement constant de Corrado Ricci aux monuments de Ravenne, il ne sembla jamais avoir souhaité retourner y vivre, peut-être parce que l’absence de grande bibliothèque lui rendait difficile d’y mener des recherches, peut-être aussi parce que la situation marginale et provinciale de Ravenne nuisait à ses ambitions professionnelles (celles-ci transparaissent de sa correspondance avec Venturi, accessible en ligne <<http://www.memofonte.it/ricerche/carteggio-ricci-venturi.html>>, site visité le 23 décembre 2011).

382. BCR, Fondo Ricci, *Carteggio monumenti*, 1898-1933, 68 volumes plus les index.

383. Un volume correspondant généralement à une année.

384. Guarisco G., « Corrado Ricci e la tutela dei monumenti a Ravenna », dans Lombardini, Novara, Tramonti, 1999, p. 79-99, « se narrer à soi-même. »

385. « *La ragione però della raccolta è stata quella di tener riuniti, per qui decenni, la storia, sucinta fin che vuole, dei lavori compiuti.* », BCR, Fondo Ricci, *Carteggio monumenti*, *Indice Generali Carteggio Monumenti*.

386. *Ibidem*, « gardant la direction des travaux même lorsqu’il fut appelé à diriger les galeries de Milan et de Florence ; ensuite, veillant depuis son poste de directeur général des Antiquités et beaux-arts ; puis, de celui de vice-président du Conseil Supérieur des Antiquités et beaux-arts. »

b. La restauration de San Vitale

Dès le début du mois de janvier 1898, Ricci entreprit des études pour la restauration de l'église San Vitale, qui fut rapidement mise en chantier. D'importants travaux suivirent sur les monuments les plus fameux de Ravenne, néanmoins, la restauration de l'église San Vitale reste incontestablement l'œuvre la plus importante de Ricci à la tête de la *soprintendenza*³⁸⁷. Ce chantier représente aussi pour nous le meilleur moyen d'aborder sa conception et sa pratique de la restauration.

À première vue, ces restaurations peuvent sembler assez invasives et surtout peu différentes de celles qu'avait faites jusqu'alors l'*Ufficio Tecnico* sous la direction de Faccioli. Elles s'inscrivent indéniablement dans le climat général d'une conception héritée du XIX^e siècle. Dans un premier temps, Ricci fit retirer les enduits, rouvrir les fenêtres, simplifier certains détails architecturaux pour les accorder à son idée du style de l'édifice. Il fit rétablir en 1898 un autel majeur sur le modèle de celui qui avait disparu. En 1901, après la démolition de la chapelle du Sacrement, il fit reprendre le mur extérieur dans la continuité des autres murs. Au cours des travaux de l'abside de 1898 à 1904, il choisit d'inventer une marqueterie de marbre en s'inspirant de la cathédrale de Poreč (Parenzo), de Sainte Sabine de Rome et de Saint-Sauveur-in-Chora d'Istanbul.

Le problème des fresques de la coupole datant du XVIII^e siècle l'amena à prendre des décisions plus modernes. À la fin du XIX^e siècle, la plupart des érudits considéraient les fresques « baroques » comme « obscènes³⁸⁸ ». Pourtant, même si Ricci n'avait pas eu tellement de scrupules à se débarrasser des ajouts architecturaux à la recherche d'un hypothétique état original, il hésita à l'idée de détruire ces fresques. Il organisa en 1900, en accord avec le ministère, un référendum parmi les érudits, les historiens d'art et les restaurateurs sur le sort à leur réserver. La quasi-unanimité des personnes consultées se prononça en faveur d'une élimination des peintures de San Vitale³⁸⁹. De même, le neuvième congrès des ingénieurs et architectes italiens formula un avis officiel en faveur de leur suppression. Pourtant, malgré cette légitimation, Ricci doutait encore du bien-fondé de ce parti et continua ses consultations (notamment auprès de Camillo Boito). Après avoir écarté de sa propre initiative l'idée d'une destruction, Ricci proposa la solution qui lui semblait alors la plus raisonnable, consistant à recouvrir la décoration sous « *un lieve strato d'intonaco e una semplice tinta*³⁹⁰. »

ora qualunque sia l'opinione del nostro tempo sullo sconcio che i dipinti

387. Novara P. (dir.), *Corrado Ricci e Il San Vitale di Ravenna. Antologia di scritti*, Ravenne, Tonini, 2008 ; Bertelé A.-M., *Corrado Ricci e il restauro architettonico*, mémoire de laurea, université de Bologne, Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali, 2003, p. 45-46 ; Guarisco, 1999, p. 88-91, Ainsi que les volumes de la BCR, Carteggio Ricci, *Monumenti di Ravenna*, 1898.

388. Bertelé, 2003, p. 48.

389. Parmi les personnes qui approuvèrent ces destructions, on trouve entre autre Berenson, Geymuller, Boito, Ojetti, Venturi, D'Annunzio, etc. une des rares personnalités à se prononcer contre ce projet fut Luca Beltrami.

390. Guarisco, 1999, p. 90, « une légère couche d'enduit et une simple teinte. »

*barocchi arrecano alla chiesa di S. Vitale, il rispetto per quanto a loro riguarda possono pensare i secoli avvenire, ci sembra atto di grandissima prudenza e di moralità storica*³⁹¹.

Cette solution permettait d'éviter de détruire les fresques, tout en atténuant le problème du choc visuel entre elles et les fameuses mosaïques de l'abside. Malgré des essais concluants, cette solution fut également abandonnée. En 1910, Ricci prit la décision définitive de les conserver, en recourant à une ruse : obstruer les fenêtres du tambour par des verres aux teintes sombres, afin d'estomper la présence de ces fresques.

*a forza di pensare, io stesso sono ricorso all'espedito d'oscurare alquanto la cupola, sostituendo i vetri bianchi [del tamburo] con i vetri di pasta scura (un verde tendente al giallo). La cosa ha raggiunto un buon risultato. Ora le pitture disturbano meno e si possono lasciare. Non è per me piccola soddisfazione salvare quelle pitture ardite e disinvolte*³⁹².

Prise contre l'avis de tous ceux qui avaient adhéré dans un premier temps au référendum, ce choix montre la force de caractère de Ricci et son souhait de préserver l'art de périodes alors quelque peu méprisées. Selon Gabriela Guarisco, une position analogue n'aurait pas été possible en matière d'architecture : l'exemple de San Vitale montre selon elle que les positions de Ricci sur les questions de restauration architecturale n'étaient pas plus modernes que celles de ses prédécesseurs Raffaele Faccioli ou Filippo Lanciani.

Ricci était certainement un homme de son temps, à cheval entre les XIX^e et XX^e siècles. À la recherche d'une vérité historique perdue ou de l'unité supposée d'une œuvre, il n'hésita pas à reconstruire dans un style donné, parfois par analogie avec d'autres bâtiments. Au début du XX^e siècle, les critiques, même les plus attentives à l'évolution des théories de la restauration, applaudirent toutes l'œuvre de Ricci à San Vitale³⁹³. Au regard des critiques émises par le ministère contre l'activité de Faccioli à Ravenne, le chemin accompli s'avère considérable et notamment du point de vue de l'efficacité administrative et surtout de la documentation historique réunie³⁹⁴.

Si dans sa pratique Ricci ne mettait pas en œuvre les conceptions les plus récentes de

391. Bencivenni, 1986, p. 246, « maintenant quelque soit l'opinion de notre époque sur l'obscénité que les peintures baroques produisent dans l'église de San Vitale, le respect pour ce que pourrons penser à leur égard les siècles à venir, nous semble un acte de très grande prudence et de moralité historique. »

392. BCR, Fondo Ricci, *Carteggio monumenti*, 1900, 278, « à force de penser, moi-même j'ai eu recours à l'expédient d'obscurcir la coupole, en remplaçant les verres blancs du tambour par des verres de pâte obscure (un vert tendant au jaune). La chose a eu un bon résultat. Maintenant les peintures dérangent moins et on peut les laisser. Sauver ces peintures ardues et désinvoltes n'est pas pour moi une petite satisfaction. »

393. Voir à ce propos l'article de Romualdo Pantini sur *Emporium* de 1905, qui dans le même temps félicite Ricci pour ses travaux et condamne ceux de Giuseppe Castellucci au palais Canacci de Florence. Pantini R., « Restauri fiorentini », *Emporium*, xxii, 129, 1905, p. 225-238.

394. « Invece la maggior parte dei lavori si fa col proposito di restituire l'antico, ed il più delle volte senza che si sappia quale fosse la forma antica che conviene restituire. » Rapport de Felice Barnabei au ministre de l'Instruction publique faisant suite à la visite de novembre 1897, cité dans Bencivenni, 1986, p. 242.

la restauration architecturale, il avait cependant quelques points de contact avec les positions contemporaines les plus avancées. Il connaissait bien l'œuvre de Boito et n'hésitait pas à lui demander son avis comme dans le cas des fresques de San Vitale. Familier avec la littérature de langue française, anglaise et allemande, il est également possible qu'il ait été en contact avec l'œuvre d'Alois Riegl. Celui-ci visita en effet la ville de Ravenne avant 1901³⁹⁵ et on trouve deux de ses ouvrages dans les fonds anciens de la Classense³⁹⁶. Toutefois, il semble impossible de pouvoir affirmer que Ricci ait connu son opuscule sur *Le culte moderne des monuments (Der moderne Denkmalkutus)*, publié en 1903, après son passage à Ravenne et dont on ne trouve pas de traces dans les archives de la Classense.

Au-delà du contact avec les théories de son temps, certains aspects de l'action de Ricci à Ravenne témoignent d'une approche plus respectueuse des monuments que celles qu'avaient pu exercer ses prédécesseurs. S'il n'a jamais véritablement écrit et théorisé sa pratique de la restauration, il semble avoir appliqué à chaque chantier une procédure peu ou prou similaire. Avant la phase d'intervention proprement dite, toutes ses campagnes débutèrent par une phase de documentation historique de l'immeuble en se fondant sur des recherches d'archives approfondies. Il avait été formé à la méthode de recherche historique durant ses années d'études à l'université de Bologne, notamment au contact d'Olindo Guerrini à la bibliothèque de l'université. À Ravenne, il fut secondé dans cette tâche par son ami et directeur de la bibliothèque Classense, Santi Muratori.

En parallèle aux recherches archivistiques, l'observation directe de l'édifice devait permettre une meilleure connaissance de son histoire. Cette phase était complétée par le rassemblement d'une abondante documentation iconographique. À côté des relevés et des dessins, une place de choix était accordée à la photographie. Ricci suivait en cela l'œuvre de son père Luigi³⁹⁷, mais aussi les recommandations faites par Camillo Boito au quatrième congrès des architectes et des ingénieurs tenu à Rome en 1883³⁹⁸. À la suite de cette première documentation historique, et avant les travaux véritables, la *Soprintendenza* de Ricci menait des campagnes systématiques de fouilles des édifices et des alentours. Ces campagnes servaient à leur tour à compléter le savoir historique sur le monument et pouvaient par la suite influencer le

395. La bibliothèque Classense conserve dans le fonds Ricci des volumes consacrés aux visites de personnages fameux ou importants à Ravenne. Malheureusement, le volume correspondant à cette période est manquant.

396. *Stilfragen* et *Die spätromische Kunstindustrie*. Toutefois, ceux-ci semblent être rentrés dans les collections au cours des années 1920.

397. Voir *supra* pour l'influence sur Corrado des recueils de photographies de monuments de Ravenne de son père Luigi Ricci. Les photographies et les dessins effectués avant, en cours et après restauration, souvent d'excellente qualité, restent aujourd'hui des matériaux précieux pour l'étude de ces monuments. De très nombreuses photographies sont conservées à la fois dans les fonds de l'ACS, de l'ASR et de la BCR.

398. Le texte provenant du vote du second ordre du jour proposé par Boito au Congrès romain de 1883, a souvent été considéré par l'historiographie comme la première charte italienne de restauration. Le sixième et dernier article de ce texte précise que « *dovranno eseguirsi, innanzi di por mano ad opere anche piccole di riparazione o di restauro, le fotografie del monumento, poi di mano in mano le fotografie del lavoro compiuto.* » Voir Milan, 2005, p. 179-182.

déroulement des restaurations³⁹⁹.

La phase des travaux proprement dits était entièrement guidée par cette première phase de documentation historique. Enfin, étape finale essentielle, l'œuvre de documentation et de restauration devait faire l'objet d'une ou plusieurs publications, dans un volume spécifique ou plus souvent au sein d'une revue. À cette fin, il fonda notamment à son arrivée au ministère en 1906 le *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*⁴⁰⁰.

Ainsi, si les interventions relèvent souvent d'une conception de la restauration héritée du XIX^e siècle (recherche de l'unité, isolement des monuments et restauration par analogie), la documentation scientifique et historique produite par ce processus se révèle considérable. Rien de plus logique si l'on pense que Ricci fut avant tout un érudit éclectique, qui du fait de ses fonctions officielles dut s'improviser chef de chantier de restauration. Fêré d'histoire, même dans son amour de l'art, il privilégiait l'approche historique. À cela s'ajoutaient un effort pour conserver les édifices avant d'arriver à leur restauration (notamment mise en place de gardiens et de barrières), l'importance de la pédagogie dans cette protection et la défense du paysage au même titre que les monuments. Au nom du respect historique, Ricci s'opposait également à l'implantation de monuments nouveaux pouvant altérer la vision des places anciennes⁴⁰¹. Autant d'éléments qui prouvent l'écart qui sépare l'œuvre de Ricci de celle ses prédécesseurs, tel Raffaele Faccioli.

La *soprintendenza* « spéciale » de Ravenne constitua un lieu de réflexion sur l'organisation du système patrimonial en Italie. Elle servit de modèle à une nouvelle organisation conçue à partir de 1904 et mise en œuvre par la loi de 1909, promue alors que Ricci occupait le poste de directeur général. Pour Bencivenni, l'institution ravennate anticipe de dix ans l'affirmation, dans le service de tutelle des monuments, des principes de la restauration philologique ou historique tel qu'ils avaient été définis par les *deputazioni di Storia Patria*⁴⁰². C'est-à-dire, en accord avec la méthode historique employée en histoire de l'art par Ricci (mais aussi par Venturi), la pratique d'une restauration mettant avant tout l'accent sur la documentation historique des bâtiments. Cette conception n'était toutefois pas exempte de contradictions si l'on pense à l'usage (déjà souligné à propos des *Deputazioni*) qu'il pouvait être fait de l'histoire à des fins contemporaines. La documentation scientifique n'écartait pas *in fine* des opérations de sélection et d'oubli conduisant à privilégier telle ou telle période de

399. Cela fut le cas pour plusieurs chantiers menés en 1921, notamment à San Francesco, San Giovanni Evangelista et au Palazzo Communale. Voir *infra* chapitre quatre.

400. Voir *supra*.

401. Ricci C., *Piazze vecchie, monumenti nuovi*, actes du congrès artistique de Venise, 1905, p. 165. Il était sur ce point particulier très proche de la position de Giovannoni.

402. Bencivenni, p. 243.

l'histoire de l'édifice. Ainsi, des pratiques similaires, bien que favorisant au prime abord la documentation philologique de l'histoire de l'architecture allaient conduire à réinventer en 1921 l'aspect *dantesque* d'un grand nombre de bâtiments. Ce fut notamment le cas des travaux du centenaire dirigés par la *soprintendenza* de Ravenne.

Le paradoxe qui semble avoir fait se côtoyer le développement extraordinaire d'une histoire philologique avec la réinvention architecturale par la restauration tend à disparaître au terme de tout ce qui a été écrit dans ce chapitre. La méthode historique, aux prises avec les enjeux nationalistes, conduisit à favoriser l'image de cette *Italie artistique* dont les contours semblent se définir touche après touche, tout au long de l'immense activité polymorphe de Ricci. De la vaste palette d'action de Ricci en faveur de l'*Italie artistique*, la restauration représentait l'opération extrême, visant non plus à diffuser des références identitaires, mais à les façonner dans la matière même des monuments.

Ricci a été très présent tout au long de ce chapitre : on le trouve dans la *Deputazione* de Bologne et dans les chantiers de Polenta et de Saint-Marin, au gouvernement dans la bataille législative pour la protection du patrimoine, dans l'édition de guides et de revues toujours accompagnés de photographies, lors du centenaire de l'université bolonaise de 1888 et aux commandes de la *soprintendenza* de Ravenne. De l'étude de ces différents domaines ressort clairement la capacité de Ricci à relier pensée et action, histoire et stratégie de protection, littérature et valorisation de l'architecture et du paysage. Cette attitude exceptionnelle du Ravennate nous a permis à notre tour de comprendre ce qu'on put avoir en commun ces différentes activités.

Chapitre 2

Étudier, protéger, diffuser et restaurer :
les commémorations comme paradigme de la
promotion nationaliste du patrimoine

cahier iconographique



Figure 1. Florence, Palazzo dell'Arte della Lana, état antérieur aux travaux d'Enrico Lusini (Del Lungo, 1906).



Figure 2. Florence, Palazzo dell'Arte della Lana restauré par Enrico Lusini, 1905 (Cresti, 1995, p. 149).

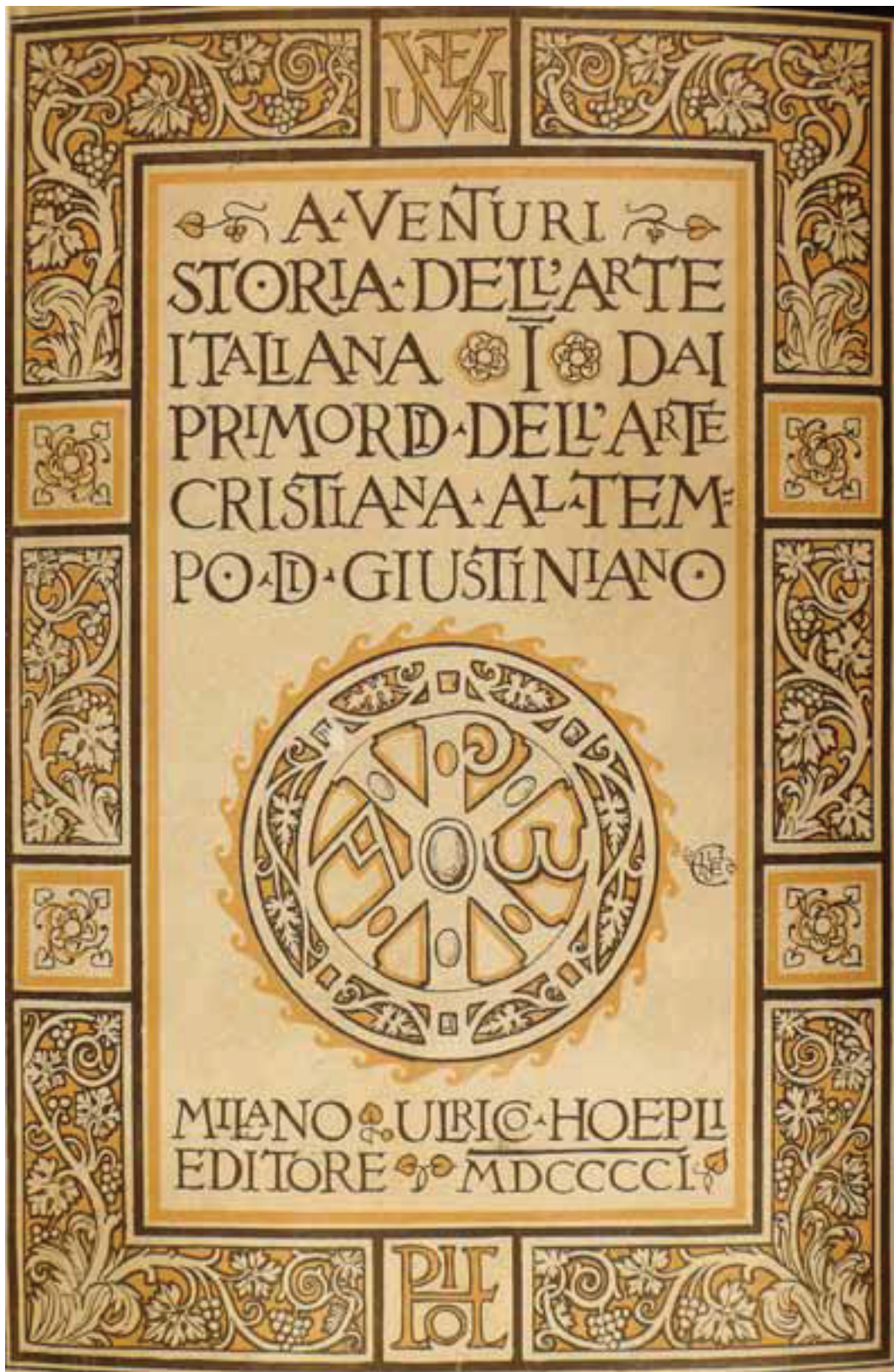


Figure 3. Venturi A., *Storia dell'arte italiana, I, Dai primordi dell'arte cristiana al tempo di Giustiniano*, Milan, Hoepli, 1901, couverture de Cellini.

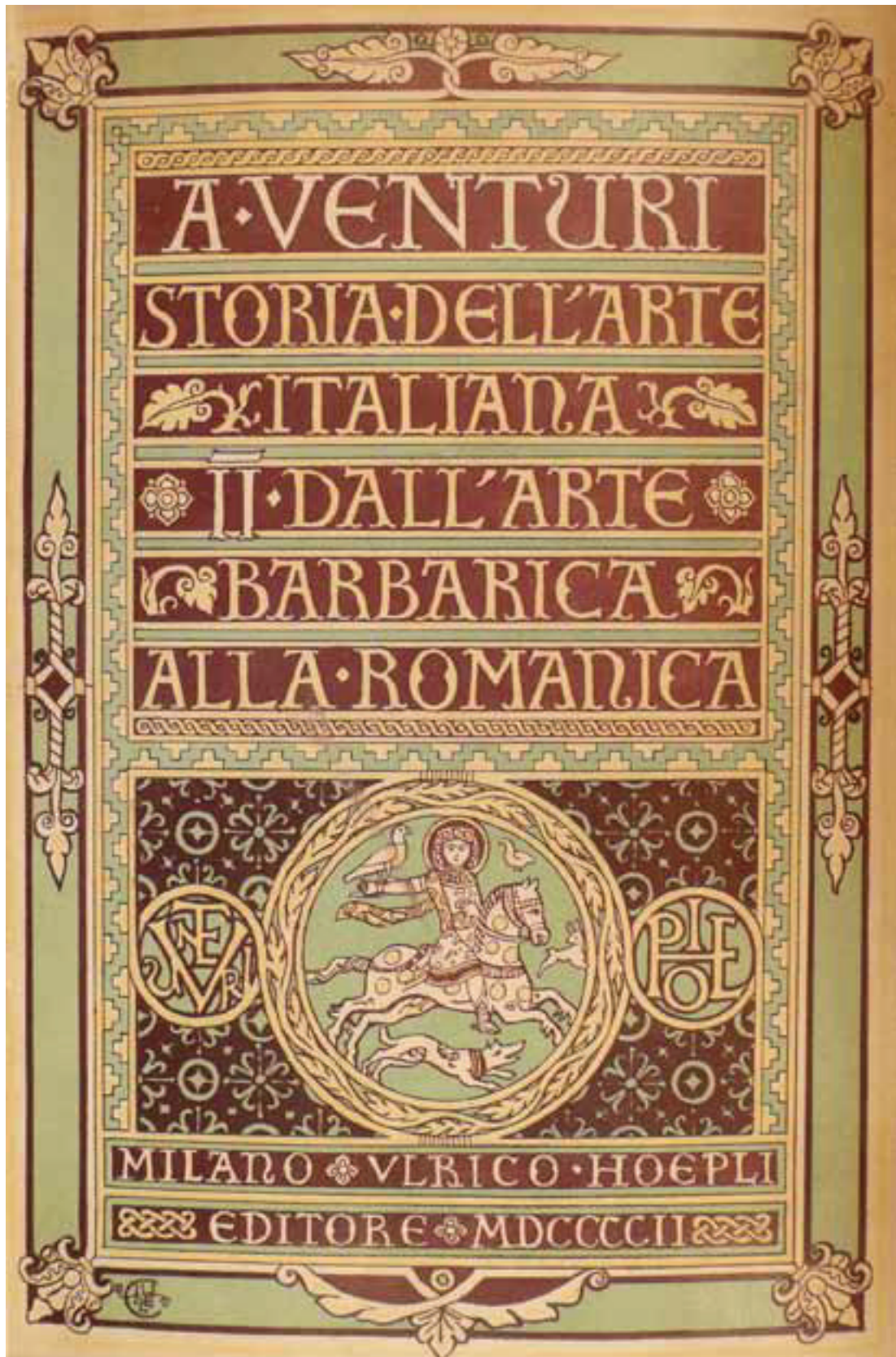


Figure 4. Venturi A., *Storia dell'arte italiana, II, Dall'arte barbarica alla romanica*, Milan, Hoepli, 1902, couverture de Cellini.



Figure 5. Venturi A., *Storia dell'arte italiana, III, La scultura del Trecento e le sue origini*, Milan, Hoepli, 1906, couverture de Cellini.

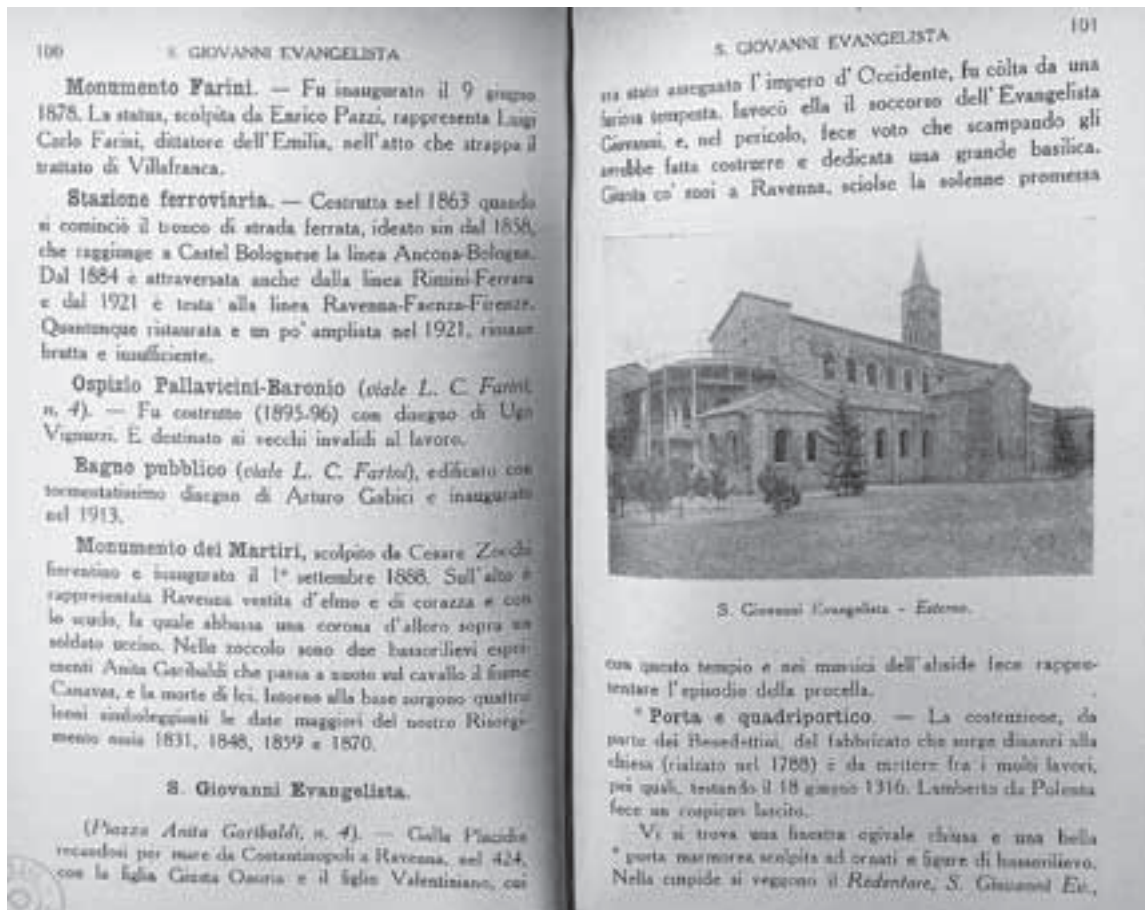


Figure 6. Ricci C., *Guida di Ravenna*, Ravenna, A. et G. David, 1878 (6^e édition Bologne, Zanichelli 1923). San Giovanni Evangelista au terme des travaux de 1919-1921.



Figure 8. Ricci C., *Ravenna*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1900.



Figure 7. Ricci C., *La repubblica di San Marino*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1903.



Figure 9. Zucchini G., *Bologna*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1914.

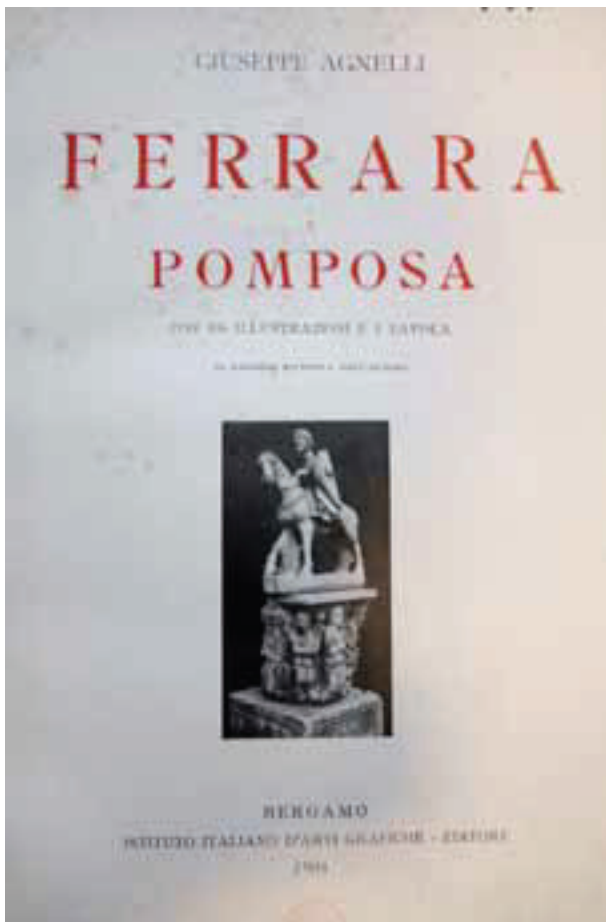


Figure 10. Agnelli G., *Ferrara e Pomposa*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1904, couverture.

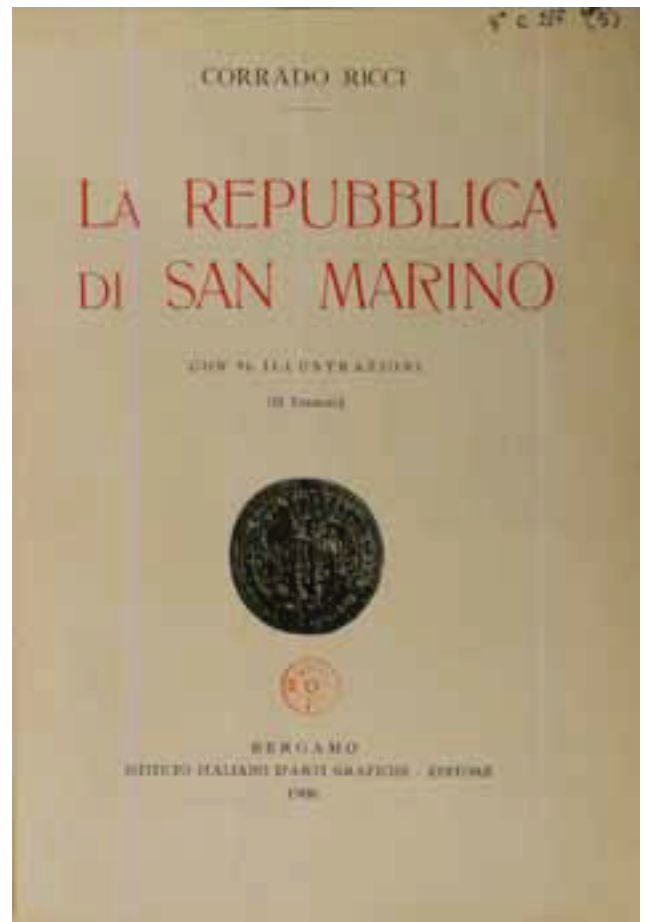


Figure 11. Ricci C., *La repubblica di San Marino*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1903, couverture.

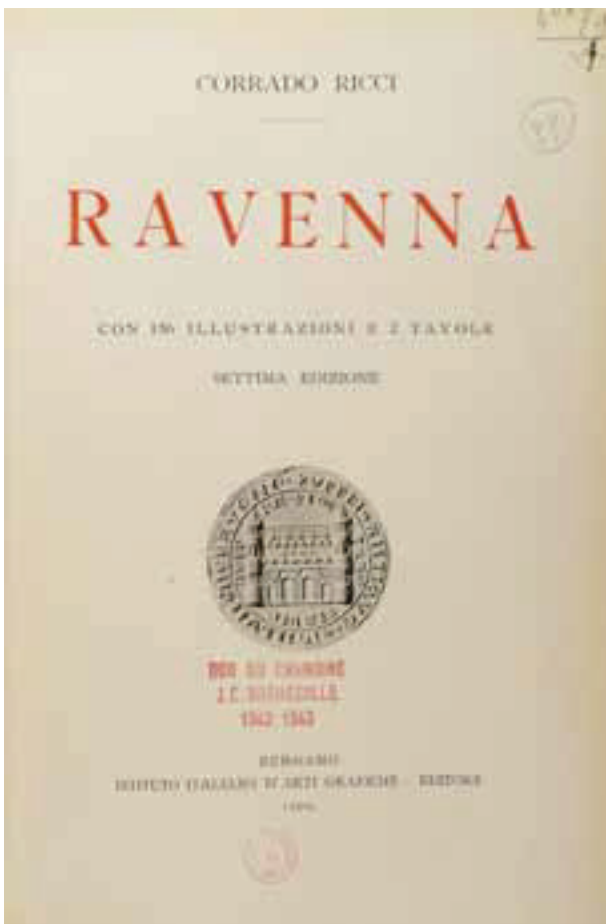


Figure 12. Ricci C., *Ravenna*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1909 (1^e édition 1900), couverture.

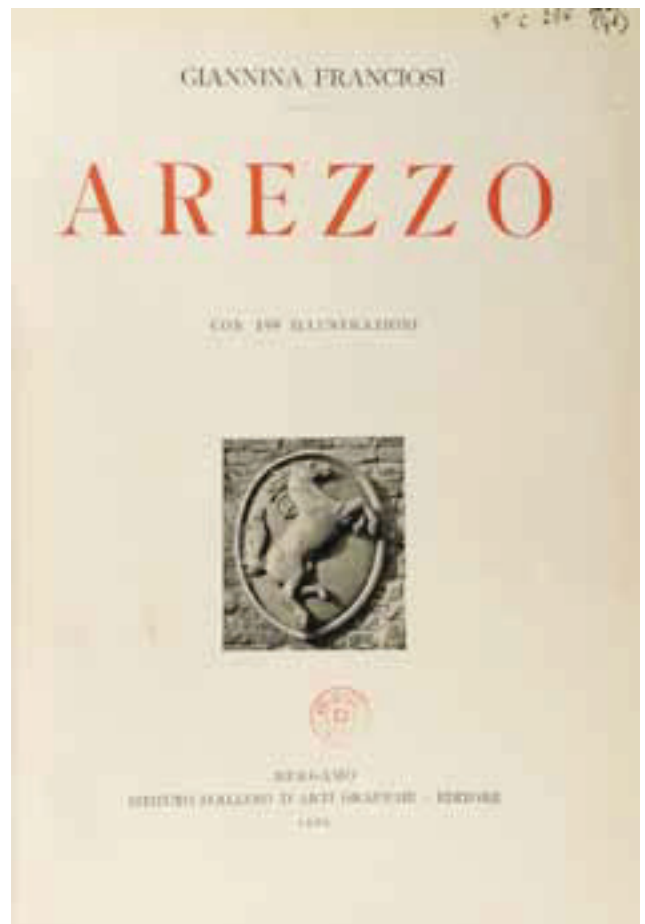


Figure 13. Franciosi G., *Arezzo*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1909, couverture.



Figure 14. Supino I. B., Pisa, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1905, p. 2.

Figure 15. Zucchini G., Bologna, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1914, p. 2.



Figure 16. Franciosi G., Arezzo, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1909, p. 2.

Figure 17. Pantini R., San Gimignano, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1908, p. 2.



RAVENNA FELIX si legge sopra alcune monete antiche; ma, per comprendere quell'invidiabile aggettivo, bisogna cercar nella storia il ricordo della perduta grandezza di Ravenna e nei monumenti superstiti le tracce del suo fasto. E come si comparano le glorie e le fortune trascorse alla solitudine e al silenzio presenti, salgono spontanee alle labbra le parole che Dante fa dire proprio da una travagliata anima ravennate:



RAVENNA — ELEVAZIONE PANORAMICA DEL SEC. XVII.

Figure 18. Ricci C., *Ravenna*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1900, p. 3.



Figure 19. Agnelli G., *Ferrara e Pomposa*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1904, p. 10.



Figure 20. Agnelli G., *Ferrara e Pomposa*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1904, p. 11.



Figure 21. Molmenti P., *Venezia*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1909, p. 10-11.





RAVENNA FELIX si legge sopra alcune monete antiche; ma, per comprendere quell'invidiabile aggettivo, bisogna cercar nella storia il ricordo della sua perdita grandezza e nei monumenti superstiti le tracce del suo fasto. E come si comparano le glorie e le fortune trascorse alla solitudine e al silenzio presenti, salgono spontanee alle labbra le parole che Dante fa dire proprio da una travagliata anima ravennate:

Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
nella miseria.

Il mare, che già bagnava le sue mura turrette, ora suona lontano parecchie miglia; il porto lunato (che Cesare Ottaviano afforzò di sponde marmoree per farvi riparare la flotta dell'Adriatico, con 250 navi) si sfasciò rovinato dagli elementi, dagli uomini, sin che tutto scomparve sotto le soverchianti alluvioni; Classe, la città adorna dei grandi edifici civili del commercio e delle milizie romane, precipitò sotto la furia longobarda, di Faroaldo e di Liutprando, come Cesarea, la via di congiunzione con Ravenna, fiancheggiata di chiese e di palazzi rasi al suolo, dei quali non sopravvive che la fama; la mirabile reggia di Teodorico spogliata de' suoi marmi preziosi e de' suoi mosaici da Carlo Magno; il Campidoglio, i ponti, i ninfei, Port'Aurea,

Figure 22. Ricci C., *Ravenna*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1909 (1^e édition 1900), p. 3.



Figure 23. Ricci C., *Ravenna*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1909 (1^e édition 1900), p. 16.



Figure 24. Ricci C., *Ravenna*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1909 (1^e édition 1900), p. 48.



Figure 25. Ricci C., *La repubblica di San Marino*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1903, p. 25.



Figure 26. Ricci C., *La repubblica di San Marino*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1903, p. 58.



Figure 27. Zucchini G., *Bologna*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1914, p. 23.



Figure 28. Zucchini G., *Bologna*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1914, p. 27.



Figure 29. Zucchini G., *Bologna*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1914, p. 46.



Figure 30. Zucchini G., *Bologna*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1914, p. 56.

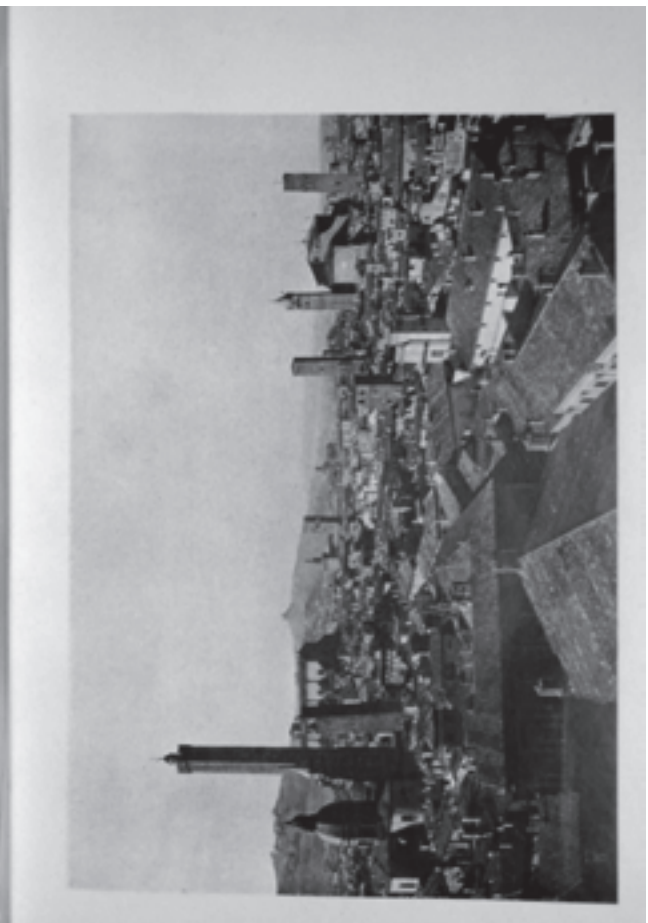


Figure 31. Zucchini G., *Bologna*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1914, p. 14-15.



Figure 32. Zucchini G., *Bologna*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1914, p. 28-29.



LE TRE PENNE.

Figure 33.



LA PENNA DELLA RÒCCA CON VISTA DELLA CITTÀ.

Figure 34.

Vues des collines de San Gimignano, Ricci C., *La repubblica di San Marino*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1903, p. 22-23.



Figure 35. *Emporium*, XXI, 121, janvier 1905, couverture.



LE MURA DI LUCCA.

(Fot. Alinari).

PER LA BELLEZZA ARTISTICA D'ITALIA

Illustre Signor Direttore,

Firenze, Marzo 1905.

Ci lasci aprire una nuova rubrica nel suo autorevole periodico; una rubrica destinata a denunziare i danni che si compiono o si minacciano alle cose d'arte e di natura, che fanno bella e famosa la nostra patria. L'abbondanza delle illustrazioni, di cui l'Emporium dispone, consente — nel caso nostro — la più evidente e la più efficace delle dimostrazioni.

Di fronte a un intenso risveglio, si eleva da qualche tempo una pericolosa reazione, che, in nome dell'industria, dell'igiene, della comodità pubblica, attenta a cose che, sinora, pel loro splendore, parevano sacre.

In poco più di un mese, il nostro paese procura ad esempio tre sorprese come queste: si è abbattuta gran parte della Pineta di Ravenna; si è tentato d'aprire una breccia nelle mura di Lucca e si vuole deviar l'acqua del Velino sino ad inaridire la Cascata delle Marmore!

Ebbene: noi siamo ben lontani dallo sperare che le parole nostre e di quanti pensano come noi, possano scongiurare simili pericoli; ma, nel vivo dolore di quel che succede o si minaccia, ci consoli almeno la convinzione che le nostre proteste valgano, davanti ai cultori d'arte del mondo civile, ad eliminare dai presenti fatti la nostra responsabilità.

Devotissimo suo CORRADO RICCI.

1.

LA PINETA DI RAVENNA.

Mentre la mannaia continua ad abbattere larghe zone della Pineta ravennate, noi vogliamo mostrare la sua bellezza e accennare alla sua storia, per chi non conosce nè l'una nè l'altra. E su tutto vogliamo mostrare la sua bellezza con molte riproduzioni, più efficaci d'ogni parola, perchè la ragione del vivo rimpianto dei letterati e degli artisti,

nel più largo senso della parola, sia completamente apprezzata.

Non vogliamo perciò ricominciare e nemmeno riassumere la polemica che si diffuse poche settimane or sono su dei giornali, e parve uno strascico delle vecchie lotte tra *veristi* e *idealisti*.

Idealisti fortunati — nel caso nostro — perchè combattenti in favore d'una celebre e meravigliosa foresta; *veristi* arditi e feroci, perchè sostenitori di quell'utilità materiale che oggi *costituisce* (usiamo

Figure 36. Ricci C., « Per la bellezza artistica d'Italia », *Emporium*, XXI, 124, avril 1905, p. 294.

parte si avvertono inoltre altri rumori di animali che si rintanano scuotendo i cespugli e, nelle stesse acque lente, tuffi e fruscii. Poi lentamente, come la luce si è spenta, tutto s'addorme, tranne il canto uniforme degli alberi e dell'Adriatico.

E Giorgio Byron canta:

— così Enrico Ridolfi — ad un disegno generale che secondasse in tutto la scienza moderna, e ne ebbe incarico l'ingegnere Francesco Pacioti d' Urbino. Da allora, si lavorò all'opera sotto la successiva condotta di molti ingegneri fino al 1645, anno nel quale le mura furon compiute come oggi



PINETA DI S. VITALE.

(Fot. del prof. Licio Farini).

O dolce ora di sera —
 presso la torre, nel solingo bosco
 d'annosi pini, onde Ravenna è cinta
 là presso il mar — crepuscolo soave
 di pura voluttà tu m'inondasti.

II.

LE MURA DI LUCCA.

Le mura attuali di Lucca, costrutte nel seco'l XVI e XVII, sono la terza cinta che chiuse la città. Procedette dapprima con diversi *lavori staccati* e riattamenti; ma poi, col 1561, « si die' opera

si vedono. Il loro giro è di metri 4195,80 togliendone la misura sulla metà del battuto delle cortine. Contengono a varie distanze d'eci baluardi ed una piattaforma, ed hanno di altezza esteriore metri 11,95 ».

Ora il Municipio di quella città ha proposto d'aprirvi una breccia e farvi una porta.... per comodo certo di chi ama risparmiare qualche centinaio di metri « per arrivare a destinazione! » — Contro una simile *intenzione* hanno protestato Giosuè Carducci, Gabriele d'Annunzio, Luca Beltrami, Giacomo Boni, Luigi Fumi, Giacomo Barzellotti e



PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE — FRANCESCO GUARDI: CHIESA DELLA SALUTE E BADIA.

PER LA BELLEZZA ARTISTICA D'ITALIA. I NEMICI DI VENEZIA.

CONTINUIAMO a lottare! Ci animano alla lotta la certezza di far cosa utile all'arte del pari che al paese, e i buoni risultati ottenuti dalle prime campagne. Il piviale d'Ascoli Piceno è tornato in Italia; le mura di Lucca non si sono forate; si sono cessati i massacri nella pineta di Ravenna; e le prese d'acqua alla cascata del Velino non saranno di così « facile accesso » e « completo esaurimento » come l'Acciaieria di Terni forse credeva e contava che fossero!

Andiamo, dunque, avanti. Ora si tratta — se è possibile — d'impedire alcuni danni minacciati alla divina Venezia e di unirsi alle buone anime cittadine nel protestare contro i delitti *consumati* (non

tutti per fortuna irrimediabili) e contro gli *attentati anarchici!*

Che i fili della luce elettrica dovessero traversare la laguna, era necessità e contro le necessità non si discute; ma sarà pur lecito chiedere se era inevitabile che si sostenessero con tante volgari torrette Eiffel, con tanti *cavalletti* o ponticelli di ferro (che s'allineano come una fila di soldatini per lo specchio della laguna) con traverse di sostegno, sbarre da campanelle, intrecci di ponti, da parere una tettoia di ferrovia in costruzione.

Era, infatti, proprio impossibile passar sott'acqua come si fa coi cavi marini? E, se anche tornava più dispendioso, non si doveva tener conto della bellezza della laguna che con la sua vasta solitu-

Figure 38. Ricci C., « Per la bellezza artstica d'Italia. I nemici di Venezia », *Emporium*, XXII, 127, juillet 1905, p. 34.



Figure 39. *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, I, I, 1907, couverture.



A S. E. LUIGI RAVA.

Eccellenza,

Nel 1894, a cura del Ministero della Pubblica Istruzione, si iniziava la magnifica pubblicazione delle *Gallerie Nazionali Italiane*, col nobile intento di dar conto agli studiosi, in relazioni periodiche, dell'incremento delle pubbliche pinacoteche e dei musei.

Ma da quell'anno a tutt'oggi, solo cinque volumi videro la luce e, da ultimo, non parvero più strettamente rispondenti al primo scopo.

Era però naturale che così avvenisse, perchè, se soddisfacevano ad un bisogno vero e sentito nel momento in cui le gallerie e i musei principali si andavano sistemando, venivano poi a mutarsi in una raccolta di monografie estranee in certo modo agli Istituti stessi man mano che l'ordinamento di questi era compiuto.

Modificata così la condizione delle pinacoteche e dei musei, anche la serie delle *Gallerie Nazionali Italiane* doveva oramai trasformarsi in un organo, il quale ne rispecchiasse il lento e graduale sviluppo, portando senza indugio a cognizione degli studiosi tutte le notizie di nuovi acquisti, di esposizioni, di restauri ecc., che finora si leggevano pubblicate in riviste non ufficiali e troppo spesso straniere.

Perciò io propongo alla E. V. l'istituzione di un *Bollettino mensile delle Belle Arti*, che continui le *Gallerie Nazionali Italiane*, e, facendo anche largo posto a quanto riguarda la conservazione dei monumenti del Regno, tenga il luogo delle dispendiose e talora tarde Relazioni edite dagli Uffici Regionali.

Sicuro che la nuova pubblicazione varrà in modo uguale così a giovare agli studi, come a mostrare il largo e troppo spesso sconosciuto lavoro che il Ministero compie in pro dell'arte, ho ferma fede nell'approvazione della E. V., alla quale mi professo

Roma, 1 ottobre 1906.

devotissimo
CORRADO RICCI.

Figure 40. *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, I, 1, 1907, p. 2.

1207

La divina **C**ommedia

di **D**ante **A**lghieri

illustrata nei luoghi e nelle

persone a cura di **C**orrado

Ricci con 30 eliotipie e 400 zincotipie.

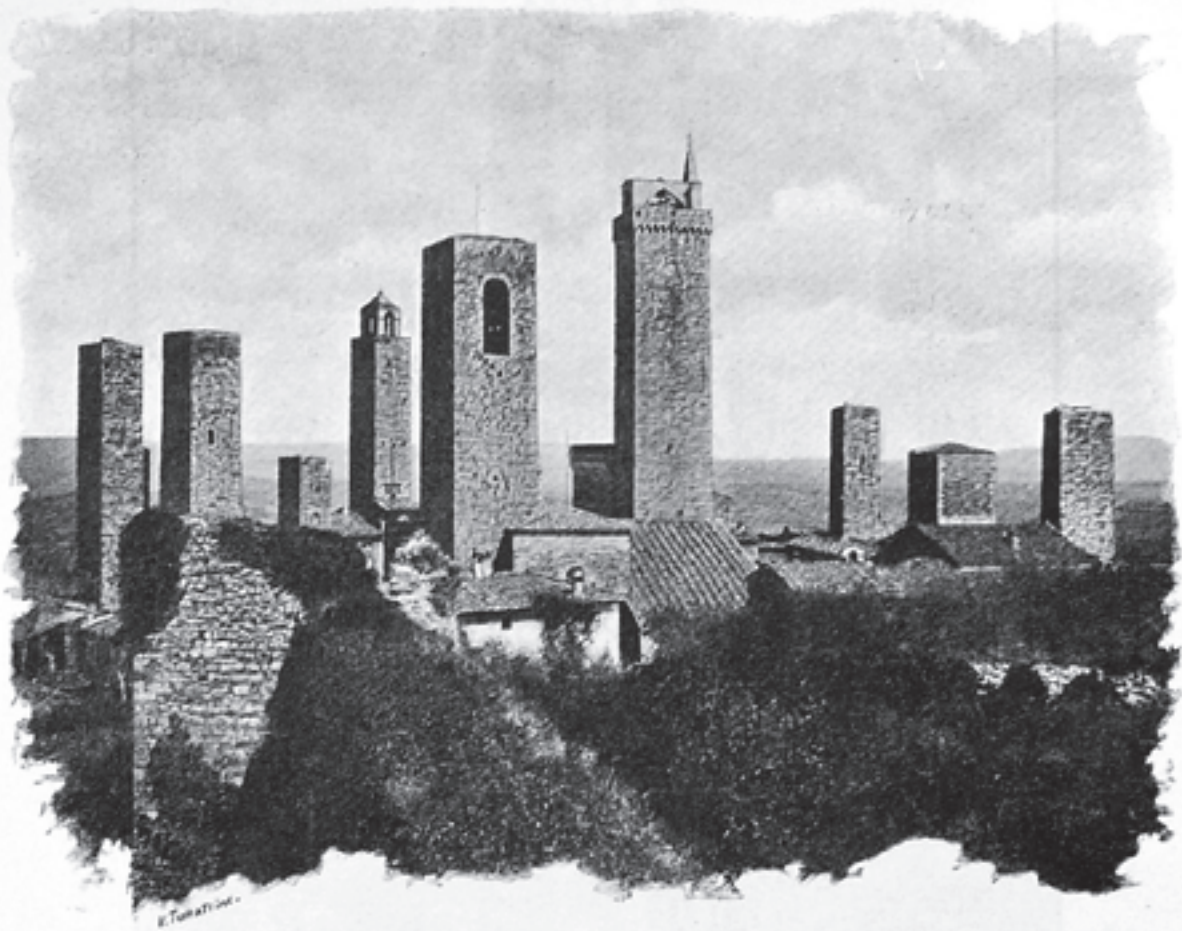


Ulrico **H**oepli Editore-libraio della

Real Casa **M**ilano **M**DCCCXCVIII.

Figure 41. *Divina Commedia di Dante Alighieri illustrata nei luoghi e nelle persone*, éditée par Corrado Ricci, Milan, Hoepli, 1898, couverture.

riconoscere che pel merito del concetto che determinò Lord Vernon a una spesa così ingente, come per le maggiori difficoltà che presentava l'illustrare un libro mezzo secolo a dietro, l'opera del dantista straniero rimane anche oggi mirabile e degna del più alto encomio.



S. Gimignano dove Dante andò ambasciatore nel 1299.

Nel 1877, dandomi a cercare le memorie e i documenti che poi riassunsi e pubblicai nel mio lavoro *L'ultimo rifugio di Dante Alighieri*, venni man mano raccogliendo le fotografie delle cose e dei luoghi che avevano rapporto con la vita del poeta, negli ultimi anni suoi, e con alcuni passi della *Divina Commedia* allusivi più specialmente a Ravenna. Intorno a questo primo nucleo di fotografie mi piacque subito di radunarne quante altre mi fosse possibile, nella speranza di possederne un giorno tante che bastassero a formare una larga illustrazione del poema.

Due cose si convengono all'essenza
 di questo sacrificio: l'una è quella
 di che si fa, l'altra è la convenenza.



Il Tronto ad Ascoli.

III, VIII.

Quest'ultima giammai non si cancella,
 se non servata, ed intorno di lei
 sí preciso di sopra si favella;

però necessità fu agli ebrei
 pur l'offèrere, ancor che alcuna offerta
 si permutasse, come saper dèi.

Figure 43. *Divina Commedia di Dante Alighieri illustrata nei luoghi e nelle persone*, éditée par Corrado Ricci, Milan, Hoepli, 1898, p. 525.



San Miniato sopra Firenze.

CANTO XII.

Primo girone. Di pari, come buoi che vanno a giogo,
 m'andava io con quella anima carca,
 fin che il sofferse il dolce pedagogo.



« Buoi che vanno al giogo », - (Spoleto, S. Pietro).

Ma quando disse: " Lascia lui, e varca, 4
 ché qui è buon con la vela e coi remi,
 quantunque può ciascun, pinger sua barca ; "

Figure 44. *Divina Commedia di Dante Alighieri illustrata nei luoghi e nelle persone*, éditée par Corrado Ricci, Milan, Hoepli, 2^e édition de 1921.



Figure 45. « Bologna e le sue esposizioni », *L'illustrazione Italiana*, Milan, Treves, 1888, couverture.



Figure 46. Panzacchi E., Ricci C., Ximenes E., « Boninia Docet », numéro spécial de *L'Illustrazione Italiana*, Milan, Treves, 1888, couverture.



Figure 47. Bologne 1888, en-tête du journal de l'exposition, *Bologna, esposizione emiliana 1888*, Bologne, Museo Civico del Risorgimento.



Figure 48. *Guida illustrata della Esposizione Emiliana*, Bologne, Zanichelli, 1888, couverture.

Figure 49. Fabbi F., « Le feste umoristiche degli studenti », *Bologna, esposizione emiliana 1888*, Bologne, Museo Civico del Risorgimento.





Figure 50. Auguste Sezanne, *Sigillum Magnum*, « Boninia Docet », numéro spécial de *L'Illustrazione Italiana*, Milan, Treves, 1888, p. 43.



Figure 52. Invitation à l'inauguration des expositions de Bologne, 21 avril 1888 (ASCBo, Tit. XIV, Istruzione, 9 *Oggetti diversi*, 1888, b. I, fasc. I).

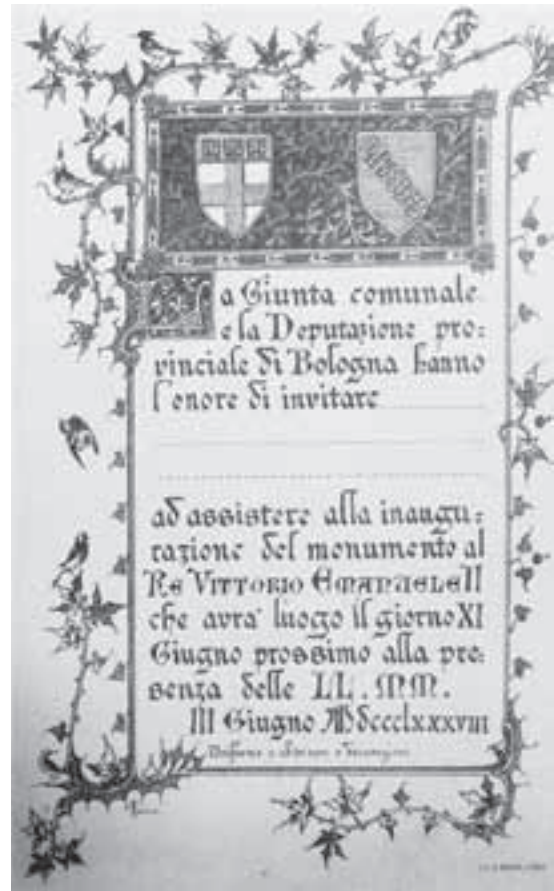


Figure 51. Invitation à l'inauguration du monument à Victor-Emmanuel II, 3 juin 1888 (ASCBo, Tit. XIV, Istruzione, 9 *Oggetti diversi*, 1888, b. I, fasc. I).



Figure 53. Alfredo Tartarini, *Gonfalone*, Augusto Sezanne, lettre de remerciement au roi et carte des invités aux fêtes du centenaire, « Boninia Docet », numéro spécial de *L'illustrazione Italiana*, Milan, Treves, 1888, p. 43.

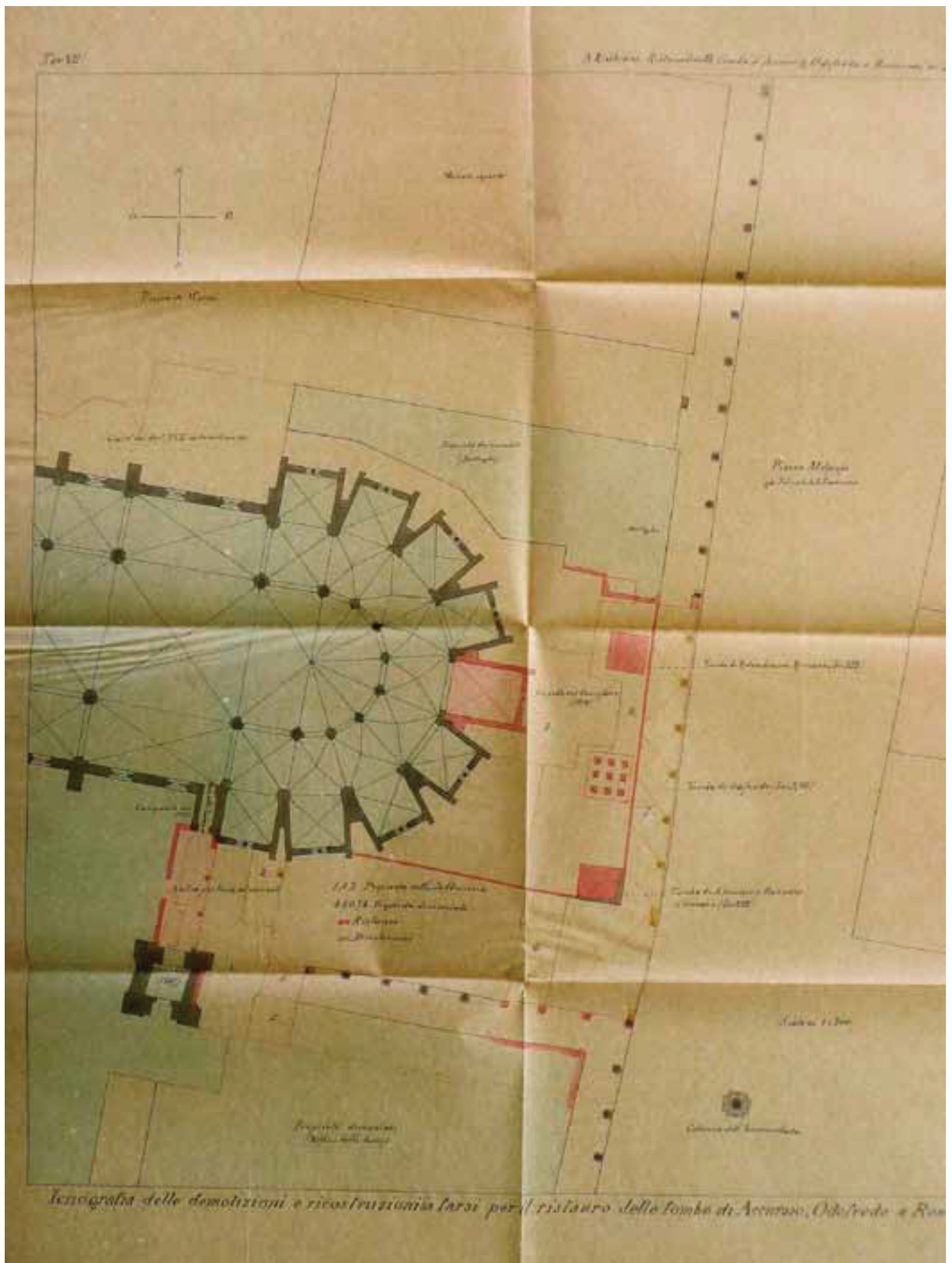


Figure 54. Bologne, projet de démolition et de reconstruction des tombes des glosateurs (ASCBo, Tit. XIV, Istruzione, 9 Oggetti diversi, 1888, b. I, fasc. 9).



Figure 55.



Figure 56.



Figure 57.

Bologne, vestiges des tombes d'Accursio, d'Odofredo et de Rolandino de Romanzi. Les deux premiers se trouvaient non loin de leur emplacement d'origine, au chevet de l'église San Francesco, le troisième à la chartreuse de Bologne. (Rubbiani, 1887, pl. I-III)



Figure 58.



Figure 59.

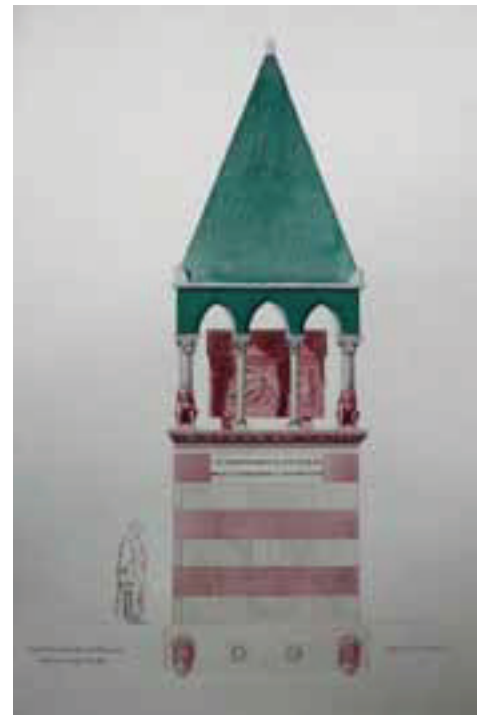


Figure 60.

Bologne, projet de reconstruction des tombes d'Accursio, d'Odofredo et de Rolandino de Romanzi. (Rubbiani, 1887, pl. IV-VI)

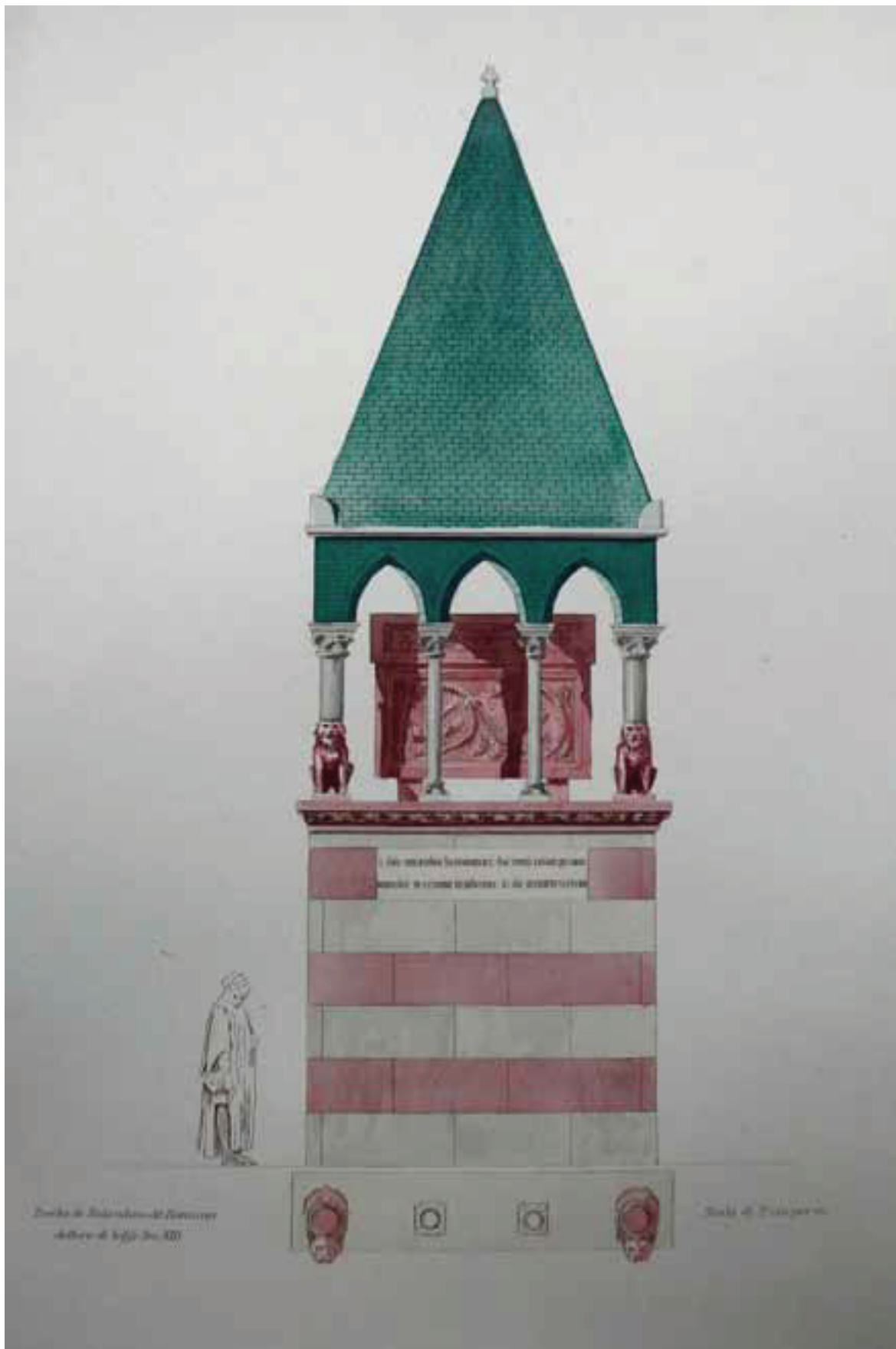


Figure 61. Bologne, projet de reconstruction de la tombe de Rolandino de Romanzi. (Rubbiani, 1887, pl.VI)



Figure 62. Bologne, vue du chevet de l'église San Francesco et des bureaux de l'ufficio tecnico della R. Intendenza di Finanza, avant le début des travaux en 1888. (Rubbiani, 1899, p. 24)



Figure 63. Bologne, vue du chevet de l'église San Francesco, et des deux premières tombes reconstruites, autour de 1890. (Rubbiani, 1899, p. 25)



Figure 64. Bologne, projet de reconstitution des tombes des glossateurs, de l'abside de San Francesco et la tour de Mastro Antonio. (Rubbiani, 1887, pl.VII)



Figure 65. Bologne, l'église San Francesco après l'achèvement des travaux de dégagement du chevet et du flanc nord. (Zucchini G., *Bologna*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1914, p. 29)



Figure 66. Portrait d'Alfonso Rubbiani (Foschi, Giordano, 2003, p. 144).



Figure 67. Emblème du Comitato per Bologna Storica ed Artistica (Archivio CBSA).



Figure 68.



Figure 69.



Figure 70.

Bologne, exemple de restauration du Comitato per Bologna Storica ed Artistica, Immeuble via Galliera, n. 13-15. Etat avant (74) et après (75) les travaux de 1906-1907 (Trombetti, 1994, p. 26) et photographie de l'état actuel (76).



Figure 71.



Figure 72.



Figure 73.

Bologne, Comitato per Bologna Storica ed Artistica, Projet de restauration du Palazzo del Podestà, 68 : façade ouest en face de la fontaine de Neptune (Foschi, Giordano, 2003, p. 105) ; 69 : façade nord sur la via Rizzoli (Foschi, Giordano, 2003, p. 106) ; 70 : façade est (Foschi, Giordano, 2003, p. 106).



Figure 74. Bologne, Palazzo del Podestà et Palazzo di Re Enzo avant les restaurations du CBSA (Foschi, Giordano, 2003, p. 103).



Figure 75. Bologne, Palazzo del Podestà et Palazzo di Re Enzo projet de restauration du CBSA (Foschi, Giordano, 2003, p. 103).



Figure 76. Bologne, Palazzo di Re Enzo, Palazzo del Podestà et fontaine du Neptune (état actuel).

CHAPITRE 3

LA PROSOPOPÉE DE DANTE : LE CULTE DANTESQUE ET LES PREMIÈRES COMMÉMORATIONS NATIONALES DU POÈTE

« Il serait curieux, sans doute, il serait intéressant, pour l'histoire intellectuelle de l'Europe, d'étudier pas à pas, et dès l'origine le progrès du dantisme »

Charles Calemard de Lafayette¹

La troisième partie de cette étude permettra de mettre en évidence les racines politiques et symboliques du sixième centenaire de la mort de Dante Alighieri à travers l'analyse du rapport historique qui lie l'élection du poète au rang de figure tutélaire de la patrie et l'émergence du nationalisme en Italie. Ce contexte correspond à l'évolution de la fortune critique de Dante depuis la fin du XVIII^e siècle jusqu'à 1921. En effet, à la fin du XVIII^e siècle, Dante commença à être célébré comme une icône de la nation italienne ; cette conception devint prédominante au cours du XIX^e siècle et s'affaiblit quelque peu au début du XX^e siècle – avant de regagner en vigueur au lendemain de la Première Guerre mondiale. La progression de ce « dantisme », figure du nationalisme italien, suivit une voie parallèle au Risorgimento, la construction nationale italienne. Cette évolution est perceptible dans les différentes façons dont furent célébrés les centenaires successifs de la naissance et de la mort du poète (1821, 1865, puis enfin 1921), et l'essor concomitant de la « dantomanie » monumentale et sculpturale.

Comprendre la signification du culte rendu à Dante nous permettra de donner du sens à l'instrumentalisation de l'histoire à l'œuvre dans les festivités nationales de 1921, étudiées dans les prochains chapitres². Le prestige de la littérature florentine du XIV^e siècle avait effec-

1. La suite de la citation suggère l'ampleur et la difficulté de la tâche « Mais, pour tout dire à cet égard, il faudrait certes plus que le savoir d'un seul, et plus que la capacité d'un livre. » Calemard de Lafayette C., *Dante, Michel-Ange, Machiavel*, Paris, Eugène Didier, 1852, p. 227-228, repris dans Oelsner H., *The influence of Dante on Modern Thought*, Londres, Undwin, 1895, p. 7.

2. La place du culte de Dante dans le Risorgimento a fait l'objet d'une littérature abondante, la référence restant les études désormais classiques de Carlo Dionisotti et d'Aldo Vallone. Voir notamment Dionisotti C., « Varia fortuna di Dante », dans Id., *Geografia e politica della letteratura italiana*, Turin, Einaudi, 1967, p. 255-303 ; Vallone A., *La critica dantesca contemporanea*, Pise, Nistri-Lischi, 1953 ; Vallone A., *La critica dantesca*

tivement participé à l'unification de la péninsule. Dès lors, ces festivités représentèrent bien plus que les commémorations d'un poète, fut-il le plus grand de la langue italienne. Le fait que la figure de Dante soit lue comme symbole de la nation italienne modela le déroulement des commémorations dantesques. Même si cela peut paraître à première vue paradoxal, la place centrale accordée au patrimoine et à l'histoire de l'architecture italienne au sein de ces festivités fut l'une des conséquences de cette conception du poète.

En retraçant brièvement l'histoire de la « redécouverte » de Dante à partir du XVIII^e siècle, nous verrons émerger le rapport si singulier que pouvaient entretenir tous les hommes instruits de l'Italie du début du XX^e siècle avec l'auteur de la Divine Comédie. L'œuvre du poète n'avait jamais vraiment cessé d'être lue et étudiée, pourtant ce ne fut qu'à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, en parallèle au développement du nationalisme, qu'elle fût replacée au centre des préoccupations littéraire et politique grâce à des auteurs tels que le philosophe Giambattista Vico ou le poète Vittorio Alfieri. Il faut cependant distinguer une récupération idéologique et politique de Dante et son utilisation littéraire et esthétique. Si très peu d'intellectuels embrassèrent le style et l'esthétique Dante, beaucoup le glorifièrent comme une gloire nationale. Cette distinction resta valable tout au long du XIX^e siècle. C'est en effet d'abord par le biais d'une instrumentalisation politique que Dante suscita l'intérêt des générations préromantiques.

À dater de cette « redécouverte », l'attention autour de son œuvre et de sa personne, favorisée par le développement du romantisme en Italie, ne cessa de croître jusqu'à élever le poète – on parle alors du « concept de Dante » – au rang de véritable icône du Risorgimento. Considéré comme le précurseur du mouvement d'unification, devenu le *Pater Patriae*, Dante apparaissait alors de façon omniprésente dans les arts, la littérature et la politique. Allant *crescendo*, ce culte atteint son paroxysme dans la phase finale du Risorgimento, jusqu'à faire dire à Vincenzo Gioberti, un des acteurs principaux de l'unification, que « *Dante creò la nazione italiana*³ ».

La référence à Dante fut alors employée jusqu'à l'excès, au service de causes parfois contradictoires, notamment dans l'épineux problème du rapport entre le mouvement natio-

nel Settecento, Florence, Olschki 1961 ; Vallone A., *La critica dantesca nell'Ottocento*, Florence, Olschki 1968 ; Vallone A., *Storia letteraria d'Italia, vol. IV, Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*, Milan, Vallardi, 1981 ; Vallone A., *Profili e problemi del dantismo otto-novecentesco*, Naples, Liguori, 1985. Pour une bibliographie plus récente et des analyses davantage historiques que littéraires, voir notamment Borgia, 2009 ; Schulze T., *Dante als nationales Symbol Italiens (1793-1915)*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2005 ; Schulze T., « Dante nel Risorgimento », *Rassegna storica del Risorgimento*, 88, 2001, numero speciale: Atti del Convegno Internazionale. La ricerca tedesca sul risorgimento italiano. Temi e prospettive (Roma, 1-3 marzo 2001), p. 97-108 ; Krogel W., « Dante und die italienische Nation. Untersuchung der 600-Jahr-Feiern zu Ehren Dantes in Florenz 1865 bis 1921 », *Archiv für Kulturgeschichte*, 77, 1995, p. 429-458 ; voir également le numéro spécial de la revue *L'Histoire*, « Dante, le génie et l'Italie », 6 (332), 2008 avec notamment l'article de l'historien Gilles Pécout « Dante, c'est l'Italie ! ».

3. Cité par Mazzoni G., « Dante nel inizio e nel vigore del Risorgimento », dans Angelitti F. (dir.), *Dante e l'Italia*, Rome, Fondazione Marco Besso, 1921, p. 352.

nal et l'Église catholique. Dans ce contexte, on tenta pour la première fois de célébrer un centenaire dantesque en 1821. À l'échec de cette tentative, succèdera en 1865, au lendemain de l'unité, l'organisation à Florence du 600^e anniversaire de la naissance de Dante. Cette célébration constitua le précurseur direct des commémorations de 1921.

Au lendemain de l'unité, le culte de Dante prit une signification toute particulière avec la montée des revendications irrédentistes. Ce mouvement culmina avec la création de la *Società Dantesca Italiana* à Florence en 1888 et l'inauguration d'un monument dédié à Dante à Trente en 1896. Cependant durant les mêmes années on constate une remise en cause de la « dantomanie » propre au romantisme et au Risorgimento. Tandis que d'un côté les études historiques et philologiques de Dante se précisèrent, les mouvements artistiques et littéraires les plus modernes prenaient leurs distances avec une certaine conception de Dante. Néanmoins, tout en changeant de nature, la conception nationaliste persista, et connut même un certain regain de vigueur avec l'essor des thèmes patriotique lors de la Première Guerre mondiale. S'il s'avérait un symbole fortement unificateur de la nation italienne (peut-être le plus unificateur de tous), le Dante de 1921 restait toutefois l'objet d'une multiplicité d'interprétation. L'idéologie qui sous-tend l'organisation du centenaire de 1921 demeurait l'héritière du « concept » de Dante, icône du Risorgimento, mais elle avait été abreuvée d'un nationalisme à la fois radicalisé par la guerre et dont la nature et les fins avaient incontestablement évolué.

1. DANTE AU CŒUR DE LA CONSCIENCE NATIONALE ITALIENNE

1.1. LA « REDÉCOUVERTE » DE DANTE AU XVIII^E SIÈCLE

a. Dante poétique et politique : renouveau de la fortune critique de Dante

Du xv^e siècle jusqu'à la fin du xviii^e siècle, l'œuvre de Dante n'avait que peu influencé la littérature italienne qui restait principalement dominée par l'approche lyrique. Le débat littéraire de la Renaissance avait vu s'imposer, avec la conception de Pietro Bembo (1470-1547), la poésie de Pétrarque comme référence absolue. Certes, on citait Dante en exemple pour sa conception éthique et sa formidable force d'imagination, mais les sonnets de Pétrarque (*Canzoniere*) étaient considérés comme les modèles de perfection esthétique à imiter⁴. Avec la diffusion de la culture des Lumières en Italie dans la seconde moitié du xviii^e siècle, de nouveaux thèmes s'imposèrent, et très vite apparut l'impossibilité de faire de Pétrarque le parangon apte à exprimer des sentiments d'ordre civique et politique. La recherche d'une perfection esthétique formelle propre au pétrarquisme entraînait une certaine forme de résignation face à la

4. Ciccarelli A., « Dante and the Culture of Risorgimento, » dans Ascoli A. R., Von Henneberg K. (dir.), *Making and Unmaking of Italy. The Cultivation of National Identity around the Risorgimento*, Oxford, New-York, Berg, 2000, p. 78-79.

situation politique, ou tout au moins une posture tournée vers la mémoire et le passé, dans une intériorité teintée de pessimisme. Au contraire, dans la *Divine Comédie*, la conception de la vie comme un parcours qui rend le progrès et le changement possibles le long d'une expérience enrichissante, ouvrait la voie à une esthétique du dynamisme convenant davantage à traduire l'exaltation d'un siècle de conquêtes et de révolutions⁵. Cette actualité « politique » de Dante coïncidait avec le développement en Europe du nationalisme et de la théorie du génie en littérature. Cette théorie d'abord abstraite tendit de plus en plus à s'incarner dans des auteurs et des poètes d'un passé récent ou ancien.

Dans la première moitié du XVIII^e siècle, les commentaires de Giambattista Vico (1668-1744) favorisèrent un renouveau de l'intérêt porté à l'œuvre de Dante⁶. Certes, comme l'a souligné Dionisotti, ces publications n'eurent dans un premier temps qu'une influence limitée à la Vénétie⁷. Cependant, ces écrits, avec ceux d'autres auteurs tels que Pompeo Venturi (1732) ou Baldassare Lombardi (1792), amorcèrent une relecture de la *Divine Comédie*. Venturi tenta une première interprétation poétique de l'œuvre de Dante, Lombardi lança l'idée d'une édition critique, tandis que Vico posa les bases d'une étude organique du monde moral et poétique du poète⁸. Si Dante fut peu à peu remis au centre des préoccupations, il fut considéré pendant plusieurs décennies uniquement pour la dimension politique et éthique de son œuvre. Il était certes à nouveau considéré comme un grand poète, mais au fond son art et son style ne plaisaient qu'à une minorité. Alors que dominait encore le goût puriste et arcadien du XVIII^e siècle, le style de Dante ne s'accordait pas à l'idéal d'un « *nobile et gentile bello* ». En définitive, pour les questions esthétiques, les littérateurs préféraient toujours s'en remettre à l'exemple de Pétrarque⁹.

Le bouleversement profond qui porta Dante au centre de la culture italienne s'inscrit dans le sillon tracé par la Révolution française. Certains auteurs évoluant dans une critique d'inspiration néoclassique (Antonio Cesari, Vincenzo Monti et Giulio Perticari) commencèrent peu à peu à étudier Dante pour son style, sans cependant porter réellement d'intérêt pour le cadre historique entourant l'œuvre du poète¹⁰. Vincenzo Monti (1754-1828) fut le premier à proposer à la fois l'imitation stylistique de Dante et son étude historique. La publi-

5. Pour une étude des rapports entre les styles de Pétrarque et de Dante, et l'impact de leurs esthétiques réciproques sur l'évolution de la fortune critique des deux poètes à cette période, voir Ciccarelli A., « Dante and Italian Culture from the Risorgimento to World War I », *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 119, 2001, p. 125-154, ainsi que Ciccarelli, 2000, p. 79-80.

6. Borgia, 2009, p. 17.

7. Dionisotti, 1967, p. 258 : « *La rivoluzione che portò la letteratura italiana in piazza e ne fece l'insegna di una religione civile e nazionale, e che per altro verso trasformò il quadrumvirato dei poeti maggiori in un principato dantesco, fu indipendente affatto dal Vico, se anche notevole sia stato l'influsso vichiano sulla cultura veneta del Settecento, più di ogni altra impegnata nello studio di Dante, e di giusta misura precedette il Foscolo, o più esattamente si impose a lui giovinetto, durante il suo noviziato letterario.* »

8. Vallone, 1968, p. 38.

9. Selon le littérateur Melchior Cesarotti, Dante était certes un grand poète, « [...] *ma il gusto non nacque in Italia che col Petrarca.* » Cité dans Mazzoni, 1921, p. 349.

10. Vallone, 1968, p. 41-63.

cation par cet auteur de la *Basvilliana* (*Cantica in morte di Ugo di Basseville*) en 1793 marqua un véritable tournant dans la critique dantesque. Dans cette poésie inspirée par l'assassinat du Comte Hugo de Basseville dans les rues de Rome, Monti se révèle farouchement opposé à la Révolution et à la Terreur. Plus tard, il reniera en partie ce poème et deviendra un fervent défenseur de Napoléon (*Mascheronia*). Ce qui importe pour notre propos, au-delà des nombreux revirements politiques de Monti, c'est son usage de Dante comme modèle littéraire. En 1793, avec la *Basvilliana*, Dante redevint un maître vivant de la poésie, et dès lors, autant les révolutionnaires que les tenants de la réaction eurent recours à son exemple¹¹. Ce Dante rajeuni apparaissait à l'évidence comme le seul modèle apte à exprimer les sentiments violents et passionnés de la jeunesse confrontée aux événements politiques contemporains.

[Dante] *fornì le parole e gli accenti di una eloquenza insolita, aspra, vemente, quale pareva richiesta, e di fatto era, dalle circostanze straordinarie e dai compiti nuovi che la letteratura si trovava a dover assumere*¹².

Au tournant du siècle, Vittorio Alfieri, par sa vie et son caractère (peut-être plus que par son œuvre), fut celui qui dans l'imaginaire de son temps remit Dante au centre de la culture littéraire¹³. Il s'exila de son Piémont natal en protestation contre le système de la justice, puis de Paris en réaction aux excès de la Révolution (qu'il avait auparavant défendu dans *Parigi sbastigliato*) et choisit finalement de s'établir à Florence, ville symbole de la civilisation et de la tradition intellectuelle italienne. Cette vie d'exil et son amour pour la liberté et la justice en firent aux yeux des auteurs de la génération suivante (Mazzini notamment), le successeur direct de Dante. En 1779, dans un sonnet sur les grands hommes de l'histoire de la Toscane, Alfieri qui n'hésitait pas à donner un « ton dantesque » au récit de sa vie, plaçait déjà Dante dans une trinité des arts avec Michel-Ange et Pétrarque. Ses livres, tels *Della tirannide* (1777), ou *Del principe e delle lettere* (1786), ainsi que quelques-unes de ses pièces (*Saul, Filippo, Agamennone*), en traitant du conflit entre le pouvoir politique et la liberté individuelle, le portèrent à rejeter fermement l'absolutisme et le despotisme. Sa haine pour la tyrannie politique allait de pair avec un amour pour la liberté de l'écrivain, composant sans protection et tributaire seulement envers sa Patrie. Dante restait pour Alfieri l'incarnation de ce modèle de poète libre¹⁴.

11. Dante apparut d'un coup à l'Italie « *non più come il remoto e venerando progenitore, ma come il maestro presente e vivo della nuova poesia e letteratura, nei canti di un poema, la Basvilliana del Monti, che dava anima e voce alla reazione antifrancese e antigiacobina provocata dal Terrore.* », Dionisotti, 1967, p. 258.

12. Dionisotti, 1967, p. 259. « Dante fournit les mots et les accents d'une éloquence insolite, âpre, véhémence, qui semblaient requise, et qui de fait l'étaient, par les circonstances extraordinaires et les nouvelles missions que la littérature devait assumer. »

13. Ciccarelli souligne toutefois que tant son style, sa conception fataliste du despotisme, mais aussi sa vision fondamentalement pessimiste et soutenue par un érotisme spiritualisé, étaient encore davantage redevables à Pétrarque qu'à Dante. Voir Ciccarelli, 2000, p. 80-81.

14. Guido Mazzoni citant Alfieri à l'occasion du centenaire de 1921 : « *Dante senza protezione veruna ha scritto, ed è sommo, e sussiste e sempre sussisterà ; ma nessuna protezione ha mai fatto, nè varebbe nè potrebbe far nascere un Dante. Potrebbe la protezione principesca bensì, dove un tanto uomo nascesse, impedirlo; purtroppo* ». Mazzoni en

Ainsi comme le notait déjà Cesare Barbi au début du xx^e siècle, la véritable renaissance de Dante peut être datée des années 1790¹⁵. À cette époque, il semble que le poète redevienne vivant, que sa langue et son exemple puissent à nouveau parler directement aux contemporains. Dionisotti perçoit dans ce mouvement une authentique révolution de la littérature italienne – mais on pourrait dire dans la culture italienne – avec la désignation d'un *quadrumvirat* poétique, Dante, Pétrarque, l'Arioste et le Tasse. Cet Olympe poétique s'impose à tous comme le modèle absolu du « génie italien » dont on formule dans le même temps les bases empiriques et théoriques. Dante, dernier arrivé dans ce *quadrumvirat*, détrône rapidement Pétrarque à la tête de ce mouvement et s'impose comme la référence incontournable de la culture italienne, tout en atteignant l'idéal d'universalisme des Lumières.

b. La tombe de Dante à Ravenne

C'est dans ce contexte de regain d'intérêt pour l'œuvre de Dante au sein des milieux imprégnés de la culture des Lumières et de néoclassicisme, que fut décidé en 1782 de reconstruire la tombe de Dante à Ravenne. Ce petit temple fut édifié entre 1780 et 1781 par l'architecte Camillo Morigia (1743-1795) pour le compte du cardinal-légat Luigi Valenti Gonzaga¹⁶. Plus tard, à l'occasion des commémorations de 1921, il fit l'objet de nouveaux travaux et s'imposa comme le centre autour duquel gravitèrent les principales festivités du *Secentenario dantesco*.

À la mort de Dante, sa dépouille avait été déposée au nord de l'église San Francesco de Ravenne, sous un portique reliant la chapelle de Braccioforte au couvent franciscain. Le comte Guido Novella da Polenta promit alors de lui faire ériger un monument ; évincé de son rôle de podestat de Ravenne quelques mois plus tard, il n'en eut pas l'occasion. Il fallut attendre la fin du xv^e siècle et l'intervention de Bernardo Bembo (le père du célèbre cardinal Pietro), alors podestat de la ville pour le compte de la République de Venise, pour que la sépulture soit ornée de marbres et que Pietro Lombardi sculpte en bas-relief l'effigie du poète lisant. Le sarcophage de Dante reposait alors dans une cellule adossée au couvent franciscain, ouverte vers l'ouest sur la chapelle de Braccioforte. Malgré quelques restaurations sans grande importance, l'état de la sépulture en 1780 restait proche de celle projetée par Lombardo en 1483.

L'intervention de Morigia se résuma à construire autour de la cellule de Pietro Lombardo un petit temple de plan centré couronné d'une coupole et surmonté sur sa façade d'un fronton triangulaire. Ce temple s'ouvrait déjà vers le nord en direction de la place Victor-

conclut que « *lo scrittore, dunque, sarà più grande quando sarà più libero; servendo, cioè, solamente alla patria.* » Mazzoni, 1921, p. 352.

15. Voir Vallone, 1968, p. 37.

16. Voir Dezzi Bardeschi M., Fabbri P., Pirazzoli N., *Camillo Morigia (1743-1795), architetture e riformismo nelle legazioni*, Ravenne, Santerno, 1976, p. 71-77 et p. 143-144.

Emmanuel II (l'actuelle piazza del popolo) de Ravenne. La forme du temple a été quelquefois rattachée à l'influence de Palladio sur l'œuvre de Morigia, notamment au travers de l'église des *Zitelle* de Venise. Cependant, cette inspiration est loin d'être unique, d'autres sources semblant au moins aussi importante, telle la publication à Rome par Bartoli en 1768 de *Antichi Sepolcri, ovvero Mausolei Romani ed Etruschi*, ou encore comme l'a suggéré Corrado Ricci, l'architecture contemporaine de William Kent en Angleterre (Chiswick House, temple de Vénus dans le jardin de Stowe¹⁷). Au-delà de ces modèles supposés, il faut noter que la typologie des tombes en forme de temple votif à plan centré était alors particulièrement diffusée, que ce soit dans l'architecture des jardins ou celle des cimetières. Depuis le *tempietto* de Bramante, il évoquait la perfection formelle du langage classique. Cette conception avait été largement transmise par les ouvrages de G.B. Montano dont on sait que Morigia possédait plusieurs exemplaires¹⁸. En outre, dans le cas de Ravenne, le mausolée de Théodoric — alors au cœur d'un débat de datation — restait une référence évidente.

Par ailleurs, Marco Dezzi Bardeschi a supposé que Morigia était parti du modèle littéraire du Temple du Goût de Voltaire et du modèle pictural du Temple de l'éternité de la *sala dei Mappamondi*, mais que son projet fut étouffé par une volonté de rester trop fidèle au précédent de Lombardo¹⁹. L'architecte se concentra avant tout sur le détail architectural au risque de paraître dans l'ensemble assez froid et académique. Néanmoins, ce petit temple fut fort apprécié de ses contemporains, notamment pour la justesse de ses proportions, et valut à son architecte d'être admis à l'Académie des beaux-arts de Florence. Le commentaire qu'en donne Corrado Ricci dans l'*Ultimo Rifugio di Dante* semble encore assez valable et a tout du moins le mérite de replacer la tombe dans le débat contemporain autour de Winckelmann et de Mengs, où le néo-classicisme se rapproche dans sa rigueur même d'une vision arcadienne préromantique :

Nell'insieme il tempio è grazioso ma non s'accorda con l'austerità del vicino sepolcreto e della vicina chiesa. Anzi più che del grande e severo poeta dei tre regni d'oltre-tomba, sembrerebbe il sepolcro da qualche arcade mellifluo e cortigiano e, se si vuole, di Corilla Olimpica, e starebbe meglio mezzo a un parco, sulla riva di un laghetto solcato dai cigni, fra i mirti e i salici piangenti. Ma noi ci siamo sempre opposti a chi si sostituisce con un grande mausoleo [...] in stile gotico. Almeno il Morigia era stato sincero: aveva fatta l'arte ch'egli e il suo tempo sentivano²⁰.

17. *Idem*, p. 144.

18. *Idem*, p. 71.

19. *Ibidem*.

20. Ricci C., *L'ultimo rifugio di Dante Alighieri : con illustrazioni e documenti*, Milan, Hoepli, 1891, p. 379-380 (seconde édition 1921). « Dans l'ensemble le temple est gracieux mais ne s'accorde pas avec l'austérité du sépulcre et de l'église voisine. Ainsi, plus que du grand et sévère poète des trois royaumes d'outre-tombe, elle semblerait la tombe de quelque arcadien doux et courtisan et, si on veut, de Corilla Olimpica ; il serait mieux au milieu d'un parc, sur le rivage d'un petit lac sillonné par les cygnes, entre les myrtes et les saules pleureurs. Mais nous nous sommes toujours opposés à ce qu'il soit remplacé par un grand mausolée [...] de style

Durant la brève République cisalpine, une fête solennelle en l'honneur de Dante fut organisée le 3 janvier 1798 autour du temple de Morigia. Au cœur des fêtes, marquées par un important apparat théâtral, une grande procession porta en triomphe la *Divine Comédie*, et déposa deux couronnes – l'une de laurier, l'autre de roses – sur l'effigie du poète dans le tombeau, avant de retourner au Palazzo Pubblico. Là, Vincenzo Monti et Luigi Oliva prononcèrent des discours aux accents anticléricaux dans lesquels Dante fut présenté, dans un parallèle évident avec les événements contemporains, comme « *l'antico espugnatore della sacerdotale impostura*²¹ ». L'affiche cependant fut rédigée par Paolo Costa dans un ton bien plus modéré. Ce texte nous montre comment le dantisme nationaliste de l'époque révolutionnaire pouvait encore se conjuguer avec une vision humaniste universaliste.

*Oggi 14 nevoso alle 3 ore pomeridiane, ne vedrete democraticamente solennizzata la gloriosa memoria. Accorriamo tutti a sparger mirti ed allori, e a bagnare la sua Tomba di quelle lagrime, che grondano dagli occhi del Patriota sulle Sacre Ceneri dei Genj benemeriti dell'Umanità*²².

Parallèlement, les autorités publiques revendiquèrent leurs droits sur la tombe, jusqu'alors détenue par les Franciscains. Si en 1798 les discours insistèrent sur l'universalité de la pensée de Dante, bien vite cet aspect apparut comme secondaire tandis que la récupération romantique du poète et la précipitation des événements du Risorgimento favorisèrent une relecture nationaliste de son œuvre et de sa vie.

1.2. LE « CONCEPT DE DANTE », ICÔNE ROMANTIQUE DU RISORGIMENTO

Dante Alighieri devint en effet, en un peu moins d'un demi-siècle, le centre de toutes les attentions intellectuelles et le porte-voix des nouvelles revendications politiques. À l'époque du Risorgimento²³, l'intérêt pour le poète se mua en culte jusqu'à tomber dans l'excès. Plus tard, après l'unification des auteurs parlèrent avec un peu d'ironie de la « dantomanie » de cette période²⁴. En tout cas, dans cette époque de bouleversement politique, il n'était pas de nationalistes en Italie qui ne se réclamât du « *concetto* » de Dante. Ce concept voulait que

gothique. Au moins Morigia avait été sincère : il avait fait l'art que lui et son temps sentait. »

21. Mazzoni, 1921, p. 354.

22. Cité par Ricci, 1891 (1921), p. 381. « Aujourd'hui 14 nivôse à 3 heures de l'après-midi, vous en verrez démocratiquement fêtée la glorieuse mémoire. Accourons tous à répandre myrtes et lauriers, et à baigner sa Tombe de ces larmes qui coulent des yeux du Patriote sur les Cendres Sacrées du Génie méritant de l'Humanité. »

23. Il est assez difficile de dater précisément le Risorgimento, chaque historien tendant à fixer ses propres limites chronologiques. De plus, on distingue entre un Risorgimento littéraire qui naîtrait avec Vittorio Alfieri et le véritable Risorgimento politique. Ce dernier débiterait soit à l'époque napoléonienne, soit avec la déclaration de Rimini (1815) ou encore avec les premiers mouvements constitutionnels de 1820, pour s'achever quelque part entre la déclaration du royaume d'Italie (1861) et la récupération des terres irrédentes à la fin de la Première Guerre mondiale. Voir Pécout G., *Naissance de l'Italie contemporaine : 1770-1922*, Paris, A. Colin, 2004.

24. Voir par exemple Renier R., « Dantofilia, Dantologia, Dantomania », *Fanfulla della Domenica*, 12 avril 1903.

Dante soit à l'origine de l'idée de l'Italie. Proche du mythe fondateur, cette interprétation faisait de Dante l'origine de la langue italienne – par son choix d'écrire la *Divine Comédie* en langue vulgaire – et de l'idée politique de l'Italie – par son désir de voir l'Italie unifiée et par ses dénonciations de l'ingérence des puissances étrangères. S'y ajoutait une dimension morale et éthique, celle du poète forcé à l'exil, mais résistant par son art à l'arbitraire du pouvoir politique. Enfin avec le Risorgimento s'imposait une dimension identitaire, au travers de laquelle Dante incarnait l'image de la puissance artistique et créatrice latine, personnification du génie italien. Dans les diverses dimensions du « concept » de Dante, la figure du poète et son œuvre se confondaient pour ne former qu'une seule image monolithique.

L'importance des racines littéraires dans l'identité nationale italienne a été largement mise en évidence²⁵, et il n'est pas étonnant que le culte de Dante se soit imposé d'abord par la littérature et les grands écrivains italiens du Risorgimento. Rapidement et parfois de façon presque caricaturale, ce culte s'étendit bien au-delà du champ littéraire, à mesure que son nom servait de légitimation aux revendications politiques nationales. L'assimilation des grands auteurs à la figure de Dante (Alfieri, Foscolo, etc.) s'étendit aux héros du Risorgimento (Mazzini et surtout Garibaldi). Pourtant au fur et à mesure que le nom de Dante était instrumentalisé à des fins politiques, les dissensions apparaissaient avec plus d'évidence et tendaient à s'exacerber. Les principaux conflits d'interprétation s'ancraient autour de la place précise de la religion et de l'Église dans la pensée de Dante, question au cœur du Risorgimento.

Au-delà de la littérature, le renouveau de l'intérêt pour Dante à l'époque du Risorgimento advint, comme dans le reste de l'Europe, par sa réappropriation iconographique dans les arts plastiques. Cet aspect ne peut être que mentionné rapidement dans le cadre de cette recherche puisqu'il mériterait à lui seul une étude complète. Les enjeux nationalistes de la récupération de Dante s'entremêlent dans ce domaine avec ceux plus purement artistiques du choix d'iconographies tirées de la *Divine Comédie* comme moyen d'exprimer le sublime et le terrible à l'époque du romantisme.

Bien que située dans les premières années du Risorgimento, l'analyse de la première tentative de célébrer un centenaire dédié à Dante en 1821 à Florence, nous permettra de tracer les contours d'un premier paradigme du lien entre culte de Dante et création artistique au cœur de son instrumentalisation politique.

25. Pour un exemple parmi tant d'autres, l'exposition *Alle radici dell'identità nazionale. Italia Nazione Cultural* organisée du 17 mars au 2 juin 2011 à Rome au complexe du Vittoriano pour célébrer le 150^e anniversaire de l'unification, réservait la place principale aux deux premières sections : « La nation des lettres » et « Art et Identité nationale ». Venaient ensuite de manière plus rapide l'école, la géographie, le savoir scientifique, les grands hommes (« icônes »), le football et le savoir-faire italien.

a. Littérature, Risorgimento et romantisme

Dante et les grands auteurs du Risorgimento

Ugo Foscolo (1778-1827), le grand écrivain de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle – peut-être le premier écrivain romantique italien – apparaît par sa biographie, son exil volontaire (en 1815 vers la Suisse puis l'Angleterre où il mourut), sa vie agitée, et sa poétique, comme une référence centrale dans le développement du culte de Dante. Lui-même, conscient de sa renommée, établit de nombreux points de comparaison entre son exil et celui de Dante. Dans l'essai sur le parallèle entre *Dante et Pétrarque* (1821)²⁶, s'il se confronte tour à tour aux deux poètes, son désir ardent de lutter contre la tyrannie de son temps le pousse à se rapprocher davantage de Dante. En présentant Dante comme un « *ghibellin fuggiasco* », Foscolo donne corps à la nouvelle valeur attribuée au « concept » de Dante par le romantisme du Risorgimento.

Foscolo's famous definition of Dante as a « ghibellin fuggiasco » (which, of course, is erroneous, because Dante was a Guelph), embodies the spiritual and ethical struggles of the Italian Romantic (and then Risorgimental) generation. On the one hand, « ghibellin fuggiasco » becomes a symbolic motto which recognizes the exemplary role played by Dante's name in the Italian cultural tradition and encourages the readers to follow his ethical path. On the other hand, it confirms that most nineteenth-century authors could only sympathize with the aspect of Dante's lesson identified with his fugitive, exiled, and expatriate status²⁷.

C'est en s'appuyant sur une de ses nouvelles parmi les plus politiques, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, publiée en 1802²⁸, que Mazzini put établir par la suite un parallèle entre le patriotisme de Foscolo et celui de Dante²⁹. La figure centrale de ce livre, en partie inspirée du Werther de Goethe est un jeune vénitien qui s'oppose au Traité de Campoformio (1797) par lequel Napoléon céda Venise à l'Autriche³⁰. Le thème de l'Italie fragmentée, vendue en pièces par ses oppresseurs, reprend une idée énoncée à plusieurs reprises par Dante. Foscolo

26. Foscolo, U., *Saggi sul Petrarca del 1821*, Lugano, Vanelli, 1824 ; Foscolo, U., *La Commedia di Dante Alighieri, illustrata da Ugo Foscolo*, Londres, Pickering, 1825. Voir Chatenet G., *Études sur les poètes italiens Dante, Pétrarque, Alfieri et Foscolo et sur le poète sicilien Giovanni Meli, avec la traduction en vers français des plus belles poésies de leurs œuvres*, Paris, Fischbacher, 1892.

27. Ciccarelli, 2001, p. 132. « La célèbre définition de Foscolo de Dante comme « ghibellin fuggiasco » (qui, naturellement, est incorrect car Dante était un Guelph), incarne les luttes spirituelles et morales de la génération romantique italienne (puis de celle du Risorgimento). D'une part, le « ghibellin fuggiasco » devient une devise symbolique qui reconnaît le rôle exemplaire joué par le nom de Dante dans la tradition culturelle italienne et encourage les lecteurs à suivre son chemin moral. D'autre part, cela confirme que la plupart des auteurs du XIX^e siècle pouvaient seulement s'identifier avec l'aspect de Dante relevant de son statut de fugitif, exilé, et expatrié. »

28. Cette nouvelle est souvent présentée comme la première de la littérature du Risorgimento.

29. Mazzoni, 1921, p. 365.

30. Ce manifeste sur le thème de l'absence d'espoir se conclut par le suicide d'Ortis et l'échec annoncé de toute tentative de modifier le cours des événements. C'est cette vision pessimiste qui sépare Foscolo, tout comme Alfieri, des thèmes dantesques. Voir Ciccarelli, 2001, p. 129-130.

évoque à nouveau ces thématiques dans sa tragédie *Ajace* (1811) qui se conclut par le même constat d'impuissance qui conduit le protagoniste, tout comme d'ailleurs Ortis, à mettre fin à ses jours.

Pour Foscolo la reconnaissance des gloires de la patrie (au premier rang desquelles on trouve Dante) était une des conditions du développement de la conscience nationale italienne³¹. Son célèbre poème *Dei sepolcri* (1807) sut incarner aux yeux des protagonistes du Risorgimento, le rôle de l'héritage historique, de l'amour de son pays et les devoirs dus aux gloires du passé. *A contrario*, l'absence de culte rendu par son époque aux hommes illustres avait pour lui la valeur d'une offense à la patrie. Vallone a vu en Foscolo le premier auteur chez qui l'interprétation « platonico-linguistique » de Dante fusionna avec une lecture « politico-sociale ». Cette réinterprétation sous un jour politique marqua le passage d'un Dante latin, chrétien et méditerranéen à un Dante italien, et par là, s'opérait définitivement le glissement de l'universalisme médiéval vers le nationalisme romantique³².

L'importance de Dante dans l'œuvre du poète Giacomo Leopardi (1798-1837) s'inscrit directement dans la lignée d'Alfieri et de Foscolo. Lui aussi admirait la vie et les idées de Dante davantage que son œuvre. Avec Leopardi et la génération romantique, s'établit un culte aux grands hommes du passé qui devait perdurer bien au-delà de l'aboutissement du Risorgimento. Dans son poème *Sopra il monumento di Dante*, Leopardi reprenait le thème abordé par Foscolo du sentiment de honte éprouvé face au manque d'honneur rendu par ses contemporains aux gloires du passé :

*O Italia, a cor ti stia
far ai passati onor; che d'altrettali
oggi vedove son le tue contrade,
non v'è che d'onorar ti si convegna.
Volgiti indietro, e guarda, o patria mia,
quella schiera infinita d'immortali,
e piangi e di te stessa ti disdegna*³³.

Alessandro Manzoni (1785-1873) se rapprocha davantage par certains des thèmes abordés (la promotion de l'action et du changement), de la vision esthétique de Dante. À la différence des autres grands auteurs du Risorgimento, Manzoni vécut assez longtemps pour

31. Le *De Sepolcri*, de Foscolo publié à Brescia en 1807 fut composé en réaction à l'extension de l'édit napoléonien de Saint-Cloud (1804) à l'Italie, interdisant la sépulture à l'intérieur des remparts. Dans la troisième partie au « *carne* » (vers 151-212), il célèbre les tombes de tous les grands Italiens que l'on trouve dans la nef de l'église Santa Croce (Michel-Ange, Galilée, etc.), occasion d'une réflexion sur la valeur morale et exemplaire du souvenir des morts.

32. Vallone, 1985, p. 22-23.

33. Leopardi G., *Sopra il monumento di Dante che si preparava a Firenze*, vers 7-13. « Prends à cœur, Italie / De faire honneur aux anciens, car aujourd'hui / Tes contrées sont veuves de tels hommes, / Il n'est personne qu'il te convienne d'honorer. / Retourne-toi vers le passé, regarde, ma patrie, / Cette suite infinie d'immortels, / Et pleure, et de toi-même indigne-toi, / Car enfin sans colère il est sot de souffrir. » Leopardi G., *Chants*, Paris, GF Flammarion, 1995, trad. Michel Orcel, p. 30-31.

connaître l'unification de l'Italie. Il fut hissé de son vivant au rang d'icône du Risorgimento. Dès lors, son nom servit, à l'instar de celui de Dante, d'exemple permettant de véhiculer les valeurs morales défendues par la nouvelle classe dirigeante. De son vivant, il vit *I Promessi Sposi* (paru en 1827 et revu en 1840) utilisé comme instrument d'éducation et de promotion de l'unité de la nation et de la langue italienne. Cet usage du roman se fit au prix d'une relecture politiquement modérée des thèmes de l'ouvrage, par le pouvoir officiel. Après l'unification, un même filtre modérateur fut appliqué à l'œuvre de Dante.

Dante et la politique romantique du Risorgimento

En définitive, peut-être plus encore que la grande littérature, c'est au travers de la multiplication des études plus modestes et des écrits politiques se réclamant du poète que Dante devint en moins d'un quart de siècle l'icône du Risorgimento. Là aussi, les études classiques d'Aldo Vallone et de Carlo Dionisotti restent largement valides pour analyser ce processus dans le champ littéraire et historique³⁴. Nous retracerons ici les grandes lignes de l'évolution de cette union entre la pensée politique et romantique du Risorgimento et le culte de Dante, qui lui permit d'apparaître, en peu de décennies, comme le représentant majeur de la tradition et de l'héritage national (*Volkstum*), et celui qui avait su le mieux exprimer l'âme italienne (*Volksgeist*).

Au-delà de la référence à la *Divine Comédie* (longtemps, on ne considéra que peu ses autres écrits), l'attention des romantiques se porta avant tout sur l'homme :

*Dante anzi tutto è un grandissimo poeta; e grandissimo poeta è, perchè grand'uomo; e grand'uomo perchè ebbe una grande coscienza*³⁵.

Nous l'avons vu, Dante était considéré comme le premier et le plus grand patriote en raison de sa participation à la création d'une langue commune, de ses critiques des égoïsmes régionaux et de sa défense de l'unité et de l'âme nationale contre les étrangers et le pape³⁶. Alors que disparaissaient les réserves émises par les puristes et les Arcadiens du *Settecento* sur son style, l'œuvre de Dante parut aux intellectuels italiens de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle comme un refuge de morale et d'honnêteté face à la corruption du temps. La recherche de nouvelles sources, origines et modèles était largement diffusée en Europe au temps de Rousseau, d'Herder ou encore de la publication par James Macpherson des mythes d'Ossian.

Pour Manzoni, Dante représentait la quête du vrai en poésie à contre-courant de celle

34. Voir note 2.

35. Carducci, *L'opera di dante*, I, Bologne, Zanichelli, 1888, p. 225. « Dante avant tout est un très grand poète ; et il est un très grand poète, parce qu'il est un grand homme ; et un grand homme parce qu'il eut une grande conscience. »

36. Mazzoni, 1921, p. 358.

du beau, incarnée par les imitateurs puristes et arcadiens de Pétrarque. L'œuvre de Dante était également associée à des valeurs mystiques et spirituelles que l'on retrouve dans l'intérêt plus général pour la littérature du Moyen Âge. Ces messages secrets et méconnus que pouvait délivrer l'œuvre du poète n'étaient plus perçus comme provenant d'un temps lointain et enfoui, mais actuel et s'adressant au temps présent. En faisant parler Dante, on cherchait à déterminer la nature profonde et complexe de l'Italie, loin de la vérité unique du positivisme. Instrumentalisation politique à usage des contemporains, cette prosopopée du poète devait permettre de révéler le caractère national.

L'intérêt pour Dante coïncidait avec une fascination pour le Moyen Âge, et tout particulièrement pour le bas Moyen Âge, considéré comme moment de transition, de passage, de marge et de contraste, à l'opposé du cœur des grandes phases historiques, dont le travail de périodisation historiographique s'évertuait alors à dégager les contours. Nombre de protagonistes du Risorgimento tendaient à dresser des parallèles entre la société du Moyen Âge des Communes et celle de leurs contemporains. De cette confusion anachronique naissaient les diverses interprétations, plus ou moins de bonne foi, qui formaient ce « concept » polymorphe de Dante³⁷.

L'idée de Dante icône et préfiguration de l'Italie, ne fut jamais aussi présente et explicite que chez le patriote Giuseppe Mazzini (1805-1872)³⁸. Selon lui, l'idée de l'Italie :

*s'era incarnata in Dante. La grande anima sua ha presentito più di cinque secoli addietro [...] l'Italia: l'Italia iniziatrice perenne d'unità religiosa e sociale all'Europa, l'Italia angelo di civiltà alle nazioni, l'Italia come un giorno l'avremo*³⁹.

Le dantisme se teinte chez Mazzini d'une interprétation politique de son œuvre aux accents presque belliqueux :

*Dante versò, fino al combattere, nelle liti civili della sua terra nativa, e pose accanto al Poema, una teoria politica italiana*⁴⁰.

37. « Foscolo è ancora in giusta e buona fede quando fa di Dante un profeta di tempi migliori: Rossetti (e con lui in Italia e in Francia, e si pensi all'Aroux, molti altri) altera tempi e prosopopea quando lo presenta come disposto a sette segrete: Pascoli (e tanta parte della esegesi simbolica : francese, tedesca, italiana), creando una ipotesi di unità morale e ideologica, ne scombina quella poetica e ispirativa (e qui il distacco con Pietrobono) Batkin interpreta con suggestione il pensiero e il ruolo di Dante entro i movimenti sociali del tempo, ma li ordina in schemi moderni. » Vallone, 1985, p. 23.

38. En 1826 Mazzini, alors âgé de vingt et un ans, envoya à l'*Antologia* de Vieusseux un essai intitulé *L'amor patrio di Dante* qui, par crainte de la censure ne fut publié que dix ans plus tard. Borgia, 2009, p. 21.

39. Cité dans Mazzoni G., « Dante nell'inizio e nel vigore del Risorgimento », dans Id., *Almae Luces, Malaee Cruces. Studii Danteschi*, Bologne, Zanichelli, 1941, p. 65. Cette phrase est tirée de la *prefazione all'edizione della Divina Commedia illustrata* d'Ugo Foscolo, « elle s'était incarnée en Dante. Sa grande âme a pressenti plus que cinq siècles auparavant [...] l'Italie : l'Italie éternelle initiatrice d'unité religieuse et sociale de l'Europe, l'Italie ange civilisateur des nations, l'Italie comme un jour nous l'aurons. »

40. Mazzoni, 1921, p. 353. « Dante s'impliqua, jusqu'au combat, dans les disputes civiles de sa terre natale, et posa auprès du Poème, une théorie politique italienne. »

On fit par ailleurs appel à Dante de façon récurrente dans les guerres du Risorgimento, comme le montre une médaille de 1846 représentant côte à côte Carlo Alberto et Dante. Selon Guido Mazzoni, le poète accompagna les volontaires aux champs de bataille :

*La Commedia andò in guerra materialmente nello zaino dei volontari,
dalla spedizione di Savoia all'offensiva di Vittorio Veneto*⁴¹.

La correspondance des patriotes italiens contraints à l'exil témoigne, sur le modèle d'Alfieri, Foscolo ou Byron, du succès de la référence à l'exil de Dante⁴². Peu à peu, l'assimilation à Dante ne fut plus l'apanage des seuls littérateurs. Il devint le modèle incontournable des combattants du Risorgimento⁴³. Cette identification qui apparaît en filigrane dans les écrits de Mazzini et de Gioberti attint peut-être son apogée dans le culte développé autour de la figure de Garibaldi⁴⁴.

Byron dans *The Prophecy of Dante* (1819) avait mis en vers cette image de Dante comme prophète de la nouvelle Italie. Traduit la même année en italien, ce texte reçut un très bon accueil dans la péninsule italienne.

Le formidable essor des revues au cours de la première moitié du XIX^e siècle favorisa la propagation du culte rendu à l'œuvre et à la figure de Dante⁴⁵. L'image du Dante patriote apparaît de façon quelque peu générique dans les premières revues florentines — *Il Conciliatore* fondée en 1818-1819, l'*Antologia* de l'écrivain et éditeur Giovan Pietro Vieusseux (1821), et l'*Archivio Storico* (1832) — ainsi que dans les revues milanaises, au premier rang desquelles le *Politecnico* de Carlo Cattaneo⁴⁶. Dans la seconde moitié du siècle virent le jour des revues spécialisées favorisant une approche scientifique. Certaines, dédiées entièrement à l'étude de Dante, furent fondées à l'occasion du centenaire de 1865 ; elles furent suivies par l'*Alighieri* (1889) devenu *Giornale Dantesco*, et le *Bollettino della Società Dantesca Italiana* (1889).

Au-delà du Risorgimento, l'essor des sociétés savantes, et tout particulièrement des *Deputazioni* et des *Società di Storia Patria*, favorisa la critique historique et philologique de Dante qui put s'appuyer à partir de 1880 sur l'ouverture des Archives vaticanes voulue par Léon XIII et la fondation en 1885 de l'*Istituto Storico Italiano*. Dans un contexte plus large, le développement de l'associationnisme en Italie constitua une des bases principales de la diffu-

41. *Idem*, p. 358. « La Comédie alla en guerre matériellement dans le sac des volontaires, de l'expédition de Savoie jusqu'à l'offensive de Vittorio Veneto. »

42. *Idem*, p. 359-360 ; voir aussi Ciccarelli, 2001, p. 134 : « *The historical events of the Risorgimento, with the many intellectuals who had been either incarcerated or forced into exile for their patriotic ideas, conquered the popular imagination and became a component of the political emphasis as the best way to project Dante's example in a unified Italy.* »

43. « *Thanks to his role as an emblem of the political struggle for Italian independence, Dante became more and more the image of a political establishment (the new Italian kingdom) in search of unequivocal and popular models to spread consensus.* » Ciccarelli, 2001, p. 136.

44. On peut penser par exemple à l'Ode barbare de Carducci dédiée à Giuseppe Garibaldi.

45. Vallone, 1968, p. 21-26.

46. Borgia, 2009, p. 22.

sion du dantisme tout comme des valeurs du Risorgimento.

Peu après l'unité, en 1863, le Parlement du jeune royaume débattit de la possibilité de faire du jour de la naissance de Dante celui de la fête nationale italienne⁴⁷. À cette occasion, Manzoni dut admettre que le poète n'était pas à l'origine de la nation italienne moderne, principalement pour sa vision d'une unité sous l'égide du Saint-Empire romain germanique, toutefois pour l'écrivain :

*Dante ha creato un'Italia intellettuale; in ciò la sua gloria di esser padre della patria io la credo incontestabile*⁴⁸.

Dante, guelfe ou gibelin ?

Le culte voué à Dante à l'époque du Risorgimento devint prétexte à des polémiques cachant des enjeux de nature politique. De fortes tensions apparurent entre les interprétations religieuses, morales, laïques ou civiques de la *Divine Comédie*, qui pouvaient se teinter, en accord avec le temps, d'interprétations raciales et nationalistes⁴⁹. Le point de désaccord le plus profond concernait la position de Dante à l'égard de l'Église. Chacun trouvait chez Dante quelques éléments aptes à s'adapter à n'importe quelle revendication politique⁵⁰.

En France, la critique dantesque s'orienta au XIX^e siècle plutôt vers une interprétation catholique. En Italie par contre, le problème faisait l'objet d'âpres débats masquant derrière l'interprétation littéraire des questions politiques ou sociales⁵¹.

À côté des très nombreux patriotes qui, s'appuyant sur les critiques adressées par Dante aux papes, voyaient dans le poète un précurseur de leur anticléricalisme, Foscolo adoptait une position plus modérée, considérant Dante comme un réformateur de l'Église de son temps. Le littérateur Gabriele Rossetti, en exil à Malte en 1821, entama une œuvre de réformateur évangélique à partir du commentaire de Dante, qu'il imaginait appartenir à une secte antipapale et dont la Comédie représenterait le projet d'une réforme ecclésiastique contre le pape. Pour d'autres, à l'image de l'écrivain Silvio Pellico ou du linguiste et patriote Niccolò Tommaseo, Dante représentait au contraire le modèle du véritable chrétien, à l'égal d'un

47. Mazzoni, 1921, p. 355.

48. *Ibidem*. « Dante a créé une Italie intellectuelle ; pour cela je crois incontestable sa gloire d'être le père de la patrie. »

49. L'usage politique de la référence à Dante prenait tour à tour les teintes les plus variées, « *in quanta era dei liberali cattolici, in quanto era dei liberali anti-clericali, e in quanto era degli avversari del liberalismo e della miscredenza.* » Mazzoni, 1921, p. 364-365. Pour Pasquale Villari, Dante représentait une des preuves de la supériorité du génie latin sur le génie germanique, Villari P., *L'Italia, la civiltà latina e la civiltà germanica: osservazioni storiche*, Florence, Le Monnier, 1861.

50. « *V'è un Dante guelfo e ghibellino, un Dante cattolico e laico, un Dante conservatore e progressista, un Dante aristocratico e borghese* », Vallone, 1985, p. 23.

51. « Di conseguenza l'interpretazione dantesca si mescola con altri interessi, politici e sociali in particolare, come nei secoli precedenti con altri di diversa natura secondo le tendenze e le aspirazioni del tempo, ma culturali in genere. » Vallone, 1968, p. 18.

Savonarole. Son catholicisme audacieux presque réformateur plaisait à des auteurs comme Carducci ou Tommaseo qui cherchaient à conjuguer religion et liberté. Dans le cadre de cette interprétation religieuse, Gioberti, patriote chrétien, revendiquait dans le *Del Bello* la nécessité du retour à Dante :

*Se Dante come principe dei poeti cristiani, per ragioni di tempo e di eccellenza, fu il padre di ogni moderna gentilezza, come italiano ebbe una influenza più speciale, più immediata e cospicua sulle nostre lettere. Laonde il regnare di lui sul pensiero italiano e il suo cadere nell'opinione e negli studi fu sempre effetto e pronostico di risorgimento o di declinazione nelle arti amene, nella poesia nell'eloquenza e in ogni genere del bello scrivere. Il che non è senza ragione grande: perché il restauro e il rifiorire di ogni cosa umana è un ritiramento verso i principî, e il principio non pur della letteratura, ma della lingua illustre, scritta e nazionale, d'Italia è il poema di Dante*⁵².

Ces interprétations conflictuelles de Dante perdurèrent au-delà de l'aboutissement du Risorgimento, et cela malgré l'approfondissement des études scientifiques consacrées à son œuvre. En 1908, plus d'un siècle après la cérémonie de 1798, une nouvelle fête laïque fut organisée autour de la tombe du poète à l'occasion du don d'une ampoule votive par la ville de Florence. On pouvait apercevoir dans le cortège les étendards de la franc-maçonnerie, mais les autorités religieuses ne furent pas invitées à y participer⁵³.

b. Renouveau des thématiques dantesques dans les arts

L'analyse de l'iconographie et de l'illustration dantesque représente un très vaste champ de recherche qui ne concerne notre étude que de manière indirecte. Ce sujet a fait l'objet d'une assez large et précoce bibliographie sans que l'on puisse cependant dire que le problème ait été traité de façon exhaustive ni même selon une perspective d'ensemble⁵⁴. L'omniprésence de Dante – à la fois de sa figure et de certains thèmes tirés de la *Divine Comédie* – dans les arts à l'époque du Risorgimento participa en partie du même mouvement de récupération et de

52. Cité dans Gizzi C., *Dante istoriato. Vent'anni di ricerca iconografica dantesca*, Milan, Skira, 1999, p. 20. « Si Dante comme prince des poètes chrétiens, en raison de l'époque et de son excellence, fut le père de toutes l'amabilité moderne, comme italien, il eut une influence plus spéciale, plus immédiate et considérable sur notre littérature. Dans ce domaine où son règne sur la pensée italienne et son influence sur l'opinion et les études fut toujours effectif et un pronostique de renaissance ou de déclin dans les beaux-arts, dans la poésie dans l'éloquence et dans chaque genre du beau écrire. Ce qui n'est pas sans grande raison : parce que la restauration et la renaissance de chaque chose humaine est un retour vers les principes, et le principe non seulement de la littérature, mais de la langue illustre, écrite et nationale, d'Italie est le poème de Dante. »

53. Giovanni Mesini prétendit que ce fut justement en réaction contre le caractère anticlérical de cette manifestation qu'il eut l'idée d'organiser une commémoration catholique du 600^e anniversaire de la mort de Dante. Mesini G., *Memorie del Centenario Dantesco (1921) e di altre opere dantesche*, Ravenne, Arti Grafiche, 1959, p. 3-5.

54. L'étude de l'iconographie dantesque au XIX^e siècle a connu un renouveau d'intérêt récent. Pour une bibliographie se reporter à Gensini V., « Il mito di Dante e gli storicismi del XIX secolo », dans *La commedia dipinta*, Florence, Alinari, 2002, p. 85-105, ainsi que Barricelli J.-P., « Dante in the Arts: A Survey », *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 114, 1996, p. 79-93.

glorification du poète. Un peu partout en Europe, les thèmes évoqués dans son œuvre semblaient alors à même d'exprimer les sentiments, parfois violents, qui animaient la génération romantique. Davantage que ce contexte international, nous souhaitons ici évoquer comment dans le cas particulier de l'Italie, l'introduction de la figure de Dante ou de thèmes dantesques dans les arts au cours du XIX^e siècle a pu refléter et participer au développement du culte de Dante, en lien direct avec les événements politiques du Risorgimento.

L'importance de l'iconographie dantesque en Italie ne peut toutefois pas être décrite en dehors du contexte européen, tant les artistes italiens furent attentifs au développement international. Les préraphaélites notamment, au premier rang desquels Dante Gabriel Rossetti, eurent une influence considérable sur le symbolisme italien, en particulier grâce à Nino Costa et au groupe romain *In arte libertas*. Ces influences permirent aux peintres italiens de la seconde moitié du siècle de se réapproprier ces sujets de manière plus personnelle et moins conditionnée par l'assimilation de Dante à une icône du Risorgimento⁵⁵.

D'une façon assez similaire à la littérature, la représentation de sujets d'inspiration dantesque se développa rapidement à la fin du XVIII^e siècle pour devenir extrêmement courante au XIX^e siècle, au premier rang des thèmes les plus présents dans l'iconographie romantique. Ce phénomène concerna, au-delà de l'Italie, toute l'histoire de l'art occidental. Son développement peut être mis en parallèle avec la réaction contre le néo-classicisme et au renouveau du goût pour le Moyen Âge. Nous avons évoqué les affinités que les hommes du Risorgimento pensaient avoir avec les mentalités et la vie sociale de l'époque des Communes et de la transition entre le Moyen Âge et la première Renaissance. À l'occasion de la première exposition nationale de peinture à Florence de 1861, le jury soulignait dans cette approche littéraire, que « *nuove ispirazioni si cercarono in quei secoli eroici, dai quali discese la città presente, e Dante con più ardore studiato, ricercate con amorosa cura le novelle e le cronache del medio evo ; invaghirono le menti delle memorie di quella età più affine alla nostra che non l'antica*⁵⁶. » Plus tard en 1888, Carducci rapprochait encore une fois le romantisme et le *dolce stil novo* de l'époque de Dante⁵⁷.

L'attrait pour Dante dans les arts plastiques conduisit les artistes à s'inspirer de certains sujets tirés de la *Divine Comédie*, mais aussi à représenter Dante lui-même. L'image du poète s'était fixée de façon canonique au XV^e siècle sans véritablement prendre en compte les représentations antérieures. À partir de ce moment là, une assimilation s'opéra entre le poète

55. Pieri G., « Dante and the Pre-Raphaelites: British and Italian Responses », dans Braidia, Calè, 2007, p. 109-122.

56. Extrait du rapport du jury de l'exposition générale italienne de Florence de 1861, cité dans Gensini, 2002, p. 85, « on chercha de nouvelles inspirations dans ces siècles héroïques, dont descend la ville du présent, Dante était étudié avec plus d'ardeur, les nouvelles et les chroniques du Moyen Âge étaient recherchées avec un soin amoureux ; les mémoires de cet âge plus semblable au nôtre que l'Antique envahit les esprits. »

57. Carducci, *L'Opera di Dante*, Bologne, Zanichelli, 1888, p. 31.

et son œuvre, chacun figurant à la fois soi-même et l'autre⁵⁸. Parmi les exemples italiens les plus fameux de représentation de Dante au XIX^e siècle, il nous faut mentionner le tableau de Giuseppe Bertini (1825-1898), *L'incontro di Dante e Fra Ilario*, de 1845 conservé à la galerie Brera de Milan, et le tableau romantique d'Ugo Mochi, *Dante présentant Giotto à Guido Novello*.

Après les exemples fameux de la fin du XVIII^e siècle – William Blake, Henry Füssli, John Flaxman, et surtout ceux antérieurs de Botticelli, Raphaël, Zuccari, etc. –, les sujets tirés de la *Divine Comédie* s'imposèrent donc en Italie comme ailleurs en Europe. Certaines thématiques eurent un succès majeur. Les artistes romantiques recherchaient chez Dante des sujets prompts à être traduits dans une esthétique du sublime, du tragique et du terrible⁵⁹. Un des épisodes qui sans conteste inspira le plus les artistes fut l'histoire tragique des amants Paolo et Francesca. Dès 1815, Silvio Pellico en tira une tragédie, *Francesca di Rimini*, interprétée par Carlotta Marchionni et présentée à la Scala de Milan. Gabriele D'Annunzio donna le même titre à une tragédie écrite en 1901 pour Eleonora Duse.

De même, le sujet traverse toute la peinture italienne du XIX^e siècle, depuis Giuseppe Bezzuoli (1784-1855) qui peignit pour le comte Saulo Alari de Milano une toile sur le même thème dans un style troubadour en 1816⁶⁰, jusqu'à un tableau de l'académie Carrare de Bergame par Gaetano Previati exécuté en 1887. D'autres thèmes furent également prisés par les artistes romantiques tel celui d'Ugolino enfermé avec ses enfants ou encore de Pia de' Tolomei assassinée par son mari Nello. Les exemples en sont nombreux, à l'instar de la peinture d'Enrico Pollastrini, *Nello alla tomba di Pia*, de 1851, ou encore à l'opéra de Gaetano Donizetti (1837)⁶¹.

À Florence, le Grand-duc Léopold II favorisa par son mécénat, à partir de 1824, le développement de ce type de sujets. En 1844 il acheta la grande toile de Carl Vogel von Vogelstein, *Dante e dieci episodi della Divina Commedia* où transparaissent les prémises d'un sentiment nazaréen. Il acquit également une peinture d'Andrea Pierini intitulée *Incontro di Dante con Beatrice nel Purgatorio*. Il a été montré que le choix de Léopold II en faveur de cette iconographie répondait autant à une sensibilité romantique qu'à une volonté d'autocélébration florentine⁶².

La première exposition nationale de 1861 à Florence constitua pour l'Italie l'apogée

58. Owen R., « The image of Dante, Poet and Pilgrim », dans Braidà, Calè, 2007, p. 83-94.

59. On se réfère ici à la théorie du sublime chez Edmund Burke. Burke E., *A philosophical enquiry into the sublime and beautiful*, New York, Londres, Routledge, 2008 (première éd. 1757).

60. L'œuvre est aujourd'hui perdue, voir Bietoletti S., Dantini M., *L'ottocento italiano : la storia, gli artisti, le opere*, Florence, Giunti, 2002, p. 36.

61. Enrico Pollastrini, *Nello alla tomba di Pia*, 1851, huile sur toile, 147,5 x 189,5 cm, conservé à la Galleria d'Arte Moderna de Florence.

62. Gensini, 2002 p. 89-91.

de l'influence dantesque en peinture et sculpture⁶³. La presse de l'époque notait déjà le lien profond qui unissait la montée du culte de Dante et la progression du sentiment patriotique parmi les artistes :

e sempre Dante, sempre che e dovunque la Patria assorga a qualche pensier o gentile o magnanimo, sempre che la gloria paesana si addimostri in qualche bella prova o di mano o d'ingegno e la forza civile nei portati dell'industria venerandi e incruenti; ivi è la tua sembianza, ivi la tua memoria, ivi la religione del tuo nome, O Alighieri. A te statuari e architetti preparano simulacri e templi, e nelle sale della mostra nazionale, non che la pittura e la scultura, ma la tarsia e il mosaico rappresentano per cento forme vagamente sensibili le tue fantasie. Questa umile Italia, questa povera terra italica è gloriosa della tua gloria o poeta⁶⁴.

Les arts de la scène connurent aussi un vaste usage de l'imaginaire dantesque qui permettait d'associer des problèmes purement artistiques et politiques⁶⁵. Les spectacles inspirés par la vie et l'œuvre de Dante se développèrent dans un premier temps en Italie. Cette tradition fut diffusée ailleurs en Europe au XIX^e siècle par des « exilés » comme Gustavo Modena qui présenta des lectures de Dante à Londres dans les années 1830. Très tôt, les critiques littéraires de Dante et tout particulièrement Cesare Del Balzo, Isidoro del Lungo et Cesare Levi s'intéressèrent au lien entre l'œuvre de Dante et son adaptation moderne au théâtre⁶⁶. Ce phénomène a de nouveau fait l'objet d'études scientifiques à partir des années 1970⁶⁷. En même temps que le XIX^e siècle connaissait une diffusion internationale de ces thèmes, les pièces italiennes inspirées de sujets dantesques se teintaient des significations politiques évidentes ; *Francesca da Rimini* de D'Annunzio (1901) s'imposait alors comme l'apothéose de ce mouvement.

Enfin, il faudrait, pour compléter ce tableau succinct, évoquer les nombreuses influences de ces thèmes sur l'opéra lyrique, la musique et le ballet, ou comme il sera plus loin question, sur l'industrie naissante du cinéma⁶⁸.

63. On y trouvait, entre autres, les funérailles de Buondelmonte, peint par Francesco Saverio Altamura aujourd'hui conservé à la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Rome.

64. *La Nazione, Rassegna letteraria*, 21 octobre 1861, p. 91-92, « et toujours Dante, toujours et partout où la Patrie s'élève à quelque pensée raffinée ou magnanime, toujours que la gloire du pays s'exprime dans quelque bel exemple de la main ou de l'esprit [...] ; on y trouve ton apparence, ta mémoire, la religion de ton nom, oh Alighieri. À toi, sculpteurs et architectes préparent des simulacres et des temples, et dans les salles de l'exposition nationale, non seulement la peinture et la sculpture, mais la marqueterie et la mosaïque représentent par cent formes sensibles tes fantasies. Cette humble Italie, cette pauvre terre italique est glorieuse de ta gloire, oh poète. »

65. Cooper R., « Dante on the Nineteenth-century Stage », dans Braidà, Calè, 2007, p. 23-38.

66. Mazzoni, 1941, p. 68.

67. Corrigan B., « Dante and Italian Theater: A study in Dramatic Fashions », *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 89, 1971, p. 93-105.

68. Voir *infra*, chapitre 4.

1.3. L'ÉVOLUTION DU « DANTISME » DE LA FIN DE L'UNIFICATION À L'APRÈS-GUERRE

Au sein des associations érudites et de l'université italienne se développait une approche scientifique de l'œuvre de Dante, bénéficiant notamment d'une meilleure connaissance du contexte historique dans lequel vécut le poète. Cette démarche philologique comme la critique de la culture officielle par les courants modernistes dans les arts entraînaient une certaine remise en cause par les nouvelles générations des excès de la « religion dantesque », qui apparut rapidement anachronique et parfois quelque peu ridicule. Cependant avec la Première Guerre mondiale, les revendications territoriales ravivées par le sentiment de « victoire mutilée » et l'exacerbation du nationalisme, le concept de Dante comme symbole de l'Italie connut une recrudescence d'intérêt. À l'aube des festivités de 1921, dans un climat politique extrêmement tendu, le nom de Dante faisait partie des très rares dénominateurs communs capables de rassembler la nation. Néanmoins, derrière cette apparente unité d'un nationalisme hérité du Risorgimento, les valeurs communes apparaissaient bien rares et les divisions de plus en plus fortes.

a. Flux et reflux du dantisme nationaliste à l'aube de la Première Guerre mondiale

Au moment de l'unification, certains aspects de la biographie de Dante qui avaient pu être mis en avant par la génération des grands écrivains du Risorgimento – la vigilance éthique contre le gouvernement notamment – ne convenaient plus à la nouvelle élite politique au pouvoir, occupée à promouvoir l'adhésion à l'unité nationale. Comme l'a souligné Ciccarelli, le pouvoir politique tentait de récupérer le culte de Dante :

Dante became more and more the emblem of a political establishment (the new Italian Kingdom) that was in search of unequivocal and popular models to widen social consensus⁶⁹.

Au lieu du potentiel de critique politique, on insista sur l'aspect populaire du « concept de Dante » comme annonciateur des événements du Risorgimento et prophète de l'unité nationale. Ceci fut indirectement favorisé par le plus influent des auteurs de la seconde moitié du XIX^e siècle, Francesco De Sanctis (1817-1883), dont l'*Histoire de la littérature italienne* forma des générations d'Italiens. Dante devint grâce à lui l'archétype de la civilisation italienne⁷⁰. En divisant l'histoire de la littérature italienne en deux grands courants avec d'un côté un versant éthique (incarné évidemment par Dante) et, de l'autre, Pétrarque et sa descendance, De Sanctis n'hésitait pas à dresser des parallèles entre Dante et les figures majeures

69. Ciccarelli, 2001, p. 88. « Dante est devenu de plus en plus l'emblème d'un pouvoir politique (le nouveau royaume italien) qui était à la recherche de modèles clairs et populaires pour élargir le consensus social. »

70. *Idem*, p. 86-87.

du Risorgimento, de Foscolo à Garibaldi.

En réaction contre ce phénomène, Dante et surtout le « dantisme » devinrent l'objet d'attaques de la part de ceux qui comptaient moderniser la culture italienne, soit dans le sens d'une approche philologique des études scientifiques, soit au travers du modernisme en littérature et dans les arts italiens. Cette remise en cause fut particulièrement forte à Florence où, avant la Première Guerre mondiale, florissait l'activité éditoriale. Certaines revues constituèrent le vecteur privilégié des idées de la modernité : *Il Leonardo* (1903-1907) fondée et dirigée par Giovanni Papini (1881-1956), *La Voce* (1908-1916) de Giuseppe Prezzolini (1882-1982) et *Lacerba* (1913-1915) fondée par Papini avec le peintre Ardengo Soffici (1879-1965) et le poète Aldo Palazzeschi (1885-1974). Ces revues qui prônaient, à l'instar des futuristes, la modernisation de la société italienne s'opposaient fortement à la tradition académique italienne, à l'université comme aux institutions telles que la Società Dante Alighieri ; toutes coupables, selon ces revues, de prêcher le culte du passé au détriment du présent⁷¹. Cependant, il faut bien distinguer entre une revue comme *La Voce*, de caractère nettement intellectuel, et les positions de Marinetti et des futuristes. Si *La Voce* s'opposait à la vision nostalgique du Risorgimento et à la transformation de ses protagonistes en icônes, elle considérait que l'œuvre éthique de l'unification italienne restait incomplète et qu'il appartenait à ces jeunes intellectuels de l'achever.

D'autre part, l'irrédentisme donna un nouveau souffle à l'interprétation politique de Dante. Ainsi l'écrivain Scipio Slataper, né à Trieste et collaborateur de *La Voce*, pouvait au cours d'une polémique avec Soffici écrire :

*Oggi si fa bene a ridere di Dante precursore di Mazzini, ma nel '48 che ci rideva era in fondo uno che non sapeva vivere le necessità storiche del suo tempo*⁷².

Ce rappel historique signifiait aussi que géographiquement, dans les endroits où le Risorgimento n'avait pas encore atteint son achèvement (et d'où était originaire Slataper), Dante était toujours considéré comme un vecteur culturel de diffusion des messages politiques nationalistes. Toutefois, le culte de Dante ne faisait plus l'unanimité comme nous le laisse entendre la citation de Slataper (« *oggi si fa bene a ridere* »).

Contre les multiples abus du dantisme, les écrits se multiplièrent à l'image de l'article intitulé *Dantofilia, Dantologia, Dantomania*, de Rodolfo Renier (1903) ou *La cultura italiana* de Papini et Prezzolini (1906)⁷³. En 1921, Mazzoni se sentait encore obligé de se défendre

71. Voir Ciccarelli, 2001, p. 88-92. Cette conviction apparaît avec force dans le *Manifesto-sintesi*, publié dans la revue *Lacerba* de 1913, dans lequel Guillaume Apollinaire renie toutes les icônes culturelles telles que Dante, Shakespeare ou Manzoni.

72. Cité par Ciccarelli, 2001, p. 91. « Aujourd'hui il est de bon ton de rire de Dante précurseur de Mazzini, mais en 1848 qui riait était au fond quelqu'un qui ne savait pas vivre les nécessités historiques de son temps. »

73. Papini G., Prezzolini G., *La cultura italiana*, Florence, Lumachi, 1906.

de ces accusations, soulignant qu'il ne fallait pas rougir de l'utilisation de Dante durant le Risorgimento, celle-ci correspondant à un moment politique particulier, et qu'au-delà des interprétations les plus caricaturales, une élite avait su garder un jugement plus modéré⁷⁴.

Ces accusations entraînèrent en 1906 la réaction de Giacomo Parodi dans la revue officielle de la société dantesque (dont il avait la direction), *Bollettino di studi danteschi*. Excluant *a priori* toute critique à l'encontre de Dante, Parodi répondait à celles de Papini et Prezzolini adressées à l'encontre du « *metodo storico* » prôné justement par la Società Dantesca Italiana. Ces derniers reprochaient à cette méthode d'être incapable de participer au renouvellement de la littérature nationale déjà encouragé par De Sanctis. À l'inverse pour Parodi, le culte de Dante se justifiait encore pour son enseignement éthique qui avait été à chaque fois réactivé par tous les « pères » de l'Italie moderne : Saint François d'Assise, Mazzini et Garibaldi. L'identification possible entre Dante et tous ces pères du Risorgimento, revenait à reconnaître une lignée du génie italien, définie en opposition à l'esprit germanique. Le nationalisme de Parodi ne pouvait s'accorder aux conceptions modernistes des premiers temps de *La Voce*. En fait, l'influence de Dante sur les auteurs de *La Voce* restait forte, mais empruntait un chemin assez différent du « dantisme » officiel. Dans deux écrits (*Dante vicario d'Iddio*, 1907 et *Le due tradizioni*, 1912), Papini se comparait, ses amis et lui, à Dante comme image de l'intellectuel incompris, fort de ses positions éthiques et méprisé par la culture officielle⁷⁵. Dans un autre article, *Per Dante contro i Dantisti*, Papini explicitait cette position, démontrant à quel point, à la veille de la Première Guerre mondiale, Dante restait au centre de l'actualité du débat culturel.

Par certains aspects, la position de Marinetti restait assez similaire, même si l'attachement à Dante empruntait chez le poète futuriste des voies plus discrètes. Lui aussi, dans sa critique générale du monde académique, fustigea en particulier les commentateurs de Dante (notamment dans deux manifestes *La Divina Commedia è un verminaio di glossatori* et *Contro i professori*), tandis qu'il voyait chez Dante une force vitale modèle d'une créativité pure et primitive⁷⁶. La remise en cause de la « dantomanie » et du mauvais usage fait du nom du poète par le Risorgimento et par les élites politiques de l'Italie libérale, passait par un retour à la « véritable » leçon de Dante. On voit ici se démarquer nettement d'un côté un usage officiel de Dante comme symbole de l'unité italienne et réaffirmation des valeurs du Risorgimento, et de l'autre, la référence au poète créateur qui sut renouveler l'art de son temps et s'opposer au pouvoir officiel. Si, comme nous le verrons, les festivités de 1921 mirent à l'honneur le Dante officiel, l'importance de ces commémorations reposait justement sur la capacité de son nom à rassembler des parties *a priori* opposées.

74. Mazzoni, 1921, p. 379, par « modérés », il entend certainement les intellectuels proches de lui et de la Società Dantesca Italiana.

75. Ciccarelli, 2001, p. 94.

76. *Idem*, p. 95.

b. Recrudescence du dantisme après-guerre : un symbole unificateur pour de multiples lectures

Après guerre, le mouvement irrédentiste connut un renouveau de vigueur dans le climat tendu et exacerbé par la crise économique et le sentiment de ce que Gabriele D'Annunzio avait appelé la « victoire mutilée ». Dans ce contexte, Dante s'imposa de nouveau comme une figure de référence pour les patriotes. Son nom fut souvent invoqué lors de l'aventure de Fiume, ville où D'Annunzio installa le 11 septembre 1919 un gouvernement provisoire. Si le culte de Dante avait pu servir, au temps de Carducci, les revendications sur Trente et sa région, dans l'Italie de D'Annunzio celles-ci s'étendaient au-delà, au sud du Tyrol et à l'Istrie, jusqu'au Brennes et à la baie de Kvarner⁷⁷. L'idolâtrie du Risorgimento, qui avait été pendant un temps raillé par les intellectuels et les artistes, redevenait d'actualité à la faveur du climat d'après-guerre.

*Il Dante idolo, o simbolo come si preferì chiamarlo, era tornato trionfalmente sugli altari*⁷⁸.

Ce renouveau du dantisme patriotique était soutenu par les milieux académiques fortement nationalistes. Ainsi des personnalités comme Ernesto Giacomo Parodi (qui s'imposait après-guerre comme le plus important commentateur de Dante), tout en défendant l'approfondissement philologique de l'œuvre du poète, participaient à la diffusion de l'image du poète comme symbole de l'Italie. Parodi semblait dans certains textes réussir à conjuguer sa vision nationaliste avec la reprise des échanges scientifiques visant à une nouvelle collaboration européenne pacifique⁷⁹. Pourtant dans le même temps Dante devint une oriflamme qui pouvait être brandi pour représenter non plus le génie humain, mais les valeurs de « l'italianité », en opposition aux autres identités nationales⁸⁰. Après l'hécatombe de la Première Guerre mondiale, la conception d'un nationalisme comme voie de progression, ou du moins condition des bons rapports entre les différents pays – conception encore majoritaire durant le Risorgimento – ne pouvait plus être défendue avec autant de ferveur et de candeur que dans le discours de Victor Hugo de 1865⁸¹.

77. « *Si come Pola presso del Quarnaro, l che Italia chiude, e i suoi termini bagna.* » DC, *Enfer*, IX, 114.

78. Dionisotti, 1967, p. 290. « Dante idole, ou symbole comme on préféra l'appeler, était revenu triomphalement sur les autels. »

79. « *Nel nome di Dante non si celebrava soltanto la vittoria politica e militare di una parte o della nazione tutta. Anche quelli che, come per l'appunto il Parodi e parecchi altri fra i più insigni maestri universitari, politicamente erano nazionalisti, miravano però a una celebrazione che nel nome di Dante riconfermasse la validità del contributo italiano in una pacifica ripresa degli studi in tutta Europa.* » Dionisotti, 1967, p. 292.

80. « *Dante non è soltanto il poeta dell'Italia, ma è il suo simbolo più alto; anzi, se come poeta egli appartiene al mondo intiero non meno che a lei, come simbolo appartiene soltanto a lei, e l'Italia deve gelosamente vigilare perché non soffra menomazioni, poiché i grandi come lui sono quasi bandiere, intorno alle quali, momenti più solenni o più tragici della storia, una nazione può raccogliersi e sentirsi una di cuore e di volontà.* » Parodi E. G., *Bollettino della società dantista italiano*, 2 décembre 1920, cité par Dionisotti, 1967, p. 290.

81. Rajna, 1921b, p. 310. Dans sa lettre envoyée à Florence à l'occasion du centenaire de la naissance de Dante, Hugo présentait l'unité nationale comme une étape vers celle universelle : « L'unité n'est pas seulement la vie des nations : elle est le but de l'humanité. » Pour l'intellectuel florentin Rajna, écrivant en 1921, ce but encore

En 1921, le contraste apparaissait frappant entre la quantité extraordinaire d'études publiées à l'occasion du 600^e anniversaire de la mort de Dante, la qualité scientifique de certaines de ces publications, encore aujourd'hui valables, et le sentiment que la véritable bataille se jouait sur le terrain de la récupération nationaliste, idéologique et symbolique du culte de Dante⁸². Tous participèrent à cet effort de récupération, jusqu'aux catholiques, qui occupèrent un rôle central dans les commémorations de Ravenne grâce au soutien du pape Benoît XV⁸³. Celui-ci participa également au centenaire en célébrant Dante le 30 avril 1921 comme le fils de l'Église dans l'encyclique *In praeclara summorum*⁸⁴.

Néanmoins, parallèlement à ce retour du dantisme patriotique, les commémorations de 1921 se démarquèrent nettement de celles de 1865 par la qualité des études consacrées au poète⁸⁵. Des auteurs comme Parodi et Barbi représentaient alors l'avant-garde des études consacrées à l'œuvre de Dante, et le retard encore accusé en 1865 par rapport à la critique internationale semblait s'être très largement dissipé. Toutefois, cette critique s'avérait fortement perméable aux motivations politiques de telle sorte que même un intellectuel tel que Parodi devait avouer que les motivations de ses travaux dépassaient largement le seul contexte philologique⁸⁶. Les travaux de recherche étaient alors appelés à servir d'autres objectifs que ceux purement scientifiques, et le critère patriotique pouvait être perçu comme une valeur ajoutée au travail académique. Dans ces études, tout comme dans les célébrations de 1921, en fin de compte, « *che la patria contasse più di Dante non poteva esser dubbio*⁸⁷. »

envisageable en 1865, au lendemain de la prise de Rome paraissait bien loin après la Première Guerre mondiale. Il comparait avec une certaine amertume cette union des nations à une comète perdue dans l'espace, métaphore qui lui permettait de se raccrocher à l'image de l'ellipse et à l'espoir du retour de l'idéal de paix universelle présent chez Hugo que chez Dante. Cette digression nous permet déjà d'apercevoir la différence fondamentale entre le nationalisme (et l'usage nationaliste de Dante) de 1865 et de 1921.

82. « *Era chiaro insomma che il terreno della battaglia era quello, e che di vincere la battaglia si trattava, sul terreno della nazione, delle ideologie e dei partiti, non su quello, dove è dubbio che si possa mai battagliaire, della universale e sempiterna poesia.* », *idem*, p. 292

83. Outre son soutien financier, le pape Benoît xv promulgua une encyclique en l'honneur de Dante en 1921. Pour un exemple d'une interprétation catholique de l'œuvre de Dante, Voir Gallarati Scotti T., *Vita di Dante*, Milan, Rizzoli, 1957.

84. Borgia, 2009, p. 88.

85. Dionisotti, 1967, p. 292.

86. Ernesto Giacomo Parodi présentait par exemple le dernier texte du recueil d'étude qu'il publia à l'occasion de la commémoration de 1921, « Dante poeta nazionale » (daté de 1914), comme : « *ispirato da sentimenti estranei a quelli dell'obiettività critica, benché certo anche più nobili di essi e anche più necessari.* » Cité dans Dionisotti, 1967, p. 293.

87. Dionisotti, 1967, p. 292.

2. LES PREMIERS CENTENAIRES DANTESQUES : DANTE, LE CULTE DES GRANDS HOMMES ET LE MOUVEMENT IRRÉDENTISTE

Après une tentative en 1821 (peut-être la première commémoration d'un centenaire en Italie⁸⁸), les célébrations du 600^e anniversaire de la naissance du poète en 1865 constituèrent l'acmé de la « religion dantesque », avant que son interprétation politique ne soit quelque peu remise en cause à la fin du siècle⁸⁹. Néanmoins, la signification que prit le culte de Dante au cours des fêtes de 1865 au regard des revendications territoriales de l'Italie était appelée à perdurer sans faiblir jusqu'à la prise de pouvoir fasciste et même au-delà. Ainsi, la célébration de Dante était une façon détournée d'évoquer ces terres encore non italiennes, faisant défaut à l'unité souhaitée par Dante. Cette facette du nationalisme attachée au « concept » de Dante s'exprima également dans ces terres irrédentes par la multiplication de la statuaire dantesque au cours des dernières décennies du XIX^e siècle. Elle culmina en 1896 avec l'inauguration du monument de Dante à Trente.

2.1. FLORENCE 1821. UNE PREMIÈRE TENTATIVE AVORTÉE

Le développement du « concept » de Dante que nous avons essayé de caractériser dans ses dimensions littéraires, politiques et artistiques s'incarna très tôt dans une tentative de célébration commémorative. Le 18 juillet 1818, un manifeste publié à Florence à l'adresse de tous les Toscans appelait à une souscription pour financer l'érection d'un monument en l'honneur de Dante dans l'église Santa Croce, à côté de ceux de Michel-Ange, Machiavel et Galilée. Si ce monument ne fut inauguré qu'en 1830, sous la forme d'un cénotaphe exécuté par Stefano Ricci, et que l'anniversaire de la mort du poète en septembre 1821 ne fut commémoré que par la réunion d'une académie romaine sans aucune solennité, il faut tout de même considérer le manifeste de 1818 comme la première tentative de célébrer un centenaire dédié à la mémoire de Dante⁹⁰. Ce manifeste empli de patriotisme s'inscrit, tout comme les vicissitudes du cénotaphe, dans un mouvement plus large de diffusion du culte des grands hommes⁹¹. Vantant leur valeur d'exemplarité, ce culte des grands hommes se développa en Italie pendant la période napoléonienne et sous la Restauration. Dans ce contexte, l'église Santa Croce à Florence devait peu à peu être considérée comme le panthéon de la nation italienne tout comme ailleurs en Europe l'abbaye de Westminster, le Panthéon de Soufflot, la

88. Rajna, 1921, p. 12.

89. « *Cronologicamente insomma risulta chiara la coincidenza fra la celebrazione del centenario dantesco e l'inizio di una revisione critica nuova e complessiva della letteratura italiana nel suo sviluppo storico, dalle origini all'età moderna. Anche è chiaro che questa nuova e decisiva revisione operata nell'ambito della cultura meridionale e però all'insegna, ivi più imperiosa che altrove, dell'unità politica, presuppone allora e poi, come dato indiscutibile, il principato dantesco.* » Dionisotti, 1967, p. 283.

90. Le manifeste de 1818 soulignait le lien avec l'anniversaire de la mort de Dante, « *È presso a compiersi il quinto secolo da che fu Dante* », cité dans Rajna, 1921a, p. 9.

91. Sur le culte des grands hommes, voir notamment Poulot D., *Une histoire du patrimoine en Occident, XVIII^e-XX^e siècle, Du monument aux valeurs*, Paris, PUF, 2006, p. 93-96.

cathédrale de Cologne ou, un peu plus tard, le Walhalla près de Ratisbonne⁹². L'église jouissait d'une importante tradition de sépultures célèbres, grâce aux tombes de Michel-Ange, Galilée et Machiavel. L'image du panthéon national se diffusa et s'imposa avec force grâce à l'immense succès du poème composé entre 1806 et 1807 par Ugo Foscolo, *Dei Sepolcri*.

*Ma dopo il 1806, in coincidenza suggestiva con la composizione e la pubblicazione dei Sepolcri, la soluzione definitiva punterà sul concetto, indubbiamente foscoliano, della dolente ma vigorosa meditazione sulla grandezza degli illustri defunti, onde trarne esempio e incitamento per il presente*⁹³.

Plus tard, le 24 juin 1871, le transport des cendres de Foscolo depuis l'Angleterre (où il mourut en exil) fut la confirmation de la fonction sépulcrale de Santa Croce.

Dès le début du siècle, alors que l'église Santa Croce n'était pas encore considérée comme une étape obligée d'une visite de Florence, le témoignage de certains voyageurs atteste l'existence de l'image de panthéon national. Chateaubriand relatait en 1804 l'enthousiasme éprouvé à la découverte de l'église⁹⁴, cette émotion était partagée, peu de temps après, par Germaine de Staël, qui se servit des souvenirs de sa visite pour la rédaction de *Corinne ou l'Italie* (1807) :

Cette église de Santa Croce contient la plus brillante assemblée de morts qui soit peut-être en Europe. Corinne se sentit profondément émue en marchant entre ces deux rangées de tombeaux [...]. La vue de cette église, décorée par de si nobles souvenirs, réveilla l'enthousiasme de Corinne⁹⁵.

Madame de Staël avait pu suivre durant son séjour florentin l'évolution d'un projet qui devait conforter la conception de la nef de Santa Croce comme panthéon et exemple de vertus des grands hommes toscans et italiens : l'érection par Canova du monument à Vittorio Alfieri (1804-1810). Madame de Staël tout comme Chateaubriand avait fréquenté à Florence le salon tenu par la comtesse d'Albany et le peintre français François-Xavier Fabre. Ceux-ci suivaient alors pas à pas l'élaboration et l'exécution du monument de Canova⁹⁶. Les variations

92. L'historien Bruno Tobia a analysé la transformation progressive de Santa Croce en « église de la nation ». Voir Tobia B., « Santa Croce culto della memoria », dans Sabbatucci G., Vidotto V. (dir.), *Il nuovo Stato e la società civile, 1861-1887, Storia d'Italia*, vol. II, Rome-Bari, Laterza, 1995, p. 510-515.

93. Spalletti E., « Gli esordi del pantheon romantico dal monumento a Vittorio Alfieri al cenotafio di Dante », dans De Luciano B., (dir.), *Il pantheon di Santa Croce a Firenze*, Florence, Giunti, 1993, p. 223-224. « Mais après 1806, en coïncidence de façon signifiante avec la composition et la publication des *Sepolcri*, la solution définitive visera le concept, indubitablement liée à Foscolo, de la douloureuse mais vigoureuse méditation sur la grandeur des illustres défunts, d'où puiser l'exemple et l'encouragement pour le présent. »

94. Les méditations de Chateaubriand sur la mort d'Alfieri et l'église Santa Croce se trouvent dans la *Lettre à M. de Fontanes*, publiée dans le *Mercure de France* du 3 mars 1804.

95. Cette vision de l'église Santa Croce influença à son tour Lord Byron qui fut le relai en Angleterre par ses écrits, voir Gardiner A. T., « The Gender of Fame: Remembering Santa Croce in Mme de Staël's *Corinne* and Lord Byron's *Childe Harold's Pilgrimage IV* », dans *Corvey Women Writers on the Web*, <<http://www2.shu.ac.uk/corvey/CW3journal/issue%20two/gardiner.html#1>> (visité le 11 mai 2010).

96. Pour le rôle de la comtesse d'Albany et de François-Xavier Fabre voir Pélissier L. G., « Canova, la comtesse d'Albany et le tombeau d'Alfieri », *Nuovo Archivio Veneto*, III, 1902, p. 147-188, p. 394-427, IV, 1903, p. 214-

dans le projet de Canova concernèrent plus particulièrement la figure allégorique de l'Italie : le caractère pathétique des premiers projets prit peu à peu une allure plus solennelle, se faisant en quelque sorte l'écho du débat contemporain sur la célébration des hommes illustres. Stendhal, qui visita Florence en 1817, relate dans ses *Carnets de Voyage* son admiration pour l'église Santa Croce, où il put contempler à côté du monument de Michel-Ange, celui d'Alfieri achevé :

Quelle étonnante réunion ! Mon émotion et si profonde, qu'elle va presque jusqu'à la piété. Le sombre religieux de cette église, son toit en simple charpente, sa façade non terminée, tout cela parle vivement à mon âme⁹⁷. [...] J'étais dans une sorte d'extase, par l'idée d'être à Florence, et le voisinage des grands hommes dont je venais de voir les tombeaux. Absorbé dans la contemplation de la beauté sublime, je la voyais de près, je la touchais pour ainsi dire. J'étais arrivé à ce point d'émotion où se rencontrent les sensations célestes données par les Beaux Arts et les sentiments passionnés. En sortant de Santa Croce, j'avais un battement de cœur, la vie était épuisée chez moi, je marchais avec la crainte de tomber⁹⁸.

Le manifeste de 1818 fut donc publié à un moment – après le poème de Foscolo et les voyages de célèbres écrivains – où la réputation des tombes de Santa Croce était déjà bien établie, et l'idée d'en faire un panthéon des hommes illustres italiens largement diffusée.

Pourtant la première initiative pour ériger une statue à Dante dans ce temple remontait aux années 1802-1804⁹⁹. À cette date, une société d'érudits locaux, La Società degli Amatori della Storia Patria présidée par Marco Lastri, avait chargé l'architecte Luigi Cambray-Digny (1778-1843), alors seulement âgé de vingt-quatre ans, de préparer un projet de cénotaphe¹⁰⁰. Cambray-Digny acheva son projet en 1804 et le fit rapidement graver à Rome¹⁰¹. Alors que l'architecte avait déjà choisi l'emplacement de sa sculpture, le projet fut abandonné, semble-t-il en raison de son refus d'effectuer les corrections exigées par la société d'érudits¹⁰².

245.

97. Cité dans Pellegrini C., « Santa Croce e gli scrittori stranieri », *Rivista di Letteratura moderne e comparate*, xviii, 2, 1965, p. 94.

98. *Ibidem*.

99. Rajna, 1921a, p. 3-4.

100. Architecte d'origine française formé à l'académie de Florence, Luigi Cambray-Digny fut extrêmement actif sous l'occupation française et la Restauration. Il maintint un rapport continu avec la France, se rendant à plusieurs reprises à Paris et fut nommé en 1827 membre correspondant de l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France. Il fit notamment l'acquisition de dessins de Boullée qui eurent une influence notable sur le milieu florentin (aujourd'hui conservés à la Galerie des Offices). Plus tard, son fils Guglielmo, homme d'État, dirigea les festivités organisées à Florence pour le 600^e anniversaire de la naissance de Dante en 1865. Dezzi-Bardeschi M., Romanelli R., *Cambray Digny, Luigi*, dans DBI, XVII, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1974, p. 145-152.

101. Aujourd'hui conservé à Florence, à la Biblioteca Marucelliana, Carte C. D., filza 17. Argan a noté comment Cambray-Digny subit l'influence de Boullée, en particulier dans la façon dont la statue allégorique est ensevelie entre deux imposantes colonnes gothiques, Argan G. C., « Studi sul neoclassico », dans *Storia dell'arte*, 7-8, Florence, Sansoni, 1970, p. 255.

102. Dezzi-Bardeschi M., Romanelli R., *Cambray Digny, Luigi*, dans DBI, XVII, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1974, p. 149.

Après ce premier échec, la question de l'érection d'un monument à Dante dans Santa Croce se posa à nouveau en 1818, légitimée entre temps par la publication des *Sepolcri* de Foscolo. Le manifeste du 18 juillet 1818 fut rédigé par une association de dix citoyens florentins¹⁰³. Il mettait en avant l'idée d'une dette et d'une double injustice envers Dante, d'abord exilé et par la suite jamais célébré dignement dans sa patrie.

*Veniva lo straniero a visitar questa Terra prediletta all'Italiche Muse, e un Monumento, un Sasso non vi trovando alla memoria consacrato al primo Padre di quelle, del divino Alighieri, sdegnato ne ripartiva. Ciò non avverrà più quindi innanzi; nel Panteon toscano, fra le tombe dei nostri uomini Grandi, sorgerà un degno Mausoleo per onor di quell'uomo grandissimo, o piuttosto per ammenda dell'ingiustizia della Patria [...]. Toscani! Son cinque secoli che l'ombra di Dante si aggira, senza pubblico onore, fra le tombe di Galileo, di Michel'Agnolo, e di Machiavello, e ci cerca la sua; tocca a noi a far paga quell'ombra generosa. Chi è nato degno d'esser compatriota di Dante non ricuserà di contribuire per la sua parte e prevenire le generazioni future nel soddisfare a quel debito, d'aver trascurato il quale, benché involontariamente, ebber vergogna e rimprovero le generazioni trascorse*¹⁰⁴.

Ayant entre-temps acquis une grande réputation pour son œuvre d'architecte, il semble que Luigi Cambray-Digny n'était plus satisfait de son premier projet. Il exigea cependant de pouvoir garder un contrôle sur la création du monument en s'octroyant le choix du sculpteur. C'est lui qui fit appel au sculpteur Stefano Ricci, déjà annoncé par le manifeste de 1818 et présenté comme le plus célèbre sculpteur toscan de son temps. L'église devint ainsi une étape obligatoire dans la visite de Florence. En 1819, Pietro Benvenuti et Luigi Cambray-Digny publièrent un recueil de gravures de l'ensemble des monuments funéraires de toute la Toscane¹⁰⁵. Ils appelaient par cette publication à continuer d'œuvrer pour le culte des hommes illustres de la région. La place centrale occupée par Santa Croce dans ce recueil prouve encore une fois l'identification de ce temple à un panthéon des grands hommes dans une conception proche de celle chantée par Foscolo. Dans ce climat et avec l'intérêt croissant, surtout après la

103. On y trouvait des personnages de premier rang de la culture toscane tels que Giovanni Battista Zannoni (alors secrétaire de l'académie de la Crusca), Gino Capannoni ou encore le peintre Pietro Benvenuti

104. Le manifeste fut publié sur la *Gazzetta di Firenze* du 22 août 1818, il est retranscrit dans Spalletti, 1993, p. 239. « L'étranger venait visiter cette Terre bénie des Muses italiques, et il ne trouvait ni un Monument, ni même un Caillou consacré à la mémoire du premier Père de celles-ci, du divin Alighieri, et repartait indigné. Cela ne se produira plus quand ci-devant, dans le Panthéon toscan, parmi les tombes de nos Grands hommes, se lèvera un digne Mausolée à l'honneur de ce très grand homme, ou plutôt pour faire amende honorable pour l'injustice de la Patrie [...]. Toscans ! Il y a cinq siècles que l'ombre de Dante erre, sans honneur public, parmi les tombes de Galilée, de Michel-Ange, et de Machiavel, et qu'il cherche la sienne ; c'est à nous de récompenser cette ombre généreuse. Qui est né digne d'être compatriote de Dante ne refusera pas de payer sa part et de régler la dette pour les générations futures, car pour l'avoir négligée, bien qu'involontairement, les générations passées subissent honte et reproche. »

105. Benvenuti P., De Cambray Digny L., *Monumenti sepolcrali della Toscana disegnati da Vincenzo Gozzini e incisi da Giovan Paolo Lasinio sotto la direzione dei Signori Cav. Pietro Benvenuti e L. De Cambray Digny con illustrazioni*, Florence, 1819. La seconde édition de 1822-1823 inclut les monuments modernes sculptés par Antonio Canova et Stefano Ricci.

Restauration, pour la période de la fin du Moyen Âge et de la première Renaissance, il apparaissait donc logique que Santa Croce accueillît un monument en l'honneur de Dante et cela malgré l'impossibilité de rapatrier les restes du poète depuis Ravenne.

Toutefois, si l'idée du monument semblait faire l'unanimité, le choix d'un cénotaphe à ériger dans Santa Croce fut remis en cause. L'architecte Giuseppe Del Rosso (1760-1831) et l'abbé Antonio Renzi publièrent anonymement à Lucques un opuscule hostile à cette initiative. Dans leur petite publication, prenant la forme d'une lettre d'un artiste toscan à un gentilhomme de Crotona puis de la réponse de ce dernier¹⁰⁶, Del Rosso exposait les grandes lignes d'un tout autre monument, selon lui bien plus convenable à la mémoire de Dante. L'architecte florentin, imprégné des idées des Lumières, souhaitait dédier à Dante, non pas un monument funéraire, mais une véritable apothéose qui puisse exprimer la « Gloire » du « *Genio divinizzato* ». Del Rosso s'appuyait en cela sur le manifeste qui présentait Dante comme encore vivant grâce à sa *Divine Comédie*, délivrant encore son message aux contemporains :

*DANTE è vivo tuttora e vivrà fino che il Mondo duri, mercè l'opera sua divinizzata per consenso di tutte le nazioni: o per meglio spiegarsi, DANTE dopo aver reso l'ordinario tributo alla Natura, è risorto mediante la sua Apoteosi, e rivive fra gli uomini nella Divina Commedia, come se fosse tuttora presente a quelle anime che egli incanta, e sublima rileggendo l'opera sua*¹⁰⁷.

Si Ravenne possédait un temple funéraire dédié à l'homme, Florence se devait d'élever une apothéose au poète divinisé. Suivant sa formation néoclassique, Del Rosso se tournait naturellement vers l'Antiquité pour étudier les différents types de monuments édifiés par les Romains en l'honneur des personnages divinisés. Il estimait que la forme la plus convenable pour Dante serait celle d'un portique s'inspirant des modèles de la Rome antique (Antonio Pio, Octavie, Livia),

*e si chiamasse questo il Portico di DANTE. Nel centro del medesimo dovrebbe collocarsi il gruppo rappresentante la sua Apoteosi, o per spiegarsi più chiaramente, il Poeta coronato dal Genio della Toscana con i suoi attributi. Le pareti si ornerebbero in seguito di Bassorilievi, e di statue allusive ad esso, ed al Divino Poema*¹⁰⁸.

106. On la trouve dans, *Idee per un monumento a Dante Alighieri* Italie, 1819. L'ouvrage a été numérisé par la bibliothèque de Harvard : <<http://hdl.handle.net/2027/hvd.hx6yk4>> (visité le 26 juillet 2011).

107. *Idem*, p. 8-9. « Dante est toujours vivant et vivra tant que le Monde durera, à travers son œuvre divinisée par le consensus de toutes les nations : ou pour mieux s'expliquer, Dante après avoir rendu le tribut ordinaire à la Nature, est ressuscité par son Apothéose, et revit parmi les hommes dans la Divine Comédie, comme s'il était toujours présent à ces âmes qu'il enchante et sublime en relisant son œuvre. »

108. *Idem*, p. 11, « et on l'appellerait le Portique de Dante. Au centre de celui-ci devrait prendre place le groupe représentant son Apothéose, ou pour s'expliquer plus clairement, le Poète couronné par le Génie de la Toscane avec ses attributs. Les murs s'orneraient ensuite de bas-reliefs, et de statues faisant allusion à lui, et au Divin Poème. »

Ce monument qu'il imaginait situé face au flanc sud de Santa Maria del Fiore devait constituer un titre de gloire non seulement pour la Toscane, mais aussi pour l'ensemble de l'Italie. En effet, toujours selon Del Rosso, l'émulation aurait entraîné chaque région d'Italie à compléter l'œuvre par l'ajout d'une statue ou d'un bas-relief¹⁰⁹. L'architecte semblait avoir conscience que le développement du culte des hommes illustres allait de pair avec l'affirmation des nations européennes et la compétition nationaliste qui en découlait. En effet, il appelait de ses vœux que cette apothéose soit supérieure à « *ciò che altra Nazione moderna avesse fatto per eternare i sommi Uomini che le appartengono*¹¹⁰ ».

En alternative au « *Portico di Dante* », Giuseppe Del Rosso proposait dans la même publication un second type de monument moins ambitieux et plus facile à réaliser : « *la Tribuna di Dante* ». Ce projet prévoyait le percement, dans l'arc central de la *loggia dell'Orcagna*, d'une grande tribune semi-circulaire où aurait été placée dans un premier temps une statue du poète exécutée par Stefano Ricci, et au pied de laquelle auraient pu venir se nicher dans un second temps quatre figures allégoriques¹¹¹. Pio Rajna note que les idées de Del Rosso purent avoir une certaine influence sur d'autres artistes, à l'image d'une gravure de Luigi Ademollo (1764-1849) représentant une apothéose de Dante entouré de figures allégoriques insérée dans le premier volume de la *Divina Comedia dell'Ancora*¹¹².

Toutefois, malgré l'impact que put avoir la publication de Del Rosso, l'idée de cénopathe s'imposa alors que se multipliaient les souscriptions pour l'édification du monument. Peu de temps après la publication du manifeste, entre les mois de septembre et d'octobre, Giacomo Leopardi, imprégné de l'enthousiasme du manifeste, composait *Sopra il monumento di Dante che si prepara in Firenze*, où il développait le thème de la honte ressentie en raison de l'absence de culte rendu par ses contemporains aux hommes illustres.

Si le monument avait d'abord été conçu dans une dimension locale – le manifeste s'adressait uniquement aux Toscans et plus particulièrement aux Florentins dans une logique d'expiation de l'exil de Dante –, devant l'ampleur que prit le projet à la suite du poème de Leopardi, il évolua vers une envergure proprement italienne. Ainsi la figure féminine placée à la gauche de Dante dans la réalisation finale, et qui devait représenter dans un premier temps la Toscane, devint l'allégorie de l'Italie¹¹³. L'origine toscane de l'idée (comme de la majeure partie du financement) ne resta évoquée dans l'œuvre achevée que dans le « *Tusci* » placé dans

109. « *vi sarebbe stato luogo nel tratto successivo di esaurire la lodevole ambizione di altre Corporazioni Italiane nel fare eseguire, e collocarvi chi una statua e chi un bassorilievo, fino all'intiero compimento dell'Opera; ed essere così per molti anni un soggetto di emulazione pei primarj artisti che già possediamo, e per gli altri che battono valorosamente la strada onde parvenire ad essere tali.* », *idem*, p. 13.

110. Rajna, 1921a, p. 6, « ce qu'une autre Nation moderne aurait fait pour rendre éternels les plus hauts Hommes qui lui appartiennent. »

111. *Idee per un monumento a Dante Alighieri*, 1819, p. 14-16.

112. Édition conservée à la Marucelliana, *idem*, p. 6-7.

113. Rajna, 1921a, p. 8-9.

l'inscription de dédicace¹¹⁴.

L'œuvre encore non achevée fut déjà largement critiquée par des artistes quelque peu jaloux du choix de Stefano Ricci. Pourtant, le sculpteur pouvait se prévaloir d'une bonne expérience, ayant déjà réalisé dans les années précédentes trois monuments funéraires à l'intérieur de Santa Croce. En 1808, il y avait érigé le monument funéraire du conte Michal Bogoria Skotnicki, jeune peintre polonais fréquentant le salon de la comtesse D'Albany et dont François-Xavier Fabre avait effectué le portrait en 1806, puis celui, fortement inspiré par l'œuvre de Canova, de Pompeo Giuseppe Signorini da Mulazion, mort en 1812, et enfin, en avril 1818, le cénotaphe de Niccolò Gaspero Paoletti¹¹⁵.

Ricci se lança rapidement dans l'exécution du cénotaphe, mais fut, semble-t-il, retardé par un projet contemporain pour un monument au Grand-duc Ferdinand III de Toscane à Arezzo achevé en 1822. Le monument à Dante fut quant à lui inauguré en mars 1830 en présence notamment de Berthel Thorvaldsen revenant alors d'un voyage en Bavière. L'inauguration se fit dans un consensus tiède, cachant avec peine les critiques qui allaient par la suite se multiplier à l'encontre d'un monument dont même les admirateurs de l'œuvre de Ricci critiquèrent le froid académisme¹¹⁶. Le cénotaphe n'apparaissait qu'anecdotique au vu des attentes morales et civiques qu'avait soulevées le manifeste. Du point de vue stylistique, la sculpture ne correspondait plus aux goûts dominants de la culture florentine entre le romantisme historique influencé par Manzoni et incarné en peinture par Giuseppe Bezzuoli et le purisme déjà promu en sculpture par Lorenzo Bartolini (1777-1850) entre 1817 et 1820¹¹⁷.

Un article de Niccolò Tommaseo pour la revue *Antologia* de Vieusseux nous éclaire sur la désillusion que suscita ce projet¹¹⁸. Dans cet article, Tommaseo rappelait les propositions d'un monument hors des églises de Del Rosso, mais aussi le problème du rapatriement des cendres depuis Ravenne. Il défendait le choix de Santa Croce, mais se faisait le relai des critiques adressées au cénotaphe de Ricci :

*Havvi chi la Poesia al suo Sepolcro avrebbe amato non piangente ma lieta;
havvi chi il portamento dell'Italia trova composto a troppa religiosa maestà;
e chi non vorrebbe il poeta ignudo; e chi non vorrebbe il gomito gli stesse
appoggiato sull'aperto volume*¹¹⁹.

114. « DANTI ALIGHIERIO / TUSCI / HONORARIUM TUMULUM / A MAIORIBUS TER FRUSTRÀ DECRETUM / ANNO MDCCCXXIX / FELICITER EXCITARUNT »

115. Voir Spalletti, 1993, p. 225-226 et p. 240.

116. Rajna, 1921a, p. 9.

117. Spalletti, 1993, p. 240.

118. Préparé sous le pseudonyme K. X. Y., l'article *Monumento a Dante Alighieri*, ne fut pas publié en raison de l'interdiction de la revue. Les notes préparatoires ont été publiées dans Barocchi P. (dir.), *Gli scritti d'arte della Antologia di G. P. Vieusseux. 1821-1830*, vol. V, Florence, Studio per Edizioni Scelte 1975, p. 106-111.

119. Cité dans Spalletti, 1993, p. 241. « Celui qui aurait aimé que la Poésie à sa Tombe ne pleure pas mais soit joyeuse ; celui qui trouve l'allure de l'Italie composé d'une majesté trop religieuse ; et celui qui ne voudrait pas que le poète soit nu ; et celui qui ne voudrait pas que le coude soit appuyé sur le volume ouvert. »

Si Tommaseo défendait les choix de Stefano Ricci, c'était pour mieux pouvoir exprimer par la suite ce qui aurait été sa propre conception du monument :

*In luogo dell'Italia e della Poesia, immaginate Firenze stessa, che con l'una mano posa sul capo dell'Esule una corona civica, con l'altra dalle sue mani riceve una ghirlanda d'alloro: immaginate nel volto della donna dipinto, non la mestizia o l'altera gravità, ma l'ossequio e la riverenza; nel volto del Poeta, non l'ira o la malinconia, ma l'affetto*¹²⁰.

Les propositions de Tommaseo mettent en évidence le glissement d'un registre allégorique, abstrait et universel propre au néoclassicisme de Canova vers une conception de l'œuvre plus proche du romantisme, centrée sur l'empathie des sentiments. On y ressent aussi qu'à Florence l'antagonisme entre la dimension locale et nationale du « concept » de Dante restait vif. Si la date de 1821, cinquième centenaire de la mort de Dante, correspond donc à un rendez-vous manqué, la sculpture ne réussit pas davantage à répondre aux attentes et à l'enthousiasme suscité par l'idée de célébrer une grande fête autour du poète. Ce centenaire avorté jeta néanmoins les bases pour de futures commémorations dantesques s'appuyant sur l'union du culte des grands hommes et de la célébration artistique, dans l'intention d'affirmer un message politique contemporain.

2.2. FLORENCE 1865. DANTE FIGURE TUTÉLAIRE DU PANTHÉON NATIONAL

Après l'échec de 1821, on décida de célébrer en 1865, au lendemain de l'unification, le 600^e anniversaire de la naissance de Dante. Si ce deuxième centenaire devait également décevoir les immenses attentes exprimées par la rhétorique nationaliste, il convient toutefois de nuancer l'échec de cet événement tel qu'il a été présenté par une partie de l'historiographie¹²¹.

Suivant le cours des événements politiques, la valeur attribuée au « concept » de Dante évolua au profit de ce que l'historien Bruno Tobia a appelé la réaffirmation des valeurs patriotiques du Risorgimento¹²². Alors que Rome restait encore en dehors du royaume, le processus d'unification de l'Italie touchait à sa fin, et déjà, après l'exaltation des campagnes militaires, les premiers doutes s'installaient. Dans ce contexte, fêter Dante signifiait réactiver les valeurs et les espoirs associés au processus positif du Risorgimento. Dans ce cadre, l'union entre le culte du poète, le message politique et l'art tendit à se préciser au profit d'une prédominance

120. *Ibidem*. « Au lieu de l'Italie et de la Poésie, imaginez Florence elle-même, qui avec une main pose sur la tête de l'Exilé une couronne civique, et avec l'autre reçoit de ses mains une couronne de laurier : imaginez dans le visage de la femme peinte, **non pas** l'affliction ou la gravité altière, mais le respect et la révérence ; dans le visage du Poète, **non pas** la colère ou la mélancolie, mais l'affection. »

121. Pour l'interprétation traditionnelle, voir par exemple Dionisotti, pour qui « *alle buone intenzioni di richiamare alla lettura e celebrazione di Dante anche il popolo, e sia pure il popolo fiorentino, non corrispondesse il successo.* », Dionisotti, 1967, p. 279.

122. Tobia B., « La statuaria dantesca nell'Italia liberale : tradizione, identità e culto nazionale », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, CIX, 1, 1997, p. 75-87, voir aussi Tobia B., « Una cultura per la nuova Italia », dans Sabbatucci, Vidotto, 1995, p. 427-530.

de la dimension architecturale et urbaine des commémorations. Plusieurs grands projets de panthéon non réalisés témoignent de la façon la plus explicite de cette imbrication qui fut déterminante pour l'histoire de l'architecture et du patrimoine de l'Italie libérale.

Les doutes sur la valeur artistique de la statue d'Enrico Pazzi qui trône encore aujourd'hui dans la piazza Santa Croce à Florence ne doivent pas cependant masquer la réussite populaire des festivités. Elles furent également une formidable occasion pour la famille royale de réaffirmer son rôle dans le processus d'unification du pays. Sur ces valeurs du Risorgimento se greffa pour la première fois dans le culte de Dante une nouvelle signification irrédentiste – dont nous verrons par la suite la pleine manifestation à Trente – appelée à connaître un grand succès jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale.

a. Réaffirmation des valeurs patriotiques du Risorgimento

La réaffirmation des valeurs patriotiques mise en exergue par Bruno Tobia souligne le fait que les commémorations dantesques de 1865 constituèrent l'apogée de l'alliance entre culture et politique au moment de l'achèvement du Risorgimento. Les organisateurs avaient sans nul doute conscience que ces festivités s'inscrivaient dans l'histoire en train de s'écrire, au cœur du processus du Risorgimento, entre la proclamation du royaume et le ralliement de la Vénétie et de Rome. Pio Rajna a souligné la concomitance des dates :

*E l'Italia era allora appunto rinata essa stessa; e aveva conseguito in gran parte, e fidava di compiere prossimamente, quell'unità, di cui nell'ordine ideale Dante appariva assertore, cooperatore potente, mantenitore perpetuamente vigile*¹²³.

Plus loin en détaillant le déroulement des festivités,

*S'era principato a parlarne proprio alla vigilia della gran guerra d'indipendenza; s'era seguitato mentre l'unità andava meravigliosamente facendosi; si celebrava colla ferma fiducia negli animi che il compimento fosse prossimo. E se non prossimo il compimento, era prossima realmente la liberazione del Veneto; alla quale sarebbe tenuta dietro a distanza di quattro anni e mesi la tumulazione definitiva del potere temporale dei Papi e l'insediamento del Regno nella sua vera capitale*¹²⁴.

Dans ce contexte, le « concept de Dante » n'était plus seulement un symbole de l'espoir

123. Rajna, 1921a, p. 12. « Et l'Italie était alors justement ressuscitée à elle-même ; elle avait accompli en grande partie, et avait confiance d'accomplir prochainement, cette unité, dont Dante apparaissait partisan de l'ordre idéal, collaborateur puissant, tuteur perpétuellement vigilant. »

124. *Idem*, p. 306. « On avait commencé à en parler juste à la veille de la grande guerre d'indépendance ; on avait continué pendant que l'unité se faisait merveilleusement ; on la célébrait avec dans les esprits la ferme conviction que son accomplissement était proche. Et si l'accomplissement n'était pas proche, la libération de la Vénétie l'était réellement ; à laquelle aurait suivi après quatre ans et quatre mois l'ensevelissement définitif du pouvoir temporel des Papes et l'installation du Royaume dans sa vraie capitale. »

d'unification, mais le sceau du réveil accompli de l'Italie.

*Quell'Italia che anche politicamente divisa e signoreggiata da stranieri s'era in Dante sentita una da secoli, ora, ricomposta a unità effettiva, riconosceva da lui per non piccola parte l'inestimabile beneficio. E di certo ciò che si voglia togliere alla realtà del fatto, è da concedere all'ideale ed al simbolo*¹²⁵.

Les fêtes de 1865 devaient donc s'entendre (mais c'était certainement une évidence pour tous les participants de 1865) bien au-delà du poète comme la commémoration de la figure tutélaire de l'Italie unifiée¹²⁶. Dans le chemin de l'unification qui devait conduire à l'annexion de Rome, différentes strates de significations s'entrelaçaient dans ce centenaire, « *solennità in pari grado letteraria, politica, civile*¹²⁷. » Pourtant le besoin de réaffirmer les valeurs du Risorgimento se faisait déjà sentir. En effet malgré la proximité des événements de 1859-1860, les premiers troubles étaient apparus notamment lors des manifestations turinoises faisant suite à la décision de transférer la capitale à Florence. Dionisotti a souligné cette tension déjà perceptible :

*Gli animi erano ancora tesi, e nel nome di Dante cercavano una giustificazione storica, ideale e civile insieme, di successi che nel gioco della diplomazia e delle armi erano stati superiori a ogni speranza e che però al nuovo Regno richiedevano altre dure prove, a breve scadenza*¹²⁸.

Les publications officielles de 1865 soulignaient le double aspect des festivités, commémorant d'une part la liberté retrouvée par l'unification et promettant l'achèvement prochain du processus par la prise de Rome. À côté de la dimension nationale, ces commémorations restaient fortement empreintes d'une dimension toscane, voir florentine. Pour les Florentins, le sentiment de culpabilité pour avoir exilé Dante était toujours aussi vivant près de six cents ans après les faits :

*Il Centenario di Dante, la celebrazione di questa festa nazionale, che deve essere ad un tempo scusa ed emenda del passato, testimonianza della presente libertà della patria ed augurio di felicità alle sorti future, è ormai ben più che desiderio, dovere, più che dovere, necessità*¹²⁹.

125. *Ibidem*. « Cette Italie qui même politiquement divisée et dominée par les étrangers s'était en Dante sentie unie depuis des siècles, maintenant, restituée à son unité effective, reconnaissait en lui l'ineestimable bénéfice. Et certainement, ce qu'on veut enlever à la réalité des faits, est à concéder à l'idéal et au symbole. »

126. « *Dante che dell'Italia era vate, non già poeta massimo soltanto* », *idem*, p. 12.

127. Rajna, 1921a, p. 13, « solennités tout autant littéraire, politique que civil. »

128. Dionisotti, 1969, p. 280. « Les esprits étaient encore tendus, et au nom de Dante, ils cherchaient une justification historique, idéale et tout à la fois civile, des succès qui dans le jeu de la diplomatie et des armes avaient été supérieurs à tout espoir et qui cependant confronteraient à court terme le nouveau Royaume à d'autres dures épreuves. »

129. La citation est d'Emilio Frullani dans le *Giornale del centenario di Dante Alighieri*, 10 février 1864. « Le Centenaire de Dante, la célébration de cette fête nationale, qui doit être un temps d'excuse et d'amende honorable pour le passé, témoignage de la liberté actuelle de la patrie et vœux de bonheur pour les destins futurs, est maintenant bien plus qu'un désir, le devoir, plus que le devoir, la nécessité. »

Ainsi les cérémonies de 1865 semblent avoir combiné les deux types de stratégies utilisant la référence aux grands hommes qu'Erminia Irace a reconnu comme caractéristiques des premiers temps de l'unité¹³⁰. Les dirigeants du nouvel État eurent recours à la *stratégie du consensus* afin de diffuser les idéaux fondateurs de la nation par l'emploi de modèles faisant l'unanimité. Dans le même temps, la *stratégie de la reconnaissance* permettait aux autorités locales de mettre en valeur la spécificité d'une ville ou d'une région à la lumière des valeurs nationales¹³¹. La référence à Dante, tout comme à l'histoire de l'architecture, permit à ces deux significations de coexister au sein des mêmes célébrations.

La réaffirmation des valeurs unitaires devait pourtant passer par la proclamation, du moins théorique, du dépassement des divisions régionales et « *che se l'opera della rigenerazione nazionale non è per anco compiuta, ne sia arra di prossimo e felice compimento questa riunione degli italiani in un solo pensiero, in un solo affetto, nel nome santissimo del precursore della unità e libertà d'Italia Dante Alighieri*¹³². » Toutefois, le modèle d'unification nationale proposé au travers du culte de Dante représenta pour les régions d'Italie centrale, et la Toscane en particulier, une alternative à l'hégémonie piémontaise¹³³. Dans ce rapport de force, le centenaire de Dante constitua une réponse à la volonté de faire de la fête du *Statuto* la fête nationale italienne¹³⁴.

b. Un grand projet de panthéon

Parmi toutes les idées émises autour de 1859-1860 pour célébrer le centenaire, une initiative inaboutie d'un comité florentin, assez proche de celle de Del Rosso de 1818, apparaît particulièrement significative de la traduction architecturale et urbaine de cette volonté de réaffirmer par Dante les valeurs du Risorgimento. Cette proposition, formulée à la fin de l'année 1860, s'appuyait sur une nouvelle édition nationale de la *Divine Comédie* en sept volumes in-8°, dont les recettes des ventes auraient dû permettre de financer un important projet architectural au centre de Florence, sur la place de la Seigneurie¹³⁵. Ce projet prévoyait

130. Irace E., *Itale glorie*, Bologne, Il Mulino, 2003, p. 150 et Borgia, 2009, p. 23.

131. Yousefzadeh a montré comment les élites locales devaient articuler leur action entre deux impératifs divergents : promouvoir l'œuvre de nationalisation pour assurer leur place dans le nouvel État, mais ne pas le faire au détriment du local, dépositaire de la tradition, de leur légitimité et de leur appui électoral. Parmi les différentes stratégies adoptées, la nationalisation des grands hommes et des héros locaux aurait été la plus ingénieuse. À partir de cette analyse, elle considère les fêtes de 1865 comme une nationalisation de la figure de Dante de la part des Florentins, qui réussirent à célébrer ensemble le poète local et le prophète national. Yousefzadeh, 2011, p. 3-4.

132. *Guida ufficiale per le feste del Centenario di Dante Alighieri nei giorni 14, 15 e 16 maggio 1865 in Firenze*, Florence, M. Cellini e C., 1865, p. 4, cité dans Dionisotti, 1969, p. 92, « que si l'œuvre de régénération nationale n'est pas encore accomplie, elle atteint son accomplissement proche et heureux, cette réunion des italiens en une seule pensée, en une seule passion, dans le nom très saint du précurseur de l'unité et de la liberté d'Italie, Dante Alighieri. »

133. Yousefzadeh, 2011, p. 4-5 et p. 19-38.

134. *Ibidem* et Porciani.

135. L'idée fut évoquée dans un manifeste publié dans la *Nazione* du 12 novembre 1860 et dans le *Monitore Toscano* des 21 novembre et 6 décembre 1860. Parmi les membres du comité promoteur de l'édition nationale, on trouve : le prince Ferdinando Strozzi, Paolo Emiliani Giudici, Carlo Lorenzini (le futur Collodi auteur de

de prolonger la loggia dell'Orcagna tout autour de la place afin d'y placer un ensemble de sculptures. Une statue colossale de Dante trônant au centre de la place devait dominer ce nouveau panthéon national des hommes illustres. On pensait alors que l'idée de prolonger la loggia sur tout le pourtour de la place avait pour origine un projet de Michel-Ange pour Cosme 1^{er} de Toscane¹³⁶.

La loggia agrandie devait accueillir sous chaque arcade la statue d'un homme illustre d'Italie placée devant des fresques retraçant l'histoire de l'unification italienne depuis le Moyen Âge ; tandis qu'au centre, sous la statue de Dante, la simple épithèse « *A Dante Alighieri, l'Italia Unita* » résumait le concept du monument :

Sotto ciascun arco sul davanti verrebbe innalzata una statua rappresentante uno degl'incliti Italiani ; nel centro della Piazza torreggerebbe la immagine colossale del Poeta come patrono del luogo ; il piedistallo sarebbe adorno di bassi rilievi esprimenti le tre Cantiche della Divina Commedia, e in fronte verrebbe apposta la semplice epigrafe A Dante Alighieri, l'Italia Unita MDCCCLX. La parete interna della Loggia sarebbe adorna di grandi quadri a fresco rappresentanti i fatti più cospicui della storia italiana, cioè il progressivo svolgersi della idea nazionale, dalla Lega Lombarda fino all'incoronazione di Vittorio Emanuele I Re d'Italia¹³⁷.

Ce projet souleva une vive opposition, en raison des transformations architecturales de la place¹³⁸. En réponse à ces critiques, on proposa d'édifier en alternative à la place-panthéon, un panthéon isolé. Celui-ci devait se situer sur le côté sud de la place, en face du Palazzo Vecchio. Une dernière proposition fut formulée : élever un temple sur la *Fortezza di Belvedere*, au sommet des jardins de Boboli et le relier à la ville depuis le Ponte Vecchio par une large avenue bordée d'édifices luxueux. Ce dernier projet, s'inspirant du modèle de l'Acropole, reprenait une idée très répandue consistant à voir en Florence l'Athènes d'Italie¹³⁹. Le Conseil Municipal approuva le projet, la commission continua pendant quelque temps son travail, mais il fut cependant abandonné.

Ce projet est particulièrement révélateur de la volonté de mettre en scène, par la com-

Pinocchio), Jacopo Cavallucci, Guglielmo de' Pazzi, Brunone Bianchi, Atto Vannucci, Francesco dell'Ongaro, Giuseppe Barellai et Gilberto Govi.

136. Le manifeste s'appuyait pour cette attribution sur les *Vies* de Vasari. Elle n'est en fait que le fruit d'une tradition orale incluse dans l'édition des *Vies* de Bottari publiée à Rome en 1759-1760. Voir Rajna, 1921a, p. 22.

137. Cette citation du manifeste est rapportée dans Rajna, 1921a, p. 22-23. « Sous chaque arc de la partie antérieure serait élevée une statue représentant un des célèbres Italiens ; au centre de la place trônerait l'image colossale du Poète comme patron du lieu ; le piédestal serait orné de bas-reliefs exprimant les trois cantiques de la Divine Comédie, et sur la face serait apposée la simple épigraphe « À Dante Alighieri, l'Italie Unie mdccclx ». Le mur interne de la Loggia serait orné de grandes fresques représentant les faits les plus importants de l'histoire italienne, c'est-à-dire la réalisation progressive de l'idée nationale, de la Ligue Lombarde jusqu'au couronnement de Victor-Emmanuel Ier, roi d'Italie. »

138. Et cela, dans le même numéro de la *Nazione* du 12 novembre 1860 qui en publiait le manifeste.

139. Voir Rajna, 1921a, p. 23 et Tobia, 1995, p. 503-505.

mémoration de Dante, un véritable rite de réaffirmation des valeurs patriotiques¹⁴⁰. En effet, ce grand monument urbain aurait été le théâtre tous les cinq ans d'une « Fête de Dante » dont l'anniversaire de mai 1865 devait constituer la première occurrence. Le manifeste présentait ces célébrations comme « *puramente civili, e che avranno lo scopo di promuovere, rimeritandole con premii, le scienze, le lettere, le arti, e in generale la civiltà dell'Italia*¹⁴¹. » Là encore, elle devait affirmer l'unité sous l'égide de la dynastie royale et selon un récit témoignant de la continuité depuis l'histoire médiévale jusqu'au Risorgimento. Bruno Tobia a noté comment se mêlait dans ce projet le culte de la mémoire littéraire, architecturale et politique, et il associe ce lien avec la recherche d'une religion laïque apte à célébrer l'État-nation italien, dans l'espace urbain :

*incrociandosi architettura, urbanistica, statuari, pittura, lo sforzo sembrava quello di definire un luogo cittadino nel quale la festa nazionale trovasse una sua porzione di spazio « sacralizzato » dove svolgere il rito laico d'una nuova appartenenza*¹⁴².

Aucun projet d'une telle ampleur ne devait être repris par la commission officielle chargée de préparer le programme des festivités de 1865. Toutefois la conception d'un Dante coryphée des hommes illustres de la nation, par delà les rivalités régionales, devait cependant constituer un des éléments centraux du centenaire. Le développement de la rhétorique nationale autour du culte de Dante par l'architecture, l'urbanisme, la sculpture et la peinture fut donc esquissé entre 1821 et 1865 par le truchement du culte des grands hommes. Le modèle commémoratif de cette union trouvait son paradigme dans la rhétorique du panthéon dont l'ampleur devait signer également son échec. En 1921, cette alliance réussit à s'imposer de façon plus subtile au travers de monuments existants, comme image du passé médiéval.

c. Le comité florentin et le premier programme

Parallèlement à l'initiative du panthéon de Dante, des articles publiés dès 1859 dans *L'Età presente* à Venise et dans la revue turinoise *Rivista contemporanea*¹⁴³ encouragèrent la ville de Florence à préparer officiellement des commémorations sur le modèle des festivités organisées par l'Allemagne en l'honneur de Schiller en novembre 1859¹⁴⁴. L'idée fut relancée

140. Voir Tobia, 1997.

141. *Ibidem*, « purement civils, et qui auront le but de promouvoir, récompensant par des prix, les sciences, les lettres, les arts, et en général la civilisation de l'Italie. »

142. Tobia, 1997, p. 77, voir aussi Tobia, 1995, p. 503. Pour la recherche d'une religion civile de l'Italie libérale, voir notamment : Gentile G., *Il culto del littorio, La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Rome-Bari, Laterza, 1993, et Baioni M., *La « religione della Patria », musei e istituti del culto risorgimentale (1884-1918)*, Trévise, Pagus, 1994, « en croisant l'architecture, l'urbanisme, la sculpture, la peinture, l'effort semblait celui de définir un lieu citadin où la fête nationale trouverait sa portion d'espace « sacralisée » où accomplir le rite laïque d'une nouvelle appartenance. »

143. L'article se conclut par : « *Italiani! Io propongo che la prima festa nazionale della nostra regenerazione sia un'ammenda onorevole, sia la festa secola di Dante Alighieri!* », *Rivista contemporanea*, XVIII, juillet-septembre 1859, p. 444, cité dans Rajna, 1921a, p. 20.

144. Voir Tobia, 1996, p. 503 et Rajna, 1921a, p. 17-20.

par un article de Guido Corsini « *Il centenario di Dante*¹⁴⁵ » publié dans la revue *La Gioventù* du 15 septembre 1863. Cette initiative sans rapport avec le projet de la place de la Seigneurie fut reprise par le Conseil Municipal lors de sa réunion du 14 novembre 1863. Celui-ci délibéra l'organisation du centenaire pour le mois de mai 1865 et nomma une commission présidée par Emilio Frullani afin de préparer un programme¹⁴⁶. Une publication fut créée sous le titre de *Giornale del Centenario di Dante Alighieri* et, à partir de 1864, parut un petit journal hebdomadaire, *La festa di Dante*, destiné aux couches populaires.

Dans un premier temps, la commission, sous l'impulsion de l'historien, patriote et homme politique Atto Vannucci, imagina comme point d'orgue des festivités le rapatriement à Florence des os de Dante depuis son tombeau de Ravenne. Florence avait déjà auparavant tenté, sans succès, de ramener les ossements de Dante dans sa terre natale. Cette récupération des restes de Dante devait symboliser pour le comité florentin le dépassement des jalousies communales, résultat du mouvement d'unification nationale. Ainsi pour Vannucci,

*or anche pel santo influsso della nuova libertà le città italiane sono unite nell'aspirar tutte al medesimo fine di far più rispettata e più gloriosa la patria comune, la nobile città di Ravenna non vorrà negare di renderci quelle ceneri, che, se appartengono a tutt'Italia, più particolarmente son nostre, e di buon animo si presterà a far cessare a Dante il lungo esilio che ricorda le feroci ire di parte*¹⁴⁷.

La proposition de Vannucci fut accueillie de façon très chaleureuse par le Conseil Municipal dans sa délibération du 4 mai 1864.

*Considerando che la città di Firenze nel disporsi a celebrare il sesto Centenario di Dante, non può astenersi dal rinnovare il voto già anticamente espresso e poi rimasto sempre vivo negli animi di sanare quel permanente effetto di un torto avito; Delibera che una preghiera sia indirizzata alla città di Ravenna per ottenere da essa come fraterno dono, quanto più doloroso, tanto più nobile, la restituzione delle ossa di Dante e per chiedere di poter porre dove furono serbate una epigrafe che ricordi la generosità ravennate e la fiorentina riconoscenza*¹⁴⁸.

145. *Idem*, p. 297-298.

146. « Sarà solennemente celebrato in Firenze nel mese di maggio 1865 il Centenario di Dante Alighieri », *idem*, p. 298.

147. Cité dans *idem*, p. 300, « or, grâce à la sainte influence de la nouvelle liberté, toutes les villes italiennes sont unies aspire tout à la même finalité de faire plus respectée et plus glorieuse la patrie commune, la noble ville de Ravenne ne voudra pas nier de nous rendre ces cendres, qui, si elles appartiennent à toute Italie, plus particulièrement sont les nôtres, et avec bonne volonté se prêtera à faire cesser le long exil de Dante qui rappelle les féroces luttes partisanses. »

148. *Idem*, p. 301, et Ricci, 1891 (1921), p. 507. « En considérant que la ville de Florence en se disposant à célébrer le sixième Centenaire de Dante, ne peut pas s'abstenir de renouveler le vœux, déjà anciennement exprimé et resté toujours vivant dans les âmes, de soigner l'effet permanent d'un tort ancestral ; Délibère qu'une prière soit adressée à la ville de Ravenne afin d'obtenir d'elle comme fraternel don, d'autant plus douloureux, que plus noble, la restitution des os de Dante et pour demander de pouvoir apposer là où elles furent gardées une épigraphe qui rappelle la générosité ravennate et la reconnaissance florentine. »

La commission prépara d'emblée un ensemble de manifestations autour du retour triomphal des restes de Dante, qui devait constituer le centre des festivités de 1865. La procession grandiose aurait dû rapatrier ses os jusqu'au baptistère de San Giovanni où aurait été érigé un nouveau tombeau puisque personne ne jugeait le cénotaphe de Santa Croce digne de l'importance nationale que devait avoir le sépulcre de Dante Alighieri¹⁴⁹. On imagina un parcours débutant par un grand arc de triomphe en dehors de Porta S. Gallo, sur le modèle des anciennes entrées triomphales, puis scandées par de nombreuses décorations provisoires créées par des artistes recrutés dans l'ensemble du royaume.

Cependant, toutes ces idées furent rendues caduques par le refus de la ville de Ravenne de se séparer des ossements de Dante. Retournant les arguments florentins, Ravenne qui pouvait difficilement imaginer perdre une des principales attractions de la ville considéra que l'unification de l'Italie et l'union des deux villes sous le même drapeau mettaient fin à l'exil de Dante¹⁵⁰. Cette grande cérémonie, tant attendue par les Florentins, fut en quelque sorte remplacée par le rapatriement triomphal des cendres d'Ugo Foscolo à Santa Croce le 24 juin 1871¹⁵¹.

La commission chercha d'autres propositions pour pallier le refus de Ravenne. Vannucci proposa l'acquisition de la maison de Dante et sa restructuration sous forme d'un sanctuaire national, suivant le modèle des habitations de Shakespeare, Luther ou Schiller¹⁵². Guido Corsini semblait du même avis comme en témoigne une lettre envoyée à Parazzi dans laquelle il déclarait « *pensare seriamente alla casa in cui nacque Dante, e di far sì che divenga proprietà pubblica, e sia accomodata e ordinata in modo che nei giorni delle feste dantesche, e poscia in perpetuo, possa essere visitata dagli italiani e da tutti quelli che vengono in Firenze a venerare i nostri uomini grandi*¹⁵³. » Certains suggérèrent de créer à l'intérieur de la *Casa di Dante* un important et ambitieux *Museo Nazionale Dantesco*, regroupant une masse exhaustive de documents, publications et documents iconographiques liés à Dante¹⁵⁴.

149. Pio Rajna rapporte les paroles de Vannucci encourageant les autorités communales à s'engager pour « *far tornare il divino poeta al suo bel San Giovanni, affinché gl'Italiani nel 1865 possano venir qui ad affermare di nuovo e a giurare sulle sacre ossa l'unità della patria.* », Rajna, 1921b, p. 300.

150. Ainsi répondait le Conseil Municipal de Ravenne dans sa résolution du 27 juillet 1864 : « *Considerando che il Deposito delle sacre ossa di Dante Alighieri in Ravenna non può per destini felicemente mutati d'Italia considerarsi come perpetuazione dell'esilio, una essendo la legge che raccoglie con duraturo vincolo tutte le Città italiane* », Rajna, 1921b, p. 302 et Ricci, 1891 (1921), p. 505 et p. 507-508.

151. Tobia, 1995, p. 511.

152. Voir Poulot, 2006, p. 94. Le pèlerinage aux demeures des hommes célèbres concerna dans un premier temps les grands écrivains, Nora O., « La visite au grand écrivain », dans Nora P. (dir.), *Les lieux de mémoire*, II : *La Nation*, vol. III, Paris, Gallimard, 1986, p. 563-587.

153. *Giornale del centenario di Dante Alighieri*, Florence, Tipografia Cellini, 20 mai 1865, p. 86. L'idée de Guido Corsini d'une restauration de la *casa di Dante* fut réalisé plus tard par Giuseppe Castellucci. Voir *infra*, chapitre cinq, « penser sérieusement à la maison dans laquelle naquit Dante, et de faire en sorte qu'elle devienne propriété publique, et soit arrangée et ordonnée de façon qu'à l'occasion des fêtes dantesques, et puis perpétuellement, elle puisse être visitée par les italiens et par tous ceux qui viennent à Florence vénérer nos grands hommes. »

154. *Giornale del centenario di Dante Alighieri*, Florence, Tipografia Cellini, 20 mai 1865, p. 37-38 et p. 89-90.

Lors de la commission municipale du 11 mai 1864, Giuseppe Palagi proposa d'organiser une *Esposizione Dantesca* au Palazzo Vecchio¹⁵⁵, « *che ricordi il divino Poeta, sia in opere d'arte, sia in codici, sia in edizioni rare e illustrate, raccolte in ogni parte d'Italia*¹⁵⁶. » La vente des billets d'entrée devait permettre d'offrir une épée au roi Victor-Emmanuel II.

Malgré un grand nombre de propositions de publications, aucune ne fut promue par le comité florentin. Il apparaissait d'ailleurs clairement à tous que la dimension littéraire ne pouvait être que secondaire dans ce contexte de récupération politique :

*Del Centenario del 1865 l'importanza senza confronto maggiore non fu tuttavia letteraria. Ciò sentirono gl'Italiani fino dal principio; ciò fu predicato da tutte le bocche su tutti i toni*¹⁵⁷.

Alors que la commission mettait en place le programme définitif des festivités, un grand projet de statue à l'effigie de Dante, à l'initiative privée du sculpteur Enrico Pazzi, suivait son cours. Si dans un premier temps, il ne semblait pas exister de véritable articulation entre les célébrations officielles et l'inauguration de la statue, peu à peu la commémoration monumentale s'imposa comme le point d'orgue des festivités¹⁵⁸.

d. Les festivités de mai 1865 sous l'auspice du modèle des grands hommes

Les festivités débutèrent le 14 mai 1865, jour anniversaire de la naissance de Dante, et s'étalèrent sur trois jours¹⁵⁹. La ville de Florence vota le 18 février 1865 une contribution de 350 000 liras, somme conséquente pour l'époque, devant permettre d'exécuter sans problèmes le programme réduit¹⁶⁰. Les célébrations allièrent constamment la dimension culturelle et politique, avec la participation du roi, de nombreux ministres et de hauts dignitaires, anticipant en quelque sorte le transfert de la capitale. La seule absence de marque fut celle de Garibaldi, dont il n'est pas sûr qu'il fût invité, de peur de faire de l'ombre au roi Victor-Emmanuel II¹⁶¹.

155. Lorsque le Palazzo Vecchio fut destiné à accueillir le Parlement du royaume italien, on décida d'organiser l'exposition au Bargello.

156. Cité par Rajna, 1921b, p. 304, « qui rappelle le divin Poète, soit par des œuvres d'art, soit par des codex, soit par des éditions rares et illustrées, recueillies dans chaque partie d'Italie. »

157. Rajna, 1921b, p. 306. « L'importance sans conteste majeure du Centenaire de 1865 ne fut toutefois pas littéraire. Les Italiens le sentirent dès le début ; cela fut prêché par toutes les voix et sur tous les tons. »

158. « *Ben era chiaro che allo scoprimento un posto ragguardevole nella solennità sarebbe stato senza alcun dubbio consentito. Che ne diventasse addirittura il fulcro, dipendeva anzitutto dal luogo in cui la cerimonia fosse compiuta.* » Rajna, 1921b, p. 299.

159. Sur le déroulement détaillé des festivités, voir Rajna, 1921, p. 309-311, Tobia, 1995, p. 507, le *Giornale del centenario di Dante Alighieri*, Florence, Tipografia Cellini, 20 mai 1865, p. 381-384, et *La Nazione* du 15 mai 1865. Le choix du 14 mai comme date anniversaire de la naissance de Dante ne tenait pas compte des problèmes d'adaptation du calendrier.

160. Rajna, 1921b, p. 308.

161. Pour l'importance des festivités dans la rhétorique politique de la monarchie, voir Brice C., *La monarchie et la construction de l'identité nationale italienne, 1861-1911*, Doctorat d'État sous la dir. de Pierre Milza, IEP, Paris, 2004.

La *soprintendenza* aux archives florentines organisa une exposition au Bargello suivant le projet de Giuseppe Palagio. Elle rassemblait de façon un peu disparate des manuscrits de l'œuvre de Dante et de nombreux documents, éditions et objets d'art. Le billet d'entrée permit d'offrir l'épée à Victor-Emmanuel II, désigné comme le « *gran Veltro* » d'Italie¹⁶². Soulignant encore une fois le lien entre ces festivités et l'actualité du parcours vers l'unification nationale, on fit graver sur un côté de l'épée : « *Dante al primo re d'Italia* » et sur l'autre versant « *Vieni a veder la tua Roma che piange* ».

Les festivités culminèrent le 14 mai avec la « *solenne inaugurazione alla presenza di Vittorio Emanuele II e dei rappresentanti di tutti i Comuni d'Italia e delle terre non ancora redente*¹⁶³ » de la statue de Dante sur la place de Santa Croce, dont la mise en scène avait été particulièrement soignée. L'inauguration avait été précédée par un grand défilé de toutes les communes d'Italie où, parmi les sept cents drapeaux présents sur la place on pouvait voir au premier rang ceux de Venise et de Rome mis en berne. L'épée fut offerte au roi après que celui-ci ait découvert la statue de Pazzi. La légende veut qu'il ait formulé en la recevant le projet d'une future conquête de Rome : « *Ho fatto quello che ho potuto e sono pronto a fare il resto*¹⁶⁴ ». La figure du roi put être au centre des festivités en 1865 au prix de l'oubli de sa nature piémontaise¹⁶⁵.

Au cours d'un banquet d'académies littéraires et musicales, on lut divers messages patriotiques reçus pour commémorer le centenaire. Une lettre envoyée par Victor Hugo atteste que la dimension politique de l'évènement n'échappa pas aux observateurs étrangers :

Aujourd'hui l'Italie, à la face du monde, s'affirme deux fois, en constatant son unité et en glorifiant son Poète. L'unité c'est la vie d'un peuple. L'Italie une c'est l'Italie¹⁶⁶.

On organisa au théâtre Pagliano un ensemble de représentation de tableaux vivants dans lesquels la Patrie couronnait le poète. Carducci composa trois sonnets intitulées « *Nel sesto centenario di Dante*¹⁶⁷. » Le centenaire fut aussi l'occasion de plusieurs réunions officielles d'académies, à commencer par celle de la Crusca, mais aussi de festivités populaires autour d'un grand bal organisé sous la Galerie des Offices.

162. L'image du *Veltro* (lévrier) est tirée du premier chant de l'*Enfer* (vers 101-111) de la *Divine Comédie*. Dans une prophétie obscure, Dante prédit la venue d'un *Veltro*, symbole d'une réforme morale du monde, devant détruire la cupidité et de l'avarice représentée la louve. La question de l'identification du *Veltro* a été une des plus débattues parmi les commentateurs de la *Divine Comédie*, sans jamais trouver de réponse définitive. Parfois assimilé à un personnage historique (pape, empereur ou condottière), d'autre fois à Dante lui-même, au Christ ou à l'Esprit Saint, certains ont cherché à reconnaître cette force rénovatrice de la nation italienne chez Victor-Emmanuel II ou encore par la suite chez Mussolini.

163. Mazzoni, 1921, p. 283-284, « solennelle inauguration en la présence de Victor-Emmanuel II et des représentants de toutes les Communes d'Italie et des terres non encore rattachées. »

164. *Ibidem*. « J'ai fait ce que j'ai pu et je suis prêt à faire le reste. »

165. Yousefzadeh, 2011, p. 159-160.

166. Rajna, 1921b, p. 310.

167. Carducci G., *Poesie*, préface de Marco Veglia, Bologne, Bononia University Press, 2007, p. 359-368.

Malgré le programme réduit et les critiques récurrentes sur la qualité de la statue, les commémorations furent couronnées d'un grand succès dans leur caractère populaire et représentatif, comme le souligne, quelque peu étonné, Pio Rajna :

*A festeggiar Dante, e in lui l'unità della patria, molte migliaia d'Italiani erano accorsi da vicino e di lontano con animo lieto: le letizie si sommano; le intensificava l'incanto di ciò che s'aveva per la prima volta davanti. E sul piedestallo di Piazza Santa Croce non stava il marmo foggiano del Pazzi: stava Dante in persona*¹⁶⁸.

Le message politique qu'entendait délivrer ces commémorations semblait avoir été bien compris par les participants, puisque toujours selon Rajna, « *gli ospiti apoco apoco se ne ritornarono alle case più intensamente italiani che non ne fosser partiti*¹⁶⁹. » Un siècle plus tard, au lendemain des festivités de 1965, Dionisotti soulignait encore le grand succès du centenaire de 1865, même si, selon lui, celui-ci fut plus parlant pour les élites que pour les couches populaires¹⁷⁰. Au-delà des critiques artistiques, il paraît légitime de suivre Bruno Tobia dans son analyse centrée sur la liturgie politique afin de redonner sa véritable importance à l'évènement¹⁷¹. Plus récemment encore, Mahnaz Yousefzadeh, battant en brèche certaines idées reçues, a démontré à partir d'un important travail d'archive comment cette participation des Italiens fut réelle et profonde¹⁷². Il ressort en effet de cette étude que non seulement les autorités publiques mais les citoyens participèrent volontairement à l'œuvre de construction nationale. Le fort engouement de la population concerna l'ensemble du pays, sans que le Sud soit sous représenté. Il semble par là qu'il existait dès 1865 un véritable réseau associatif et culturel à l'échelle du pays.

e. La statue de Dante d'Enrico Pazzi sur la place Santa Croce

Les fêtes culminèrent donc avec l'inauguration, par Victor-Emmanuel II et devant les représentants de toutes les villes d'Italie, de la statue de Dante œuvre du sculpteur Enrico Pazzi (1818-1899) sur la place Santa Croce¹⁷³. À l'origine de cette statue se trouvait une commande de la ville de Ravenne de 1856 (ville d'où était originaire Enrico Pazzi)¹⁷⁴. Elle figurait

168. Rajna, 1921b, p. 309. « À fêter Dante, et par lui l'unité de la patrie, des milliers d'Italiens étaient accourus de près et de loin avec l'esprit en liesse : les joies s'additionnaient ; elles étaient intensifiées par l'enchantement de ce qu'on avait pour la première fois devant soi. Et sur le piédestal de la place Sainte Croce ne se trouvait pas le marbre façonné par Pazzi : c'était Dante en personne. »

169. *Idem*, p. 310, « les hôtes peu à peu s'en retournèrent chez eux plus intensément italiens qu'ils ne furent partis. »

170. « *Nulla di simile a quella celebrazione si era mai visto prima in Italia, né si vide poi.* », le succès ne fut pas vraiment populaire, « *ma a più alto livello, il successo fu pieno.* », Dionisotti, 1967, p. 279.

171. Tobia, 1995, p. 75-87, et Tobia, 1997, p. 427-530.

172. Yousefzadeh, 2011, p. 65-130.

173. Vichi Callegari L. E., « Documenti per la storia del Monumento nazionale a Dante », *Studi Danteschi*, Florence, Sansoni, 1969, p. 273-288 ; Raggi O., *Della statua di Dante Alighieri innalzata in Firenze il XIV maggio MDCCCLXV : storia curiosa e genuina*, Modène, Zanichelli, 1865.

174. Originaire de Ravenne, Enrico Pazzi fut depuis son plus jeune âge d'inclinaison libérale. Il suivit de près les événements révolutionnaires de 1848-1849. Élève favori de Giovanni Duprè, il ouvrit un studio à Florence

Dante au moment où il prononce la célèbre formule « *Ahi, serva Italia di dolore ostello*¹⁷⁵ », vers de l'*Enfer* très souvent cités pour dénoncer les divisions de l'Italie et son assujettissement aux forces étrangères. Ce choix iconographique entraîna le refus de la ville de Ravenne qui protesta des difficultés financières. Le contrôle du gouvernement pontifical sur l'administration ravennate ne pouvait accepter ce message clairement politique :

*Quello era un Dante pericolosissimo, rivoluzionario, tale da suscitare le ire di S.M. l'Imperatore d'Austria e de' suoi vassalli*¹⁷⁶.

À la suite de ce refus, il semble que Pazzi ait pensé dans un premier temps offrir la statue à Turin alors au centre du mouvement d'unification¹⁷⁷. Cependant, l'attente d'un tel monument était bien plus profonde à Florence qui restait encore fortement marquée par la déception causée par le cénotaphe de Santa Croce. De plus, Enrico Pazzi avait entre temps transféré son atelier dans la capitale toscane. Un numéro de la revue le *Spettatore* du 6 juin 1858 proposait déjà de placer une statue colossale de Dante au centre de la nouvelle *Piazza Maria Antonia* (rebaptisée par la suite *Piazza Indipendenza*)¹⁷⁸. Un spécialiste de Dante alors célèbre, Francesco Silvio Orlandini, qui avait déjà proposé en 1845 d'ériger une pyramide monumentale en l'honneur de Dante, s'enthousiasma lorsqu'il vit à Ravenne l'ébauche de la statue d'Enrico Pazzi. Dès lors, il chercha par tous les moyens possibles à concrétiser ce projet dans le marbre et à l'installer à Florence. Il fonda un comité toscan chargé de réunir des souscriptions pour l'érection de la statue sans toutefois nommer dans un premier temps Enrico Pazzi. Devant le succès de l'initiative, et alors que le Risorgimento entrait dans sa phase finale en 1859-1860, le monument, d'abord conçu comme toscan, devint italien et national et le nom de Pazzi fut révélé au public. Cette aventure prit une telle dimension qu'à son arrivée à Florence le 30 octobre 1863, le bloc de marbre provenant des caves de Serravezza fut accueilli par une entrée triomphale de la population. Dans une lettre officielle rédigée à l'automne 1860, Pazzi communiquait au gonfalonier de Florence son intention d'offrir la statue à la ville et lui demandait en échange de lui indiquer un emplacement possible. Le Conseil municipal souhaita prendre l'avis de l'Académie des beaux-arts, où la statue fut accueillie de façon très mitigée. On lui reprochait de ne plus correspondre à l'actualité, puisque que l'uni-

et œuvra tout particulièrement dans la statuaire monumentale. Parmi ses réalisations, outre le Dante de 1865, on peut rappeler le Savonarole du *Palazzo Vecchio* de 1882, une représentation de Michel Obrenovitch, prince de Serbie inauguré à Belgrade en 1883, une statue de Nino Bixio à Gênes en 1882 et enfin celle L. Carlo Farini érigée en 1878 dans sa ville natale de Ravenne. voir Torresi A. P., « Ricordando lo scultore ravennate Enrico Pazzi nel centenario della morte (1899-1999) », *Romagna arte e storia*, 56, 1999, p. 53-58 et son autobiographie Pazzi E., *Ricordi d'arte di Enrico Pazzi statuario*, Ravenne, 1887.

175. Rajna note qu'une statue à l'iconographie similaire datée de 1827 se trouve dans le jardin Puccini de Pistoia, Rajna, 1921a, p. 13.

176. *Ibidem*, « Celui-là était un Dante très dangereux, révolutionnaire, tel à susciter les colères de Sa Majesté l'empereur d'Autriche et de ses vassaux. »

177. Cette information, incertaine, est rapportée par le *Giornale del Centenario di Dante Alighieri*, Florence, Tipografia Cellini, 20 mai 1865, p. 385 et reprise par Rajna, 1921a, p. 13.

178. *Idem*, p. 14.

fication était désormais un fait acquis, mais surtout de présenter une qualité artistique insuffisante. Le Dante Alighieri de Pazzi fut jugé avant même sa réalisation de mauvaises facture et composition. Duprè, qui avait été le maître de Pazzi et était alors le sculpteur le plus en vue de Florence, dût se défendre par la suite d'avoir souscrit à la réalisation de la statue, indiquant qu'il l'avait fait pour son idée sans avoir vu les ébauches. Toutefois, le camp des opposants ne s'organisa qu'en 1864, sous l'égide de l'historien et amateur d'art Oreste Raggi, bien trop tard pour empêcher la réalisation de la statue. Surtout, celle-ci arrivait à point nommé après l'abandon des premiers projets de commémoration du centenaire¹⁷⁹.

Le comité de soutien, transformé en Société, fut élargi en 1862 à l'ensemble de l'Italie, et réussit à obtenir la participation d'un grand nombre de personnalités politiques du royaume¹⁸⁰. Ce comité refusa une première délibération du Conseil municipal décidant de placer la statue dans la cour d'un palais et incita les autorités à adopter une nouvelle résolution afin de la disposer au centre d'une place¹⁸¹.

Quant à l'idée de la placer devant Santa Croce, certains commentateurs critiquèrent la redondance de cette statue avec le cénotaphe de Ricci, situé à l'intérieur de l'Église. Bruno Tobia souligne pourtant l'opportunité de cette statue par son rôle de représentation de toutes les gloires d'Italie dans le cadre de la liturgie nationale et donc de sa localisation à proximité du panthéon national, mais au cœur de la place, centre de la vie nationale¹⁸². Cette statue de Dante se démarque des autres monuments à Dante par son caractère « *asseverativo* » (affirmatif), réaffirmant le mythe du poète fondateur de la langue et de l'idée nationale.

2.3. LA STATUAIRE DANTESCUE : DANTE NATIONALISTE ET IRRÉDENTISTE

Dans son discours prononcé lors de l'inauguration de la statue de Pazzi, le professeur Giambattista Giuliani soulignait que l'attitude nerveuse de Dante faisait écho aux conditions contemporaines de la politique italienne. Le visage de Dante pouvait apparaître non pas serein, mais quelque peu dédaigneux et méprisant, « *perché Roma piangeva e Venezia dolorando e fremendo si dibatteva sotto l'indegno giogo straniero*¹⁸³ ». Les revendications irrédentistes dont nous avons constaté l'importance par la présence des représentants de Rome et de Venise s'imposaient avec les fêtes de 1865 comme un élément central du culte de Dante.

Cette dimension s'accompagnait alors, comme l'a souligné Tobia, d'un « saut qualita-

179. Rajna, 1921a, p. 16.

180. On y trouve notamment Verdi, Villari, Manzoni et Carducci, voir Vichi Callegari, 1969, p. 278.

181. « *Potersi la statua collocare nel centro della Piazza Vecchia di Santa Maria Novella, cioè dell'attuale Piazza dell'Unità d'Italia.* » Raggi, p. 107-108, cité dans Rajna, 1921a, p. 17.

182. Tobia, 1997, p. 80-81. Pour une étude de la place dans la vie politique et sociale italienne, voir Isnenghi M., *L'Italia in piazza, I luoghi della vita pubblica dal 1848 ai giorni nostri*, Milan, Mondadori, 1994.

183. Vichi Callegari, 1969, p. 284, « parce que Rome pleurait et Venise souffrante et frémissante se débattait sous l'indigne joug étranger. »

tif » de la célébration locale de Dante, à son culte national¹⁸⁴. Jusqu'alors, le culte aux hommes célèbres revêtait avant tout une dimension locale : Virgile à Mantoue, Arioste à Ferrare et Reggio, Dante à Florence et à Ravenne. Dans ce contexte, le poète était considéré comme une sorte de « saint protecteur » local, personnalisation du *genius loci* d'un territoire déterminé. À Florence, tout particulièrement dans le projet de la place de la Seigneurie, mais également dans l'inauguration de la statue de Pazzi, Dante devenait le centre d'un culte national dans lequel la dimension régionale n'apparaissait que secondaire. Il était porté de façon incontestable au rang de *genius temporis*, synonyme idéal du culte de la patrie. Cette définition du culte national ne signifiait cependant pas l'extinction des jalousies locales comme le prouvent les péripéties des os de Dante. D'autres monuments qui suivirent pouvaient s'inscrire dans cette logique d'une célébration d'un personnage fortement ancré localement, mais tout aussi caractéristique au plan national. Le centenaire de Michel-Ange organisé à Florence en 1875, avec l'inauguration de la place homonyme de Giuseppe Poggi, répondait à l'amertume et aux difficultés qui suivirent le transfert de la capitale à Rome¹⁸⁵.

Cependant ces monuments aux gloires locales, impliquant la création de comités et l'organisation de concours, le soutien d'associations, de journaux, et d'importants débats publics, pouvaient revêtir une véritable importance politique. Les élites politiques libérales y voyaient un moyen de participer à un mouvement national, et d'acquérir une légitimité locale comme nationale leur faisant souvent défaut¹⁸⁶.

Le lien entre culte littéraire, célébration politique, architecture et urbanisme se rattachait alors également à la recherche de lieux où accomplir les rites laïcs de la nation. L'inscription du culte de Dante dans l'espace urbain, grâce à la prolifération de la statuaire dantesque, fournissait des emplacements au déploiement de ces rites. Durant ces années les villes de Mantoue, Padoue, Venise, Trente et Trieste, toutes alors sous domination autrichienne, mais aussi bien d'autres communes plus petites, cherchèrent à lui dédier une sculpture¹⁸⁷. La dérive nationaliste et irrédentiste du culte de Dante est confirmée par l'interdiction faite aux villes encore sous la domination de Vienne d'envoyer à Florence les sommes recueillies pour l'érection du monument florentin de 1865.

184. Tobia, 1997, p. 84-87.

185. Pour les différentes festivités organisées à l'occasion du centenaire de Michel-Ange à Florence en 1875, voir Corsi S. (dir.), *Michelangelo nell'Ottocento, Il centenario del 1875*, catalogue de l'exposition, Milan, Casa Buonarroti, 1994. Ces commémorations furent les premières auxquelles on associa des expositions rétrospectives de l'œuvre de l'artiste. Cet événement eut un retentissement considérable en Europe et constitua l'aboutissement de nombreuses manifestations de ce genre, promues depuis l'achèvement du Risorgimento. Voir Haskell F., *Le musée éphémère, Les Maîtres anciens et l'essor des expositions*, Paris, Gallimard, 2002, traduction Pierre-Emmanuel Dauzat (éd. originale, *The ephemeral museum, Old masters paintings and the rise of exhibition*, Yale, 2000), p. 135-137.

186. Voir Brice, 2004, p. 670-671.

187. Tobia, 1997, p. 77-78.

La statue de Dante inaugurée à Vérone le 14 mai 1865, également à l'occasion du centenaire de la naissance de Dante, pourrait servir à illustrer ce développement de la statuaire dantesque en terres irrédentistes¹⁸⁸. L'œuvre financée par souscription fut confiée au sculpteur Ugo Zannoni, alors âgé de vingt-neuf ans, grâce à l'impulsion du président de l'Académie d'agriculture, d'art et de commerce et de la Société des beaux-arts Giulio Camuzzoni¹⁸⁹. Camuzzoni annonçant le résultat du concours, le 24 janvier 1864 jugeait que le modèle de Zannoni,

*rendeva il vero concetto della grandezza e della terribiltà di quel Sommo che effigiare intendeva, e per soprappiù lo ritraeva quale Egli doveva essere in Verona, meditando sul proprio passato, nobilmente mesto dei propri destini e vieppiù di quelli della sua patria*¹⁹⁰.

Le gouvernement autrichien qui n'avait pas réussi à interdire la souscription empêcha toute démonstration publique d'irrédentisme en contraignant le comité à dévoiler la statue située *piazza dei Signori* sans cérémonie ni discours.

L'inauguration en 1896 devant la gare de Trente de la grande statue créée par Cesare Zocchi (1851-1922) constitua un des moments les plus importants du lien entre cultes littéraire, sculptural et politique de Dante. Le récit de sa conception et de son inauguration a déjà été abordé à plusieurs reprises par les historiens du mouvement irrédentiste¹⁹¹. L'idée d'ériger un monument dédié à Dante émergea au sein de la société Pro Patria vers 1888 sous l'impulsion de Guglielmo Ranzi, conseiller municipal et membre de la Società Dante Alighieri du Trentin. Ce dernier ayant reçu l'appui du Podestat de Trente, Paolo Oss Mazzurana fonda un comité pour recueillir par souscription les fonds nécessaires. Le programme apparut d'emblée très proche de celui qui avait présidé à la création de la statue de Dante à Vérone, inaugurée en 1865, un an avant l'annexion de la Vénétie à l'Italie. Pourtant, à Trente aucun anniversaire ne justifiait la création d'une statue dédiée à Dante. En fait, cette idée constituait la réponse directe à l'érection à Bolzano en 1889 d'un monument consacré à Walter von der Vogelweide (1170-1230), trouvère tyrolien, symbole du pangermanisme. L'opposition entre les deux hommes et les deux monuments signifiait explicitement une déclaration d'identité italienne.

188. « Il Monumento a Dante in Verona », *Bollettino Comitato cattolico*, II, 3, 1915, p. 50-52. En outre sur le lien entre le culte de Dante et l'irrédentisme, voir Borgia, 2009, p. 29-31

189. Celui-ci devint par la suite maire de la ville puis député et sénateur du royaume.

190. *Idem*, p. 52, « il rendait le vrai concept de la grandeur et du terrible de ce Souverain qui entendait représenter, et qui plus est le dépeignait tel qu'il devait être à Vérone, méditant sur son propre passé, noblement triste de ses destins et également de ceux de sa patrie. »

191. Sandonà A., *L'irredentismo nelle lotte politiche e nelle carte diplomatiche italo-austriache (1878-1896)*, II, Bologne, Zanichelli, 1938, p. 181-249 ; Benvenuti S., « Guglielmo Ranzi e il monumento di Dante in Trento », *Archivio trentino di storia contemporanea*, 3, 1992, p. 5-22 ; Isnenghi, 1994, p. 97-100 (2004, p. 120-123) ; Pisa B., *Nazione e politica nella società « Dante Alighieri »*, Rome, Bonacci, 1995, p. 111 et p. 140 ; Tobia, 1997, p. 86-87. Pour le Comité catholique de 1921, « esso è il più grandioso, il più completo, il più parlante di tutti [i monumenti eretti a Dante] », *Bollettino Comitato cattolico*, II, 3, 1915, p. 50.

Placé sous le contrôle permanent de l'empire autrichien (qui envisagea à plusieurs reprises d'interdire la statue), Ranzi dut conserver une attitude en apparence modérée. Son rôle était d'autant plus compliqué que des divisions risquaient également d'éclater à l'intérieur du camp irrédentiste. Il réussit admirablement ce jeu d'équilibriste, puisque 220.000 liras furent réunies pour l'érection de la statue, et qu'il obtint le soutien de Carducci et de Verdi, bien que ce dernier ne puisse pas participer directement à l'évènement à cause de son âge avancé. Malgré le contrôle de Vienne, le programme du concours organisé en 1891 énonçait explicitement les motivations politiques :

*Dante quale genio tutelare della lingua e della civiltà italiana nel Trentino*¹⁹².

Le concours eut un grand succès puisque soixante-treize artistes y participèrent, dont certains déjà célèbres. La sélection finale comprenait le palermitain Ettore Ximenes, le milanais Giuseppe Grandi et le florentin Cesare Zocchi¹⁹³. Le concours fut remporté par ce dernier qui achevait la même année à Florence un monument dédié à Garibaldi.

La statue de Dante, tenant dans une main la *Divine Comédie* et accueillant de l'autre main les visiteurs, fut placée face à la gare sur un énorme piédestal orné de personnages allégoriques et de bas-reliefs de bronze ; le tout mesurant près de dix-huit mètres de hauteur et treize mètres de largeur au niveau de la base. Celle-ci est constituée de quatre gradins de granit rouge des caves de Predazzo (Trentin). Les bas reliefs de la statue, tout en évoquant la *Divine Comédie*, ont une forte valeur symbolique : au niveau le plus bas Minos symbolise la Justice et évoque le livre de l'*Enfer* ; au-dessus, le groupe du Purgatoire est représenté par Sordello, symbolisant dans le même temps l'amour de la patrie et la région du Trentin. Ce dernier est figuré au moment de sa rencontre avec Virgile, alors qu'il lui dit « *Io son della tua terra !* ». Béatrice, au centre du troisième niveau, figure l'Italie entourée d'anges et d'orants. Ces bas-reliefs sont certainement plus évocateurs du message porté par la statue que l'épigraphie de la base « *A Dante, al Padre, il Trentino – con plauso della Nazione* ». Bien que le programme iconographique ait été quelque peu bridé, cette inscription fut effacée par les Autrichiens dès que l'Italie s'engagea dans le premier conflit mondial, en même temps que Ranzi était enfermé à Vienne et poursuivi pour haute trahison¹⁹⁴.

192. Cité dans Tobia, 1997, p. 86. « Dante ce génie tutélaire de la langue et de la civilisation italienne dans le Trentin. »

193. La commission chargée d'examiner les propositions était composée des artistes Ettore Ferrari, Ercole Rosa, Luca Beltrami, Eleuterio Pagliano, Bartolomeo Bezzi, de l'ingénieur Annibale Apollonio, le podestat Paolo Oss Mazzurana, ainsi que Vincenzo Lutti, Carlo Dordi et Guglielmo Ranzi représentant le comité.

194. Certains pensèrent même retourner la statue, de façon à ce que Dante regardât vers le sud, et remplacer l'inscription par le célèbre avertissement de la *Divine Comédie* « *Lasciate ogni speranza* », voir Tobia, 1997, p. 87, Isnenghi (1994) 2004, p. 122.

Avant cela, l'inauguration de la statue le 11 octobre 1896, sous une pluie battante, avait été suivie par une foule considérable et relayée par l'ensemble de la presse nationale sur le territoire italien. Entre l'abondance des banquets, l'orchestre de la Scala joua des extraits des *Vêpres siciliennes* de Verdi et de *Guillaume Tell* de Rossini. Derrière la prudence des mots, cette inauguration resta, comme le souligne l'historien Mario Isnenghi, la plus importante manifestation de l'irrédentisme au Trentin durant le XIX^e siècle¹⁹⁵.

Pour Bruno Tobia, ce Dante « *mobilitante* », combine le culte local du poète, *genius loci*, dont le message s'adresse précisément à ces terres irrédentes, et le Dante *genius temporis*, de la nation italienne. En 1865, les messages de réaffirmation des valeurs du Risorgimento à Florence, et celui irrédentiste des statues inscrites dans l'aire autrichienne se côtoyaient. En 1896, les deux messages se superposaient au sein du monument de Trente. En coïncidant dans cette statue, ces significations politiques ne sanctionnaient pas des événements déjà survenus ou en cours, mais apparaissaient comme un véritable programme pour le futur, « *che non può essere altro se non un lontano proclama di guerra*¹⁹⁶ ». Ainsi cette statue peut être lue sous le mode d'un *discours performatif* : elle instituait autant qu'elle énonçait le discours irrédent et la lutte pour le rattachement du Trentin à l'Italie.

La statue de Trente eut son pendant la décennie suivante, en 1908, lorsque la Società Dantesca Italiana décida de convoquer son assemblée générale à Ravenne, à l'occasion du don d'une lampe votive placée dans la tombe de Dante. Cette lampe allumée en permanence est depuis alimentée chaque année par une procession officielle de Florentins venant la remplir d'huile extraite des oliviers des collines de Florence. Cette cérémonie n'était pas seulement l'occasion d'expier la culpabilité toujours forte des Florentins pour l'exil de Dante survenu six cents ans auparavant, elle revêtait elle aussi une importante signification irrédentiste. À cette occasion, les villes et les territoires qui n'étaient pas encore rattachés au royaume italien, Trente et le Trentino, Trieste et l'Istrie, Gorizia et le Frioul, Fiume et la Dalmatie, offrirent à la tombe une ampoule d'argent pour conserver l'huile fournie par la ville de Florence¹⁹⁷. Les mots du philologue Guido Biagi qui accompagnèrent cette cérémonie en résumant la portée politique :

Ravenna, 13 settembre 1908. Perchè, nutrita dagli ulivi della terra da cui fu bandito, arda sulla tomba di Dante una fiamma espiatrice augurale, la Società dantesca italiana, questa lampada votiva; il Comune di Firenze, l'olio onde splenda perpetua; gl'Italiani di Trieste, d'Istria, di Gorizia, di Dalmazia, di Fiume, l'ampolla a serbarlo e la corona che ne fregia il sos-

195. Isnenghi (1994) 2004, p. 122.

196. Tobia, 1997, p. 87, « qui ne peut pas être autre chose, sinon une lointaine proclamation de guerre. »

197. Mazzoni F, « La Società dantesca italiana e la formazione delle società dantesche straniere », dans *Contributi di filologia dantesca*. Prima serie, Florence, Sansoni, 1966, p. 253.

*tegnò marmoreo, fuse col domestico argento a gara raccolto; concordi offrivano; concordi in Lui che nel verso immortale segnava i termini auspicati della Patria italiana*¹⁹⁸.

198. Cité dans Mazzoni G., « Mezzo secolo di vita della Società Dantesca Italiana », dans Solmi F. (dir.), *Studi per Dante*, Milan, Hoepli, 1935, p. 27-36. « Ravenne, 13 septembre 1908. Parce que, nourrie des oliviers de la terre dont il fut banni, brûle sur la tombe de Dante une flamme expiatrice, la Société dantesque italienne, cette lampe votive ; la Commune de Florence, l'huile où brille perpétuellement ; les Italiens de Trieste, d'Istrie, de Gorizia, de Dalmatie, de Fiume, le flacon pour la contenir et la couronne supportée par le marbre, fondue avec l'argent domestique recueilli par appel ; offraient de concorde ; s'accordant en Lui qui dans le vers immortel signait les termes augurés de la Patrie italienne. »

Chapitre 3

La prosopopée de Dante :
le culte dantesque et les premières
commémorations nationales du poète

cahier iconographique



Figure 1. Eglise et couvent San Francesco à Ravenne, (Coronelli V., *Ravenna ricercata, antico-moderna*, Venise, 1706 reproduit dans Dezzi Bardeschi, Fabbri, Pirazzoli, 1976, p. 73).



Figure 2. La tombe de Dante après la reconstruction de Bernard Bembo en 1483 (Coronelli V., *Ravenna ricercata, antico-moderna*, Venise, 1706 reproduit dans Dezzi Bardeschi, Fabbri, Pirazzoli, 1976, p. 73).

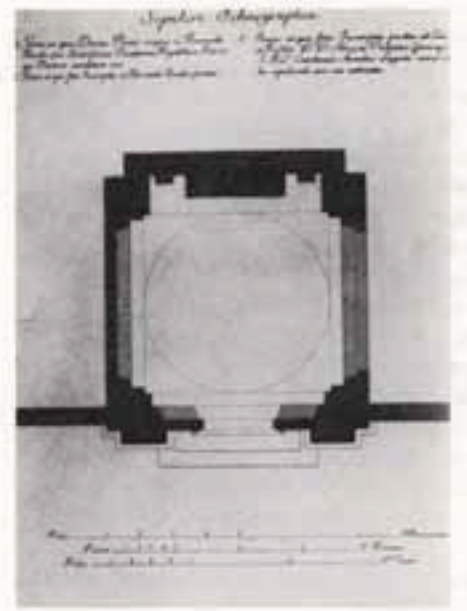


Figure 3. Camillo Morigia, projet pour le sépulcre de Dante, façade et plan (Dezzi Bardeschi, Fabbri, Pirazzoli, 1976, p. 75).



Figure 4. Ravenna, la tombe de Dante avant les travaux de 1921 (Dezzi Bardeschi, Fabbri, Pirazzoli, 1976, p. 143).



Figure 5. Giuseppe Bertini, *La rencontre de Dante et Fra Ilario*, huile sur toile, Milan, Pinacothèque de la Brera, 116 x 227 cm, 1845.



Figure 6. Enrico Pollastrini, *Nello alla tomba di Pia*, huile sur toile, Galleria d'Arte Moderna di Firenze, 147,5 x 189,5, 1851.



Figure7. Gaetano Previati, *Paolo e Francesca*, huile sur toile, Bergame, Accademia Carrara, 98 x 227 cm, 1887.



Figure8. Domenico Petarlini, *Dante in esilio*, huile sur toile, Florence, Galleria d'arte moderna, vers 1860.



Figure 9. Carol Vogel von Vogelstein, *Dante e dieci episodio della Divina Commedia*, huile sur toile, Florence, Galleria d'arte moderna, 1844.



Figure 10. Andrea Pierini, *Incontro di Dante con Beatrice nel Purgatorio*, huile sur toile, Florence, Galleria d'arte moderna, 1853.



Figure 11. Adolfo De Carolis, *Ubi rosa, ibi spina*, affiche de la tragédie de Gabriele D'Annunzio, Rome, Stabilimento Marzi, 1901. (Trévis, collection Salce)



Figure 12. Dante, l'Italia turrita et D'Annunzio indiquant Fiume de la main, carte postale. (Collezione Baldassari, Borgia, 2009, XXXIX.1, p. 204)

*“ora, che un sol volere è d’ambidue:
tu duca, tu signore e tu maestro...”
Enfer, chant II.*



Figure 13. L'Italia turrita, en arrière plan la statue de Dante de Trente, carte postale. (Collezione Baldassari, Borgia, 2009, XXXIX.I, p. 204)



Figure 14. *I fattori del Risorgimento italiano, 1848-1916* (Collezione Baldassari, Borgia, 2009, XXX.I.a.I p. 205). À l'extérieur, à partir du médaillon droit supérieur et dans le sens des aiguilles d'une montre : Garibaldi, Verdi, Sonnino, D'Annunzio, Carducci, Salandra, Mazzini, Cavour ; au centre : Victor-Emmanuel II, Umberto I, Victor-Emmanuel III, generale Cadorna.

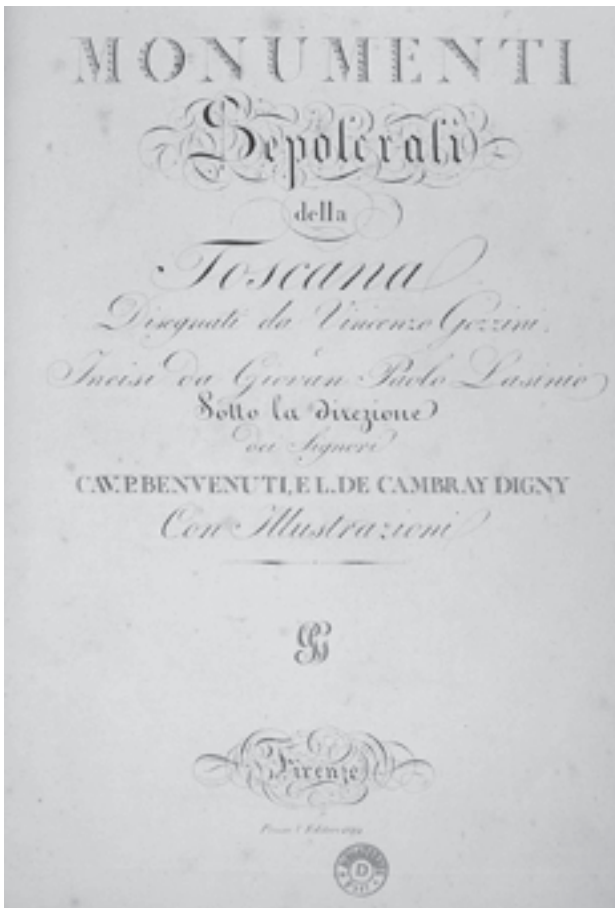


Figure 15.



Figure 16.



Figure 17.



Figure 18.

15 : Couverture ; 16 : pl. X, Ricci S., Monument funéraire à Pompeo Giuseppe Signorini da Mulazion ; 17 : pl. IX Ricci S., Monument funéraire à Michal Bogoria Skotnicki ; 18 : pl. VIII Canova A., Monument funéraire à Victorio Alfieri. Benvenuti P., De Cambray Digny L., *Monumenti sepolcrali della Toscana disegnati da Vincenzo Gozzini e incisi da Giovan Paolo Lasinio sotto la direzione dei Signori Cav. Pietro Benvenuti e L. De Cambray Digny con illustrazioni*, Florence, seconde édition 1822-1823.

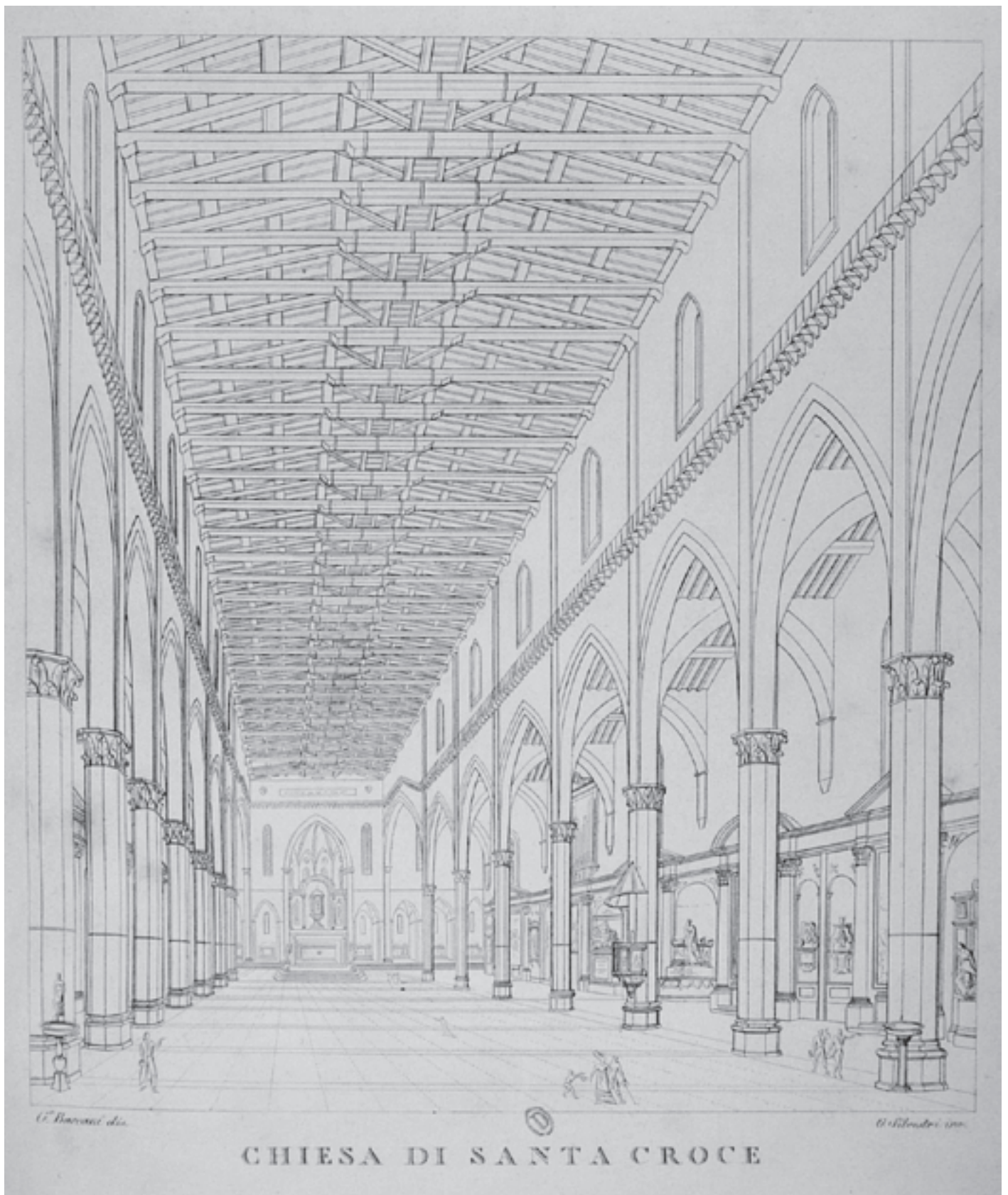


Figure 19. Benvenuti P., De Cambray Digny L., *Monumenti sepolcrali della Toscana disegnati da Vincenzo Gozzini e incisi da Giovan Paolo Lasinio sotto la direzione dei Signori Cav. Pietro Benvenuti e L. De Cambray Digny con illustrazioni*, Florence, seconde édition 1822-1823, pl. I.



Figure20. Stefano Ricci, Cénopathe de Dante, Florence, église Santa Croce, 1830 (état actuel).



Figure 21. Aquarelle du premier jour des festivités, 14 mai 1865. ASCFi, Fondo Disegni, AMFCE 0010 (Cass. I, ins. A, Yousefzadeh, 2010, p. 249).



Figure 22. Photographie du premier jour des commémorations sur la place Santa Croce, Album privé de la famille de Savoie, Florence, Archives Alinari (Yousefzadeh, 2010, p. 250).



Figure 23. Photographie du troisième jour des cérémonies sur la place de Santa Croce, 16 mai 1865. Biblioteca Marucelliana, Florence (Yousefzadeh, 2010, p. 247).



Figure 24. V. Giacomelli, La centenaire de Dante, huile sur toile, Palazzo Vecchio, Musei Comunali, Florence, 1867, (Yousefzadeh, 2010, p. 248).



Figure25. Florence, Enrico Pazzi, Monument à Dante Alighieri, 1865 (état actuel).



Figure26. Vérone, Ugo Zannoni, Monument à Dante Alighieri, 1865 (état actuel).



Figure27.

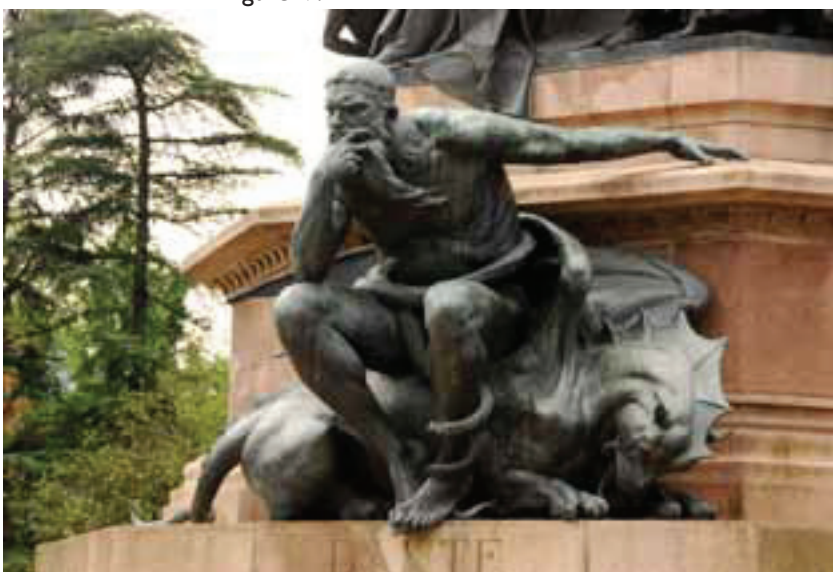


Figure28.



Figure29.

Trente, Cesare Zocchi, Monument à Dante Alighieri, 1896 ; fig. 28, Minos représentant l'Enfer ;
fig. 29 les âmes expiatoire du Purgatoire (état actuel).



Figure 30. Carte postale figurant le lien entre Dante et les revendications territoriales irrédentistes. À gauche, représentation de la lampe votive accrochée dans la tombe de Dante (Schulze, 2005, p. 220).

CHAPITRE 4

LES CÉLÉBRATIONS DE 1921 : UN ITINÉRAIRE PATRIMONIAL À L'ÉCHELLE DE L'ITALIE

Le « concept de Dante » et les premières commémorations du poète, évoqués dans le chapitre précédent, formèrent la trame au sein laquelle put apparaître la conception inédite des festivités du sixième centenaire de la mort de Dante Alighieri. Pour autant, l'idée de célébrer le poète par le monument historique peut continuer de surprendre. Il convient donc d'analyser la façon dont cette idée apparut, se développa et réussit à s'imposer à tous comme une évidence.

La commémoration du 600^e anniversaire de la mort du poète survint à un moment charnière de l'histoire italienne, au lendemain d'une victoire « mutilée » et quelques mois avant la prise du pouvoir par les faisceaux de combats mussoliniens. Malgré une situation financière déplorable, le gouvernement investit une somme considérable dans cette grande commémoration patriotique qui, dans une période de division politique, cherchait à rassembler l'ensemble de la nation derrière un symbole unificateur. Le choix, dans ce contexte si particulier, de commémorer Dante, non par un monument nouveau dans la plus stricte tradition du XIX^e siècle, mais par la mise en valeur à l'échelle de la ville d'un certain patrimoine architectural, restauré parfois jusqu'à la réinvention, n'a que peu suscité l'interrogation des contemporains. L'historiographie s'est révélée tout aussi insensible au choix de la restauration, de telle sorte qu'au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale l'évènement fut pratiquement oublié.

L'apparence architecturale de certaines villes du centre et du nord de l'Italie fut profondément transformée, bien que immédiatement assimilée dans la représentation collective comme le visage « naturel » de ces villes, dont le caractère se devait de correspondre à celui, présumé historique, des Communes médiévales. Le faible retentissement de ces festivités ne saurait pourtant faire oublier leur réussite, qui pour quelques mois masqua – sans doute imparfaitement – les profondes divisions partisans de l'Italie. Comprendre le succès de cette opération implique de placer la réflexion au point de contact entre le culte littéraire et politique de Dante, l'histoire de l'art et de l'architecture et la formation d'un paysage urbain sur

fond de patrimoine réinventé. Avant d'aborder dans les prochains chapitres les travaux architecturaux des deux centres respectifs des festivités (Ravenne et Florence), nous examinerons les travaux isolés sur le territoire italien, le long du parcours réel ou imaginaire de l'exil de Dante, proche de celui décrit par Ricci dans l'*Ultimo rifugio*¹.

1. LA COMMÉMORATION ÉTATIQUE ET LE CHOIX DU MONUMENT ANCIEN

1.1. DON MESINI ET L'INITIATIVE DU COMITÉ CATHOLIQUE DE RAVENNE

Les archives montrent que la décision de commémorer par la mise en valeur de monuments déjà existants avait déjà été arrêté avant le début de la Première Guerre mondiale. Ce choix semble avoir été esquissé à partir d'une initiative de Don Giovanni Mesini (1879-1969) prêtre ravennate féru de Dante et grand défenseur des monuments de sa ville². Dans un ouvrage publié quelques quarante ans plus tard, il raconte comment l'idée d'organiser une fête religieuse en l'honneur de Dante lui était venue en réaction à celle organisée en 1908 par la Società Dantesca Italiana³. Le don de la lampe votive au sépulcre du poète avait été l'occasion d'une manifestation de la conception nationaliste et laïque de Dante et le temple de Morigia apparaissait de plus en plus comme un monument déchristianisé.

Un article publié en 1912 par Santi Muratori sur l'église de San Francesco le convainc du lien profond entre « l'église des funérailles de Dante », et l'exil de Dante à Ravenne⁴. Mesini, délaissant alors son rôle d'enseignant au séminaire, décida de se dévouer à la restauration de l'église San Francesco afin d'honorer le poète. Pour cela, il réussit à obtenir le soutien de plusieurs personnalités importantes. Tout d'abord, Giuseppe Gerola, *soprintendente* de Ravenne, puis le cardinal Pietro Maffi, archevêque de Pise, célèbre pour ses études d'astronomie, le marquis Filippo Crispolti, directeur du journal *L'avvenire d'Italia*⁵, en avril ou mai 1913, Corrado Ricci, alors directeur général des Antiquités et beaux-arts⁶, et enfin Santi Muratori, directeur de la *Biblioteca Classense*,

1. Ricci, 1891 (1921).

2. Les documents d'archives laissent entreapercevoir l'importance du rôle de Giovanni Mesini dans le déroulement des fêtes du centenaire de Dante. Également appelé « le prêtre de Dante », il œuvra toute sa vie, à côté de ses charges ecclésiastiques, à la diffusion de la connaissance de Dante et des monuments de Ravenne. Ce travail lui permit de dialoguer avec des milieux traditionnellement anticléricaux, position d'ouverture qui avec sa passion pour Dante l'éloignèrent quelques peu des autorités religieuses. Sur la figure de Don Mesini, voir *Giovanni Mesini a vent'anni dalla morte : atti della Giornata di studio Ravenna, 8 maggio 1989*, Ravenne, Centro culturale Giovanni Mesini, 1990 et Vallone A., « Il dantismo romagnolo di Giovanni Mesini », dans Id., *Percorsi danteschi*, Florence, Le lettere, 1991.

3. Mesini, 1959, p. 3-11.

4. Muratori S., « La chiesa dei funerali di Dante », *Strenna dei Missionari del Sacro Cuore di Roma*, Rome, 1912, l'article est repris dans, *Rassegna d'arte antica e moderna*, VIII, 9, septembre 1921, p. 298-314 ; puis dans Muratori S., *Scritti danteschi*, anthologie de textes sous la direction de Maramotti G. B., Ravenne, Longo, 1991, p. 133-142.

5. Ce journal catholique modéré, était également lu par un public laïc, voir Mesini, 1959, p. 6.

6. *Idem*, p. 6-7.

Avevo accostato qualche volta l'illustre concittadino; ma con una certa soggezione mi presentai a lui venuto a Ravenna, non ricordo se in aprile o maggio del 1913, presso S. Vitale, vicino al portichetto del Museo. Con lui era il dott. Gerola, già a conoscenza della cosa. Esposi al Ricci il mio progetto; accolto benevolmente; ci interrogò ambedue; e approvò. Anzi aggiunse: « Non potete mettere in programma insieme al S. Francesco anche S. Giovanni Evangelista⁷? »

Conforté par ces soutiens, Mesini présenta finalement son projet aux autorités ecclésiastiques qui l'approuvèrent également. Le récit de Mesini est fort intéressant pour comprendre sa conception du fonctionnement du réseau culturel à Ravenne : dans un premier temps, il s'adresse logiquement au *soprintendente ai monumenti*, expert technique de la restauration des monuments et représentant officiel de l'État chargé de la conservation du patrimoine architectural ; puis à Pietro Maffi, qui avait fait partie des autorités religieuses de Ravenne et était réputé pour son érudition historique, et à Filippo Crispolti, connu comme catholique modéré, qui dirigeait un journal ayant une large audience et notamment de la crédibilité auprès des non catholiques. Santi Muratori, représente la figure de l'intellectuel local, érudit et spécialiste de tout ce qui touche à l'histoire de la ville, mais aussi l'œil et les oreilles de Ricci à Ravenne. Enfin, Ricci lui-même, restait le patriarche des monuments et de la culture ravennate, l'homme dont il fallait absolument avoir le soutien avant d'entreprendre quelque projet que ce soit touchant au patrimoine de la ville. On voit bien ici comment le processus est rendu possible par l'articulation entre le niveau régional et national (cela grâce à l'entremise de Ricci qui avait été le premier *soprintendente ai monumenti* de Ravenne et d'Italie) et par l'union entre les milieux catholiques et laïcs dans le large éventail politique des nationalistes modérés.

Si on se fie au récit de Don Mesini, on peut imaginer que l'entretien du printemps 1913 ait donné l'idée à Ricci d'étendre ces restaurations à divers monuments sur l'ensemble du territoire. En tout cas, des documents d'archives prouvent que la réflexion était déjà bien avancée en 1914, puisque des réunions furent organisées au ministère au cours desquelles on prépara les premières listes d'édifices à restaurer.

1.2. LES PREMIÈRES INITIATIVES GOUVERNEMENTALES AVANT-GUERRE

Mesini poursuit son récit en mentionnant des tensions apparues au cours de l'année 1913 entre l'organisation catholique et celle de la ville de Ravenne. Pris de doute, il décida dans la seconde moitié de septembre d'aller trouver à nouveau Corrado Ricci dans son bureau

7. *Idem*, p. 7. « J'avais accosté quelquefois l'illustre concitoyen ; mais avec une certaine timidité je me présentai à lui en visite à Ravenne, je ne me rappelle pas si c'était en avril ou en mai 1913, à San Vitale, près du portique du Musée. Gerola se trouvait avec lui, qui déjà avait connaissance de l'affaire. J'exposai à Ricci mon projet ; il l'accueillit avec bienveillance ; il nous questionna tous les deux ; et il approuva. Il ajouta même : « Ne pouvez-vous pas mettre au programme avec San Francesco également San Giovanni Evangelista ? »

romain du Palazzo delle Assicurazioni, piazza Venezia :

Mi accolse cortesemente; lo lasciai parlare di tante cose, poi toccai il tasto, con San Giovanni Evangelista. Allora egli senz'altro parlò dell'idea di proporre al Governo il progetto di restauro di tutti i monumenti danteschi. Io accennai al S. Francesco, e all'iniziativa del Comitato Cattolico. Mi disse che se ne sarebbe parlato alla sua venuta a Ravenna, in ottobre⁸.

L'Archivio Centrale dello Stato conserve quelques traces de travaux internes au ministère datés d'avril et de mai 1914, visant à établir une première liste de monuments à restaurer⁹. Ces notes manuscrites portent les signes d'une réflexion en cours au sein de la Direction générale des Antiquités et beaux-arts (et donc supervisée par Ricci) afin d'arrêter une liste à présenter au ministre de l'Instruction publique. Le premier document qui porte les dates du 20 avril 1914 et de mai 1914 présente un répertoire d'édifices principalement situés en Toscane, mais également dans la province de Rome, à Vérone, à Ravenne et à Polenta¹⁰. Sur ce document, on retrouve également le nom de Luigi Parpagliolo, écrivain calabrais et continuateur de l'œuvre de défense du patrimoine naturel de Rava, Ricci et Rosadi à la Direction générale des Antiquités et beaux-arts. La retranscription de ce premier inventaire fait apparaître une ébauche assez proche de la sélection finale des édifices, mais aussi quelques différences notables :

- (Arezzo) Romena– Castello
- Firenze, Battistero
- S. Godenzo (prov. Di Firenze) chiesa di S. Gaudenzio
- Pisa – Sepolcro d'Arrigo VII
- Mulazzo (Lucca) – Castello (suivit de la mention au crayon *non risulta*)
- Anagni (Roma) – Palazzo d Bonifacio VIII
- Verona – La tomba degli Scaligeri
- Ravenna – Casa dei Traversari
- Id. – Santa Maria in Porto Fuori
- Id. – S. Giovanni Evangelista
- Id. – S. Francesco
- Polenta – Chiesa e Castello¹¹

8. *Idem*, p. 10. « Il m'accueillit aimablement ; je le laissai parler de tant de choses, puis j'abordai l'argument, avec San Giovanni Evangelista. Alors il parla de l'idée de proposer au gouvernement le projet de restaurer tous les monuments dantesques. Je faisais allusion à San Francesco, et à l'initiative du Comité catholique. Il me dit qu'on en aurait parlé à sa venue à Ravenne, en octobre. »

9. Ces documents se trouvent dans ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1153, *Affari Generali, Centenario di Dante*.

10. Voir l'original en annexe.

11. Ces deux derniers édifices ne furent finalement pas inclus parmi les bâtiments à restaurer en 1921. Toutefois, des travaux y furent entrepris, notamment dans l'église, justifiés alors par une visite hypothétique de Dante et surtout sur un poème de Carducci (*Ode alla Chiesa di Polenta*). Ces travaux constituèrent un véritable modèle de la réinvention d'un passé médiévale en Émilie-Romagne en fonction d'un mythe littéraire à usage d'une politique contemporaine. Voir Pedna A., « Polenta come luogo di ispirazione poetica: 1887-1923, la nascita della

Une liste manuscrite à peu près identique se retrouve dans les archives de Corrado Ricci de la *Biblioteca Classense*¹². Tandis qu'une deuxième liste de l'*Archivio Centrale dello Stato* (cette fois-ci dactylographiée et annotée) présente un inventaire d'édifices plus important et des tentatives de chiffrer le coût des travaux¹³. Outre les monuments déjà cités, cette liste comprend : à Ferrare, l'église Santa Maria Nuova (dégagement de la tombe Alighieri), à Florence, la chaire de San Schieraggio, le palais de l'Arte della Lana, Or San Michele (« *sistemazione dell'accesso alle due sale ove avrà sede l'archivio iconografico Dantesco* »), la construction de la tribune dantesque et l'aile de la nouvelle Bibliothèque nationale de Florence. À ceux-là s'ajoute l'église San Pietro in Ciel d'Oro de Pavie, le monument à Arrigo VII (Henri VII de Luxembourg) de la cathédrale de Pise et l'église San Francesco de Trévise. Au-delà des restaurations, le document mentionne un concours pour la gravure d'un portrait de Dante destiné aux classes de toutes les écoles du royaume. Il était alors prévu de financer ce programme en partie sur les fonds ordinaires du budget du ministère, en partie sur des fonds extraordinaires destinés à réduire le chômage, et enfin par un budget spécifiquement débloqué pour les festivités de Dante.

Ces listes sont accompagnées d'une lettre à destination du ministre datée du 16 mai 1914 et visée le 19 mai. La retranscription de cette lettre fait ressortir une première justification – certes quelque peu laconique – du choix de commémorer Dante par la restauration.

Eccellenza,

Sento che l'on. Landucci avrebbe interpellato il Governo per conoscere se non intenda solennizzare il 6° centenario dalla morte di Dante con l'inaugurazione di un monumento al Grande Poeta.

Mi affretto, pertanto, per opportuna notizia dell'Ecc.V., a farLe noto che il Ministero ha già preso l'iniziativa di commemorare tale data, mettendo in buona condizione e restaurando convenientemente alcuni monumenti relativi alla vita ed alle opere di Dante. Sono state già impartite in tale senso le opportune disposizioni perchè vengano iniziati gli studi necessari per la redazione di relativi progetti tecnici e di preventivi finanziari. Un breve elenco di monumenti sui quali questo ufficio ha finora portato la sua attenzione basterà a convincere l'Ecc. V. della importanza e della dignità che potrà assumere l'iniziativa presa dal Ministero.

Infatti dal restauro del Battistero di S. Giovanni in Firenze a quello della chiesa e del castello di Polenta, dall'acquisto della Casa dei Traversari in Ravenna al restauro della Chiesa di S. Maria in Porto fuori, di S. Giovanni Evangelista e di S. Francesco della stessa città, dal restauro della chiesa di S. Gaudenzio in San Godenzo a quello del Castello di Romena in Pratovecchio, è tutta una serie di monumenti che ricordano episodi più o meno noti della vita del Poeta. E per quanto si attiene alle figure storiche più pros-

legghenda », *Romagna arte e storia*, XIII, 38, 1993, p. 115-128.

12. BCR, Fondo Ricci, *Centenario Dantesco*, vol. I, A5, note manuscrite de Ricci.

13. Toujours dans ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1153, *Affari Generali, Centenario di Dante*.

sime alla persona di lui, o che, ancora oggi rivivono nell'opera sua, basterà accennare al restauro progettato del Palazzo di Bonifacio VIII in Anagni, a quello delle arche Scaligere di Verona ed a quello soprattutto, del sepolcro di Arrigo VII, nel Camposanto di Pisa.

Il restauro di tutti questi monumenti per l'epoca memoranda sarà dunque come vede l'E. V., non soltanto l'attuazione di un semplice piano di consacrazione artistica e monumentale, ma più ancora, una solenne attestazione del culto che la Patria serba per il grande suo Figlio¹⁴.

Au printemps 1914, le gouvernement avait donc à sa disposition un projet organique de commémoration bien défini, avec un premier budget, et surtout le choix définitif de la restauration architecturale. Les édifices choisis suivent le parcours de Dante, depuis sa naissance à Florence et le long de son parcours d'exil, jusqu'à sa mort à Ravenne. D'autres édifices sont davantage liés à des événements ou des personnages évoqués dans la *Divine Comédie*. La plupart de ces bâtiments se répartissant entre la Toscane, l'Émilie-Romagne et la Vénétie.

Avec l'éclatement du premier conflit mondial et l'entrée en guerre de l'Italie en 1915, le projet semble être mis de côté. Du moins on n'en trouve plus de traces dans les archives, à l'exception de rares échanges entre Ricci et le maire de Ravenne, Fortunato Buzzi, au cours de l'année 1917¹⁵. Cette correspondance nous confirme le rôle central joué par Corrado Ricci qui tend parfois à s'effacer dans les communiqués officiels. En fait, il continua d'orchestrer les festivités tout en œuvrant pour sa ville natale, et sans hésiter à emprunter des voies détournées, puisqu'il écrivit au maire de Ravenne un brouillon de lettre pour que celui-ci le présente en son propre nom à Paolo Boselli, président du Conseil des ministres¹⁶. Ricci, qui apparaît pleinement familier des mécanismes du pouvoir conseille Buzzi sur la façon précise de pro-

14. *Ibidem*. « Excellence, Je sais que le sénateur Landucci aurait interpellé le gouvernement afin de savoir s'il n'entend pas commémorer le sixième centenaire de la mort de Dante par l'inauguration d'un monument au Grand Poète. Je me hâte, par conséquent, grâce à l'opportune nouvelle de votre excellence, à vous faire remarquer que le Ministère a déjà pris l'initiative de commémorer cette date, en mettant en bonne condition et en restaurant comme il convient quelques monuments liés à la vie et aux œuvres de Dante. Les dispositions opportunes ont déjà été prises dans ce sens pour que soient entreprises les études nécessaires à la rédaction des projets techniques et des devis financiers. Une brève liste de monuments sur lesquels ce bureau a jusqu'à présent porté son attention suffira à convaincre votre excellence de l'importance et de la dignité que pourra assumer l'initiative prise par le Ministère. En effet de la restauration du Baptistère de San Giovanni à Florence à celle de l'église et du château de Polenta, de l'acquisition de la casa dei Traversari à Ravenne à la restauration de l'Église Santa Maria in Porto Fuori, de San Giovanni Evangelista et de San Francesco de la même ville, de la restauration de l'église de San Gaudenzio à San Godenzo à celui du château de Romena à Pratovecchio, c'est toute une série de monuments qui rappellent des épisodes plus ou moins connus de la vie du Poète. Et ce qui concerne les figures historiques les plus proches de sa personne, ou qui, encore aujourd'hui revivent dans son œuvre, il suffira de signaler la restauration prévue du Palais de Boniface VIII à Anagni, celle des arches Scaligere de Vérone et surtout celle de la tombe d'Arrigo VII, dans le Camposanto de Pise. La restauration de tous ces monuments mémorable pour l'époque sera donc comme peut le constater votre excellence, non seulement la réalisation d'un simple plan de consécration artistique et monumentale, mais plus encore, une attestation solennelle du culte que la Patrie réserve à son grand Fils. »

15. Ces échanges se trouvent dans BCR, Fondo Ricci, *Carteggio monumenti*, 1917, 158-1 à 158-3 et 165. Voir l'original en annexe.

16. Ces échanges de lettres ont lieu entre le 18 juin 1916 et le 30 octobre 1917.

céder et les personnes à impliquer afin de donner le plus de chance possible à sa requête¹⁷.

Dans ce brouillon de lettre, il encourage le maire de Ravenne à demander le soutien du gouvernement par un fonds spécial pour financer la restauration de la *Casa dei Traversari* et l'église San Giovanni Evangelista. Pour la première fois apparaît l'argument que de tels travaux représentaient un hommage bien plus utile et pérenne que n'importe quelle commémoration éphémère (« *non con feste vane e passeggere, ma con opere utili e durevoli*¹⁸ »). Rappelant l'état déplorable de conservation des monuments, il estime que cette incurie pourrait rejaillir de façon négative sur l'image du pays à l'occasion des festivités de 1921¹⁹. De plus, il s'était formé selon Ricci une sorte de tradition, de jurisprudence, selon laquelle, depuis le centenaire florentin de 1865 jusqu'aux récentes fêtes ayant célébré Verdi à Parme avait permis à l'État de financer des projets d'hommage aux grands hommes organisés ensuite au niveau local par les villes.

Après avoir énoncé ces trois arguments, Ricci conclut sa lettre en rappelant la dimension patriotique de ces festivités. Certes, l'emphase nationaliste était de mise pour exiger une contribution financière d'un gouvernement en pleine guerre, cependant elle reflète encore une fois la valeur patriotique du culte de Dante. Il a été montré que la multiplication des monuments érigés en Italie après l'unification avait été l'occasion d'articuler les dimensions nationales et locales²⁰. La justification de la demande repose sur la gloire acquise par la ville au cours de l'histoire, une identité locale formée dans la confusion des temps historiques : Ravenne méritait ainsi d'être traitée avec égard, car elle avait su accueillir Dante en exil, mais aussi Garibaldi, et que par ailleurs la ville avait lourdement subi les bombardements autrichiens de 1916²¹.

Le maire de Ravenne accueillit chaleureusement la proposition de Ricci et suivit à la lettre ses recommandations alors que la commission municipale chargée de préparer le programme des fêtes de 1921 venait d'être nommée en juillet 1917. L'action des comités locaux

17. « *Ecco la bozza di lettere a S. Ecc. L'on. Boselli presidente del Consiglio dei Ministri. [...] Io poi penso che a presentarla al Presidente del Consiglio dovrebbero essere i deputati di Ravenna insieme all'on. Rava; nè l'opera loro dovrebbe limitarsi a una consegna di cerimonia, ma dovrebbe essere un caloroso avvertimento che la nostra città dev'essere trattata in questo caso come lo sono state tante altre in simili occasioni.* » BCR, Fondo Ricci, *Carteggio monumenti*, 1917, 158-1.

18. BCR, Fondo Ricci, *Carteggio monumenti*, 1917, 158-3, « non pas avec des fêtes vaines et passagères, mais avec des œuvres utiles et durables. »

19. « *Questi due monumenti, cui si riattaccano così profondi ricordi danteschi, sono spaventosamente rovinosi, e, se apparissero ancora tali, quando il mondo civile nel settembre del 1921 trarrà a venerare la tomba di Dante, nessun argomento potrebbe allontanare dallo Stato un aperto severo biasimo.* » Et plus loin « *Ma, poiché sarebbe vano sperare che sulle esigue dotazioni destinate al restauro dei monumenti, si potessero sostenere i vasti lavori di sistemazione, anzi di redenzione, di quei due edifici ridotti in miseranda condizione [...].* » *Ibidem*.

20. Voir Brice C., *La monumentalité des rois d'Italie*, dans Agulhon M., Becker A., Cohen E. (dir.), *La République en représentation : autour de l'œuvre de Maurice Agulhon*, Paris, Publication de la Sorbonne, 2006, p. 325-344.

21. « *La sua grande importanza storica le è derivata dal fervore e dalla dignità della sua vita; nè soltanto in tempi remoti, ché il Risorgimento le deve la salvezza di Garibaldi ed ora il sangue dei suoi figli migliori e la ferrea resistenza dei cittadini contro quei feroci assalti aerei che l'hanno disseminata di vittime ed offesa in uno de' suoi più meravigliosi monumenti.* » BCR, Fondo Ricci, *Carteggio monumenti*, 1917, 158-3.

et du pouvoir central se développa avec encore plus de ferveur à la fin de la guerre, tandis que peu à peu les festivités se chargeaient d'une dimension supplémentaire, celle de célébrer la victoire militaire

1.3. DE LA FIN DE LA GUERRE À LA LOI DU 17 NOVEMBRE 1920

La documentation relative aux préparatifs des commémorations conservée dans les différentes archives témoigne d'une forte recrudescence de l'activité ministérielle parallèlement à la fin des hostilités. L'œuvre gouvernementale aboutit à l'adoption d'une loi par le parlement italien le 17 novembre 1920, sous le nom de *Celebrazione del VI centenario della morte di Dante*.

Les travaux furent définitivement relancés à l'occasion d'une importante réunion organisée à Rome autour du ministre de l'Instruction publique Agostino Berenini et de Corrado Ricci le 25 novembre 1918²². Un document conservé dans les archives de Ricci et daté du 26 novembre 1918 relate le contenu des propos échangés²³. À cette réunion participèrent, aux côtés de Corrado Ricci, à la fois des membres du gouvernement – le président du Conseil (Paolo Boselli), et le ministre de l'Instruction publique (Agostino Berenini) –, les maires de Rome (Prospero Colonna), Florence (Pier Francesco Serragli) et Ravenne (Fortunato Buzzi), ainsi que des représentants de sociétés érudites : la Società Dantesca Italiana bien sûr (Guido Biagi), mais aussi l'académie des Lincei (Francesco d'Ovidio) et de la Crusca (Isidoro del Lungo) ou de la Casa di Dante de Rome (Sidney Sonnino).

Au cours de cette réunion, la pérennité des travaux était encore invoquée comme première motivation dans le choix du type de festivités. Ce caractère durable revient désormais à la fois aux restaurations et aux publications d'édition critique et de volumes de commentaires de Dante²⁴. Par ailleurs, on insista sur l'importance de festivités coïncidant dans leurs dates avec les évènements politiques marquants de l'unité italienne depuis 1865 :

Col Centenario della nascita di Dante, nel 1865, si celebrò a Firenze la costituzione della prima unità nazionale; col Centenario del 1921 l'Italia potrà celebrare il compimento delle sue aspirazioni nei termini che segnava alla patria il Profeta della sua futura grandezza²⁵.

22. « Per il centenario di Dante. La prima riunione », *Giornale d'Italia*, 29 novembre 1918.

23. BCR, Fondo Ricci, *Centenario Dantesco*, vol. I, A4, *Comunicato all'Agenzia Stefani minutato da Guido Biagi*, 26 novembre 1918.

24. « [...] e non senza viva soddisfazione appresero gl'intervenuti che la prossima celebrazione del Centenario Dantesco lascerà durevole ricordo del suo spiccato carattere di solennità nazionale nel restauro di monumenti che si riferiscano alla vita del Poeta o alla *Divina Commedia*, e nella pubblicazione di volumi e studi che valgano a mettere in più chiara luce l'immortale opera sua. » *Idem*, p. 2.

25. *Ibidem*. « Avec le Centenaire de la naissance de Dante, en 1865, on célébra à Florence la réalisation de la première unité nationale ; avec le Centenaire de 1921, l'Italie pourra célébrer l'accomplissement de ses aspirations dans les termes de sa future grandeur que signalait à la patrie le Prophète. »

Le programme discuté lors de cette réunion se répartissait par ville et par type de festivités. À cette date, le choix de la restauration de monuments apparaissait définitif et s'imposait comme l'œuvre principale du gouvernement et des comités locaux. À Ravenne, on décida de restaurer l'église San Giovanni Evangelista, la Casa dei Traversari et l'église Santa Maria in Porto Fuori. La *Cassa di Risparmio* souhaitait exproprier l'institution de religieuse qui occupait le couvent franciscain afin de pouvoir restaurer et ouvrir les cloîtres au public. La restauration de l'église San Francesco était confiée au Comité catholique sous le contrôle de la *soprintendenza ai monumenti*, ce qui permettait qu'une partie importante des travaux de Ravenne soit financée par des fonds privés. La ville s'engageait quant à elle à élargir la rue partant à l'ouest de la tombe de Dante (l'actuelle *via Corrado Ricci*) ainsi qu'à d'autres travaux d'aménagement urbain de cette zone.

À Florence le programme restait très proche de celui défini en 1914. Il comprenait la re-composition des fonts baptismaux de San Giovanni, « *di cui si sono scoperti di recente gli antichi marmi.* » On souhaitait restaurer et remettre en place la chaire de San Piero Scheraggio, d'où Dante aurait prêché. Mais aussi restaurer la partie publique du Palagio dell'Arte della Lana et l'accès aux salles de Orsanmichele, où l'on pensait installer un *Archivio Iconografico Dantesco*. L'inauguration de la nouvelle aile de la bibliothèque nationale dédiée à Dante était également prévue pour la même date. Le document laisse entendre que la délégation florentine aurait souhaité élargir ce programme, mais que celui-ci restait limité afin de pouvoir financer les autres restaurations : le monument d'Arrigo VII à Pise, l'abside de l'église de San Godenzo, le château de Mulazzo dans la région de la Lunigiana et le palais de Boniface VIII qu'il fallait au préalable exproprier.

À côté du programme monumental, d'autres événements étaient prévus pour tenter d'atteindre une population plus large. Pour cela, un concours artistique fut proposé pour la réalisation, sous l'égide de la *Reale Calcografia*, d'un portrait gravé du poète à diffuser dans toutes les écoles et les instituts scientifiques et artistiques du royaume. Plusieurs manifestations de caractère scientifiques et littéraires furent prévues, telle une bourse de la ville de Florence pour un dictionnaire dantesque, l'instauration de la *Lectura Danctis* dans d'autres villes et des publications de la Società Dantesca Italiana. De nombreuses bibliothèques du royaume auraient accueilli des expositions de vestiges dantesques ainsi que des congrès et des conférences. Cependant, il faut noter que, à l'image de 1865, la dimension littéraire des festivités semble toujours avoir été considérée comme secondaire, et cela, dès les premiers documents disponibles retraçant les préparations du centenaire. Parmi les autres manifestations mineures envisagées dans ce document, la ville de Rome projetait de céder le palazzetto dell'Anguillara à la société Casa di Dante pour y organiser son activité de divulgation de l'étude de Dante. Quant aux cérémonies véritablement populaires, il fut décidé d'en déléguer l'organisation

aux comités locaux²⁶.

Avec ce document qui semble rendre compte de la première réunion officielle réunissant les principaux organisateurs des festivités de 1921 – État, villes et différentes associations – se dessinaient ce que fut trois ans plus tard le programme du centenaire. Les restaurations suivant l'œuvre et la vie de Dante se concentraient de plus en plus en Toscane et en Romagne et plus particulièrement à Florence et à Ravenne. Ce versant des festivités restait cependant de loin le plus important. Il était accompagné d'un ensemble de publications scientifiques destinées à l'élite intellectuelle. À rebours de toute commémoration éphémère, ces deux aspects constituaient le cœur des festivités, monuments de pierres et de lettres à l'honneur du grand poète de la nation. Cependant, l'efficacité politique d'un tel anniversaire n'était pas pour autant totalement délaissée. Elle devait s'appuyer sur des fêtes populaires suivant le modèle de celles dédiées aux saints patrons locaux, et dont l'organisation était déléguée aux comités locaux, aidés par les écoles et les universités. On envisageait par ailleurs comme en 1865 la création d'un « jour de Dante » à commémorer chaque année.

Ce programme fut confirmé deux ans plus tard dans le projet de loi présenté devant le Parlement par Benedetto Croce, alors ministre de l'Instruction publique et Filippo Meda, ministre du Trésor²⁷. Si on ne peut affirmer avec certitude que cette loi fut rédigée par Corrado Ricci, on retrouve cependant dans ses archives une note manuscrite non datée dont la formulation est extrêmement proche de celle du texte de la loi²⁸. De la même façon, une lettre de Ricci adressée à Paolo Boselli (désormais député), datée de décembre 1920, fut reprise pratiquement à l'identique par celui-ci dans son rapport de la commission parlementaire²⁹. L'implication de Ricci dans la formulation de l'action gouvernementale est évidente, et malgré plusieurs réductions budgétaires celui-ci réussit à imposer sa conception monumentale du centenaire. Il conclut ainsi sa lettre au député Boselli :

Se nonchè non posso tacere all'Ecc. V. la mia predilezione pei lavori di restauri e di ripristino degli antichi monumenti che si riferiscono in qualche modo alla vita o alle opere di Dante. Grazie a tali lavori quei monumenti, per la maggior parte ora fatiscenti, saranno destinati a una più lunga e decorosa esistenza. L'omaggiare e migliore onoranza al Poeta non potrebbe

26. « *cerimonie e festeggiamenti popolari che si faranno nelle varie città a cura dei Comitati locali, che a questo speciale intento si istituiranno, oltre al Comitato Generale.* », BCR, Fondo Ricci, *Centenario Dantesco*, vol. I, A4, *Comunicato all'Agenzia Stefani minutato da Guido Biagi*, 26 novembre 1918.

27. Camera dei deputati, projet de loi N. 971, session 1919-1920, séance du 17 novembre 1920, *Celebrazione del VI centenario dalla morte di Dante*, présentée par le ministre de l'Instruction publique Benedetto Croce et le ministre du Trésor Filippo Meda.

28. BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. I, A13, brouillon de lettre de Ricci, sl, sd..

29. La lettre se trouve dans BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. I, A12, brouillon de lettre de Ricci à Paolo Borselli, Rome, décembre 1920. Paolo Boselli dirigeait la commission parlementaire chargée d'étudier la loi présentée par Croce. Son rapport fut présenté aux députés le 11 février 1921 (Rapport de la commission de l'Instruction publique et des beaux-arts sur le projet de loi présenté par B. Croce et F. Meda le 17 novembre 1920. Séance du 11 février 1921. N. 971-A.

*farsi*³⁰.

La loi défendait la même conception de la monumentalité des festivités :

*Perchè poi la celebrazione del centenario lasci il più durevole ricordo che sia possibile del suo spiccato carattere di solennità nazionale, il Ministero della Pubblica Istruzione, seguendo le proposte presentate or fà due anni dai rappresentanti delle Regie Accademie dei Lincei e della Crusca, della Società Dante Alighieri, della Società Dantesca Italiana, della Casa di Dante in Roma, e dei comuni di Roma, Firenze e Ravenna, intende promuovere, di accordo con gli enti locali, il completo svolgimento di tutto un programma, già in parte iniziato, di restauri dei principali monumenti legati alla vita del Poeta e alla Commedia, e non soltanto in Ravenna e in Firenze*³¹.

De même, pour le rapport de Boselli :

*Di certo il restauro dei monumenti, che diremo danteschi, illustrati, con tanto genio d'arte e di storia, da Corrado Ricci e da altri rinomati scrittori italiani e forestieri, è opera che deve essere lodata e la quale adempie i voti da lungo tempo e reiteratamente espressi da quanti tengono acceso nel pensiero e colla penna il culto di Dante*³².

La loi énumère ensuite les travaux auxquels le gouvernement entendait contribuer (et dont certains étaient alors déjà en cours de réalisation), tout en indiquant que les festivités de moindre importance étaient laissées à la charge des collectivités locales ou de sociétés privées. Dans la liste des travaux, la première place revenait à Ravenne, vouée désormais à devenir le centre du centenaire pour avoir vu le poète mourir dans ses murs et pour en conserver encore fièrement sa dépouille³³. Dans cette ville, le ministère décida de contribuer aux travaux de la tombe de Dante et de la zone alentour, ainsi qu'à une partie du coût des restaurations de l'église San Francesco. La loi prévoyait en outre l'ouverture d'un musée médiéval à Ravenne,

30. BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. I, A12, brouillon de lettre de Ricci à Paolo Borselli, Rome, décembre 1920. « Sinon que je ne peux pas taire à votre excellence ma prédilection pour les travaux de restauration et de reconstitution des anciens monuments qui se réfèrent de quelques façons que ce soit à la vie ou aux œuvres de Dante. Grâce à des tels travaux ces monuments, pour la plupart maintenant délabrés, seront promis à une plus longue et convenable existence. Il ne pourrait pas se faire d'hommage et de meilleur honneur au Poète. »

31. Projet de loi 971, 1920. « Parce qu'ensuite la célébration du centenaire laisse le souvenir le plus durable possible de son caractère prononcé de solennité nationale, le ministère de l'Instruction publique, en suivant les propositions présentées il y a deux ans de cela par les représentants des Académies royales des Lincei et de la Crusca, de la Société Dante Alighieri, de la Società Dantesca Italiana, de la casa di Dante à Rome, et des villes de Rome, de Florence et de Ravenne, entend promouvoir, en accord avec les collectivités locales, le déroulement complet de tout un programme, déjà en partie entrepris, de restaurations des principaux monuments liés à la vie du Poète et à la *Comédie*, et non seulement à Ravenne et à Florence. »

32. Rapport Boselli, 1921, p. 3. « Il est certain que la restauration des monuments, que nous dirons dantesques, illustrés, avec tant de génie d'art et d'histoire, par Corrado Ricci et d'autres écrivains italiens et étrangers de renom, est une œuvre qui doit être louée et qui s'acquiesce des vœux depuis longtemps et maintes fois exprimés par ceux qui animent par la pensée et par la plume le culte de Dante. »

33. « *In Ravenna, che è la sede naturale della celebrazione del centenario della morte del Poeta, come Firenze fu, nel 1865, della celebrazione della nascita* », Projet de loi 971, 1920, p. 1.

conçu déjà avant-guerre, mais jusqu'alors retardé à cause de problèmes de financement. Ce musée, dont Ricci avait détaillé à Boselli la composition, rassemblait un ensemble de pièces de tout le Moyen Âge, apparentées de façon quelque peu artificielle à l'œuvre de Dante :

Si tratta d'oggetti per la maggior parte di un'arte particolare di Ravenna e che non è possibile vedere in altri paesi, di un'arte svoltasi dalla decadenza dell'impero romano a tutto il trecento, ossia in quel medioevo di cui fu sintesi [poderosa] e insuperabile la Divina Commedia³⁴.

Enfin, la contribution de l'État devait aider la ville à créer une salle des reliques dantesques dans la *Biblioteca Classense*. Pour Ricci, cette salle permettrait d'une part de dégager la tombe de l'accumulation d'objets pouvant troubler le recueillement, et d'autre part de former une sorte de petit musée dédié à Dante³⁵.

À Florence, le gouvernement prévoyait un soutien de 350 000 livres pour les restaurations monumentales. Cette somme était destinée « *ai restauri di edifici fiorentini del tempo di Dante (quali la chiesa di S. Francesco all'Abbadia, la Torre della Castagna, il Palazzo di Parte Guelfa ed altri, che di Dante rievocano il ricordo) e al compimento dei lavori del suo bel San Giovanni, ov'è già ricomposto il fonte del suo battesimo, presso il quale invano l'Esule si augurò di essere coronato Poeta*³⁶. »

Aux édifices de Ravenne et de Florence s'ajoutaient les restaurations de la tombe des Alighieri à Santa Maria Nuova à Ferrara, du palais de Boniface VIII à Anagni, de l'Arc des Gavi à Vérone, du château des comtes Guidi à Poppi et des tours de Romena. Au-delà de ces travaux, la loi mentionnait l'aménagement d'une bibliothèque dantesque dans le Palazzetto degli Anguillara à Rome (laissé en concession à la *Casa di Dante*), la préparation d'une édition critique de la *Divine Comédie*, un soutien à la Società Dantesca Italiana pour ses lectures et conférences et un financement de diverses autres publications. Pour réaliser l'ensemble de ces travaux la loi prévoyait de débloquer un fonds extraordinaire de 1 250 000 livres en complément des travaux effectués sur le budget courant du ministère pour une valeur d'environ un million de livres.

34. BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. I, A12, brouillon de lettre de Ricci à Paolo Borselli, Rome, décembre 1920. « Il s'agit d'objets pour la plupart d'un art propre à Ravenne et qu'il n'est pas possible de voir dans d'autres pays, d'un art qui s'étale de la décadence de l'Empire romain à tout le XIV^e siècle, c'est-à-dire dans ce Moyen Âge dont la *Divine Comédie* fut la synthèse vigoureuse et indépassable ; »

35. « [...] *nè per ragioni di sentimento non sembrando bello che i visitatori della famosa tomba siano distratti [...] anzichè richiamati dal solo pensiero del Grande che vi riposa.* » BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. I, A13, brouillon de lettre de Ricci, sl, sd.

36. Projet de loi 971, 1920, p. 2. Le rapport Boselli précise, sur la base d'une remarque de Ricci, que les fonts baptismaux de San Giovanni n'étaient pas encore recomposés à cette date : « *per verità, non ancora è ricomposto il fonte battesimale reso celebre del Canto XIX dell'Inferno, ma è tuttavia da ricomporre con lavori ch'è necessario siano per settembre terminati.* » Rapport Boselli, 1921, p. 4, « aux restaurations d'édifices florentins du temps de Dante (c'est-à-dire de l'église San Francesco à la Badia, la Tour de la Castagna, le Palais de la Parte Guelfa et autres, qui évoquent le souvenir de Dante) et à l'accomplissement des travaux de son beau San Giovanni, où sont déjà recomposés les fonts de son baptême, auprès duquel l'Exilé aspire en vain à être couronné Poète. »

Con i fondi propri del bilancio il Ministero ha provveduto e provvede a restaurare in Ravenna la chiesa di S. Giovanni Evangelista, la Casa dei Traversari e la chiesa di Santa Maria in Porto

En-dehors de Ravenne :

1°) alla ricomposizione del pulpito dal quale Dante arringò, e al suo trasferimento dalla chiesa di S. Leonardo in Arcetri a Firenze, nel luogo dove fu S. Pietro Scheraggio; 2°) al ripristino, nel Duomo di Pisa, del monumento di Arrigo VII, finora scomposto nel Camposanto; 3°) al restauro dell'abside della chiesa di S. Godenzo, ove Dante convenne con gli altri esuli nel 1302; 4°) al restauro della chiesa di S. Margherita dei Ricci in Firenze, nel quartiere di S. Martino presso le case degli Alighieri, e delle Torri di Romena³⁷.

Pour Florence, le rapport Boselli proposait d'étendre les restaurations à l'ensemble du quartier de San Martino, c'est-à-dire autour de la présumée Casa di Dante³⁸, ainsi qu'à la colonne commémorative de la bataille de Campaldino, au palazzo dell'Arte della Lana, au palazzo Vecchio, à la tour des Amidei, au *palazzo* Frescobaldi et à Orsanmichele. Néanmoins, il laissait au ministère le soin d'apprécier les priorités en fonction des limites budgétaires. Portée par l'enthousiasme du projet, la commission aurait souhaité ajouter d'autres monuments, que ce soit en Toscane (selon une proposition du sénateur Mancini) ou ailleurs en Italie suivant les recommandations des sénateurs Tonello et Galeno, notamment afin de transformer l'église San Francesco de Trévisé en une sorte de panthéon local. La critique la plus forte de la commission concernait les festivités romaines. La création de la bibliothèque leur semblait complètement disproportionnée au regard de l'importance de Rome pour Dante. Dès le début des préparatifs, un consensus s'était imposé pour répartir le noyau des festivités entre Florence, Ravenne et Rome – respectivement ville de naissance de Dante Alighieri, ville où il mourut et ville représentant son « idéal moral ». Pourtant, les autorités romaines ne proposèrent jamais un véritable programme d'envergure à l'image des deux autres villes. Au-delà de ces quelques critiques et de modifications mineures, la commission approuva le texte qui fut dans la foulée voté et ratifié par le parlement italien³⁹.

37. Projet de loi 971, 1920, p. 2.

38. Rapport Boselli, 1921, p. 4 : « [...] *perchè l'opera rinnovatrice fosse estesa al quartiere di San Martino, ove abitò Dante* ». « Avec les fonds propres du budget, le ministère a pourvu et pourvoit à la restauration à Ravenne de l'église San Giovanni Evangelista, de la casa dei Traversari et de l'église Santa Maria in Porto 1°) à la recomposition de la chaire d'où Dante harangua, et à son transfert de l'église San Leonardo in Arcetri à Florence, dans le lieu où se trouvait San Pietro Scheraggio ; 2°) à la restauration, dans la cathédrale de Pise, du monument d'Henri VII du Luxembourg, jusqu'à présent décomposé dans le Camposanto ; 3°) à la restauration de l'abside de l'église de San Godenzo, là où Dante se retrouva avec les autres exilés en 1302 ; 4°) à la restauration de l'église Santa Margherita dei Ricci à Florence, dans le quartier de San Martino près des maisons des Alighieri, et des Tours de Romena. »

39. Réf bibli sénat

1.4. BENEDETTO CROCE ET LE DANTISME LITTÉRAIRE

Tous les fonds d'archives consultés pour l'étude du *Secentenario dantesco* conservent une masse importante de documents relatifs aux polémiques qui opposèrent en 1920 le nouveau ministre de l'Instruction publique, Benedetto Croce, aux comités ravennate et florentin. Cette polémique, liée à une supposée réduction du budget des festivités par Croce, fut largement relayée par la presse. En effet, le prédécesseur de Benedetto Croce, Andrea Torre avait promis aux comités une enveloppe totale de 2 millions de liras. Croce qui arriva à la direction du ministère le 16 juin 1920, avec le nouveau gouvernement Giolitti devait faire face à une situation de crise financière exceptionnelle, qui le décida à réduire ce budget à 1 250 000 liras. Cet épisode fut peut-être un des plus pénibles de la courte période (à peine plus d'un an) que Croce passa à la tête du ministère⁴⁰. Ricci, pour sa position politique, mais surtout pour la profonde amitié le liant à Croce, fut amené à jouer le rôle d'intermédiaire entre d'une part les comités locaux et les maires de Florence et de Ravenne, d'autre part le ministre. Si Ricci fut avant tout sollicité par les comités locaux pour relayer leurs plaintes⁴¹, il fut également chargé par Croce de négocier en pratique la baisse des subventions⁴². Le refus de Croce de présenter au Parlement une nouvelle loi afin d'augmenter la contribution de l'État répondait certes aux difficultés financières du royaume italien, mais engageait peut-être également ses propres convictions. Selon Clotilde Bertoni, « *egli non subì questa posizione passivamente: il suo rifiuto di aumentare i fondi provenne non solo dall'adesione alla linea governativa, ma anche da un convincimento profondo e legato a ragioni molteplici*⁴³. »

Cette querelle nous permet ici d'aborder les oppositions (minoritaires) qui s'élevèrent contre ce type de commémoration. Corrado Ricci, et dans une certaine mesure un personnage comme Isidoro Del Lungo, représentait l'archétype de la figure d'intellectuel officiel, œuvrant dans des carrières à mi-chemin entre la voie académique, la haute administration

40. « *Il sesto centenario della scomparsa di Dante fu inaugurato il 14 settembre 1920; e la fervida preparazione che lo precedette fu probabilmente per Croce una delle maggiori fonti di disappunto del periodo trascorso al Ministero.* » Bertoni C. (dir.), *Carteggio Croce – Ricci*, Naples, il Mulino, 2009, p. CXL.

41. Dans une lettre du 25 août 1920 Santi Muratori priait Corrado Ricci d'assister à une convocation du maire de Ravenne au ministère « *Ne dipende senza alcun dubbio la possibilità e l'esito dei nostri preparativi. La Sua autorità personale, la Sua amicizia con Benedetto Croce e il Suo accorgimento avranno un decisivo valore. Faccia di tutto per non mancare. E grazie!* », BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. I, A8, lettre de Muratori à Ricci, Ravenne, 25 août 1920.

42. Dans une lettre officielle du 21 septembre 1920, Croce demandait à Ricci de réduire les coûts des travaux à Ravenne de 720 000 à 500 000 liras, soit en modifiant les travaux, soit en trouvant d'autres sources de financement. BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. I, A14, lettre de Croce à Ricci, Rome, 21 septembre 1920. La réponse de Ricci du 29 septembre 1920 confirmait la réduction de l'implication budgétaire de l'État (tout en indiquant qu'au-dessous de cette somme il était impossible de faire quoi que ce soit) et détaillait les financements tels qu'ils furent repris par la loi, BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. I, A16, lettre de Ricci à Croce, Rocca di Papa, 29 septembre 1920.

43. Voir Bertoni, 2009, p. CXXI, « il ne subit pas cette position passivement : son refus d'augmenter les fonds provint non seulement de l'adhésion à la ligne gouvernementale, mais aussi d'une conviction profonde et liée à des raisons multiples. » « *Nessuno può chiedere che io debba stendere un disegno di legge, non ideato da me, e che non credo opportuno, e che non saprei come sostenere, ossia per il quale mi mancano le buone ragioni.* », Croce B., « Ricordi di vita ministeriale », *Pagine Sparse*, vol. II, Naples, Riccarco Ricciardi, 1943, p. 244.

et le milieu politique. Images de l'administrateur cultivé, féru d'histoire et fortement nationaliste, ils répondaient parfaitement à la définition donnée par la suite par le ministre de l'Éducation nationale fasciste, Giuseppe Bottai, des *sommi dilettanti*. Croce représentait à l'opposé l'intellectuel par excellence, s'essayant – avec quelques difficultés – aux mécanismes du pouvoir. Il avait peut-être conscience que les cérémonies de 1921, tout comme les centennaires passés, utilisaient en grande partie l'histoire à des fins politiques et contemporaines. Sa correspondance avec Ricci témoigne de son exaspération ressentie par la perte de temps et d'argent de commémorations qu'il aurait volontiers imaginées seulement littéraires. Croce exprime, dans ses lettres à Ricci, « *la certezza che l'attenzione ai grandi autori dovesse tradursi in concentrazione sulla loro opera o sul loro pensiero, anzichè in monumentalizzazioni della loro figura*⁴⁴. »

Dans un article paru en août 1920, Croce détaillait sa propre vision du centenaire⁴⁵ :

*tutti i modi pratici di celebrazione hanno, senza dubbio, un qualche valore, specie quando producono utili frutti, ma che la vera celebrazione si deve far nei cuori e nelle menti, studiando la grande opera di Dante e accogliendo gli ammonimenti di quell'altissima figura morale che è a capo della nostra storia come ideale al nostro popolo, e – perchè non dirlo ? – assai spesso anche come rimprovero*⁴⁶.

Sa contribution personnelle au centenaire – un ouvrage intitulé *La poesia di Dante* – en s'attaquant à l'unité de l'œuvre dantesque remettait en cause une des bases du culte de Dante. Cette position impolitique le plaçait à contre-courant de l'interprétation majoritaire de la production de Dante telle qu'elle pouvait être défendue par Isidoro Del Lungo, interventionniste convaincu de 1914 et rodé à l'usage politico-historique de Dante. Le culte de Dante comme image idéale de la nation ne pouvait souffrir d'un jugement de valeur de l'œuvre du poète. Si cette étude enrichissait sans conteste l'analyse de la poésie de Dante, le jugement pragmatique de Dionisotti, selon lequel ce livre était « *politicamento inopportuno e non giovava al ministro* », apparaît *a posteriori* correct.

Che per ovvi motivi, a seguito della guerra e nella crisi del dopoguerra, Dante fosse tornato alla ribalta come poeta nazionale e si prestasse a travestimenti retorici e maneggi d'ogni sorta, era un fatto che poteva e magari doveva essere deplorato o ignorato dallo studioso, ma era anzitutto un fatto vistoso, importante, che l'uomo politico doveva affrontare e cercar di risol-

44. Bertoni, 2009, p. CXXI, « la certitude que l'attachement aux grands auteurs devait se traduire dans une réflexion sur leur œuvre ou sur leur pensée, plutôt que dans une monumentalisation de leur figure. »

45. *Nuovo Giornale*, Florence, 7 août 1920. Le texte est repris dans Croce B., 1943, p. 243-246.

46. *Idem*, p. 246, « tous les modalités pratiques de célébration ont, sans doute, une quelconque valeur, surtout quand elles produisent des bénéfices utiles, mais que la vraie célébration doive se faire dans les cœurs et dans les esprits, en étudiant le grand œuvre de Dante et en accueillant les avertissements de cette très haute figure morale qui est à la tête de notre histoire comme un idéal de notre peuple, et — pourquoi ne pas le dire ? — très souvent même comme un reproche. »

*vere a suo vantaggio*⁴⁷.

Croce annonça la réduction du budget, et par voie de conséquence du programme, dans un entretien publié le 7 août 1920 par le *Nuovo Giornale*⁴⁸. Dans cet article Croce s'opposait fermement aux formes de promotion spectaculaire et populaire du culte dantesque. Il considérait notamment avec défiance les propositions visant à « *promuovere visioni cinematografiche per far conoscere Dante al popolo ed ai fanciulli. [...] Lo Stato non può promuovere queste cose, come non può promuovere mascherate e carnevali*⁴⁹. » Cependant, il ne remit pas en cause l'idée de restaurer des monuments liés à Dante, dont les travaux avaient par ailleurs souvent déjà été entrepris avant son arrivée au ministère⁵⁰. Cet article suscita de vives protestations des maires de Ravenne Fortunato Buzzi, et du comité florentin duquel plusieurs membres (dont Ugo Ojetti) démissionnèrent⁵¹. De très nombreux documents conservés dans les archives florentines témoignent des efforts du comité communal pour tenter de récupérer les fonds initialement promis par Andrea Torre⁵². Cette réduction amena le comité à reformuler totalement son programme et à en proposer un second largement réduit⁵³. Pourtant il semble qu'en fin de compte la somme votée pour la restauration des monuments dans la loi de 1920, soit au contraire à mettre au bénéfice de l'action de Croce tandis que le président du Conseil Giovanni Giolitti aurait préféré la voir largement réduite⁵⁴.

1.5. LE « DANTISME » DE CORRADO RICCI : DANTE COMME EMBLÈME DE L'ITALIE ARTISTIQUE

À l'inverse de la réflexion de Croce, s'interroger sur le « dantisme » de Corrado Ricci revient à analyser la conception dominante des festivités de 1921. À plusieurs reprises, il a été souligné que Dante Alighieri et les monuments de Ravenne constituèrent les plus grandes passions de Ricci et les fils conducteurs de son immense activité. Il publia de nombreux textes

47. *Idem*, p. 291. « Que pour des raisons évidentes, à la suite de la guerre et dans la crise de l'après-guerre, Dante fut revenu sous les feux de la rampe comme poète national et se prêtait à des déguisements rhétoriques et à des managements de toute sorte, était un fait qui pouvait et peut-être devait être déploré, ou ignoré par l'intellectuel, mais c'était avant tout un fait visible, important, que l'homme politique devait affronter et chercher à résoudre à son avantage. »

48. *Idem*.

49. Croce B., 1943, p. 245, « promouvoir des visions cinématographiques pour faire connaître Dante au peuple et aux enfants. [...] L'État ne peut pas promouvoir ces choses, comme il ne peut pas promouvoir les bals masqués et les carnivals. »

50. « *Io, fin dai primi giorni del mio ministero, interrogai in proposito il direttore generale delle Belle Arti, il quale mi assicurò che i restauri erano in corso e a buon punto si sarebbero pronti per il 1921, e che si facevano sui fondi per la disoccupazione, assegnati all'amministrazione delle Belle Arti.* », *ibidem*.

51. Dans une lettre à Ricci, Croce ne montre pas une grande estime pour les deux hommes : « *Come sono seccanti e sciocchi tutti codesti professorucoli e letteratucoli!* », lettre de Croce à Ricci, Bardonecchia, 9 août 1920, cité dans Bertoni, 2009, p. 3.

52. ASCFi, *Comune di Firenze, Cerimonie, festeggiamenti ed esposizioni, 1920 - 1924*. « Secentenario di Dante 1921 – Lavori », CF 5073.

53. Ce point sera traité plus en détail dans le dernier chapitre consacré aux festivités florentines.

54. Bertoni, 2009, p. cxli.

sur le poète et son œuvre, parmi lesquels se distinguent incontestablement *L'ultimo Rifugio* et son édition illustrée de la *Divine Comédie* ; deux ouvrages par ailleurs réédités à l'occasion du centenaire de la mort de poète.

Toutefois, il serait erroné de vouloir cloisonner les différentes activités de Ricci, en tentant de définir côte à côte un Ricci commentateur de Dante, historien de l'art, spécialiste de l'histoire de Ravenne, etc. Ses multiples travaux relèvent d'une même conception dont nous avons essayé dans le deuxième chapitre d'approcher le contenu touche après touche, dans ce complexe que l'on pourrait dénommer l'Italie artistique.

Ainsi, la passion que nourrissait Ricci pour Dante ne s'attachait pas seulement au poète – qu'il vénérât toutefois et citait abondamment –, mais à la possibilité par son œuvre et sa vie d'évoquer le territoire italien par une multitude tableaux construisant autant de nœuds où s'entrelaçaient le paysage, l'histoire, l'art et la littérature. Ces territoires comprenaient avant tout ceux de l'Italie centrale, de la Toscane et de l'Émilie-Romagne, mais s'étendaient bien au-delà à l'ensemble du pays. Chacun était marqué par un caractère artistique et d'une histoire propre, mais participant d'un ensemble italien cohérent.

Non seulement Dante pouvait servir de médiateur dans l'évocation du caractère du territoire italien, mais il faisait aussi figure de l'expression la plus parfaite du génie de « l'italianité ». S'il avait su mieux que tout autre exprimer la nature artistique de l'Italie, son œuvre offrait elle-même la possibilité d'en retracer les multiples déclinaisons. Ricci avait reçu en héritage du Risorgimento l'idée du poète comme annonciateur de l'unité italienne, mais pour le Ravennate, l'unification rêvée par Dante n'était pas synonyme de la disparition de la diversité locale :

*Dante non pensò certo a un re d'Italia nè a sopprimere i suoi comuni e i suoi principati, ma facendo Italia sede d'Impero concepì in sostanza una sua unità morale e, nei fini, anche politica*⁵⁵.

Le culte de Dante de Corrado Ricci révèle aussi sa conception nationaliste : si l'identité de la nation italienne reposait avant tout sur des bases littéraires et artistiques et s'il existait un véritable génie artistique italien, ses expressions locales étaient multiples. Ainsi le « dantisme » de 1921 fut celui d'un fédéralisme artistique, pilier de la nation italienne.

On voit donc se dessiner deux visions opposées du *dantisme* : celle de Croce, davantage attachée à la dimension littéraire, et celle de Ricci dont les propriétés peuvent être mises

55. Dans cette citation tirée d'un échange de lettres avec Giovanni Rosadi, Ricci expose son interprétation de la conception politique de Dante, en commentant le discours prononcé au Capitole par le maire de Florence, Antonio Garbasso. BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. II, I38, Lettre de Ricci à Rosadi, Rome, 15 octobre 1921. « Dante ne pensa certes pas à un roi d'Italie ni à supprimer ses communes et ses principautés, mais en faisant de l'Italie le siège de l'Empire il conçut en somme son unité morale et, dans sa finalité, également politique. »

en œuvre sur et par l'architecture. La première prenait la forme principalement de publications et de plaques commémoratives, la seconde de restauration à la recherche d'une certaine image du passé communal. Si les deux conceptions coexistent dans les festivités de 1921, sans conteste, celle de Ricci prévalu.

1.6. LES RAISONS DU CHOIX MONUMENTAL À L'ÉCHELLE URBAINE

Le choix de commémorer Dante par le monument ancien ne va pas de soi. Certes, la « statuomanie » qu'avait connue, à l'instar de nombreux pays européens, l'Italie dans le dernier quart du XIX^e siècle avait largement décliné au début du XX^e siècle⁵⁶. Toutefois au premier abord, cette décision d'honorer le poète par des architectures néo-médiévales ne cesse de surprendre, d'autant plus qu'elle ne semble pratiquement pas avoir fait l'objet de débats. La plupart des éléments de réponses apparaissent néanmoins en filigrane dans les déclarations des protagonistes des commémorations de 1921.

L'explication la plus immédiate, celle avancée par le texte de loi, repose sur la volonté de faire, au-delà de la date anniversaire, une œuvre durable pour honorer le poète. Le texte, déjà mentionné, du projet de loi justifiait la restauration des monuments afin qu'ils laissent un souvenir durable⁵⁷. Cette position fut également exprimée de façon claire par Corrado Ricci, dont le souhait était de favoriser une action pérenne et non une quelconque commémoration éphémère⁵⁸. Cependant, cette décision ne permet pas d'expliquer pourquoi l'idée d'ériger un nouveau monument (pourtant avancée par le député Lando Landucci) fut simplement écartée, sans débats ni explications⁵⁹. C'est en effet, la fonction première du monument de remémorer à une communauté et aux générations suivantes des personnes, des événements, des rites ou des croyances⁶⁰. Les précédentes commémorations centennales de Dante avaient tenté avec plus ou moins de succès d'ériger d'importants monuments pour le poète. Au sortir de la Première Guerre mondiale, le nord du pays avait connu un regain de la production monumentale à travers l'érection de nombreux monuments aux morts (*monumenti ai caduti*), promus par des comités de citoyens organisés à l'image de ceux du *Secentenario dantesco*. Cette tradition monumentale bien établie, et la volonté d'honorer Dante de façon pérenne auraient très bien pu se traduire par un nouveau monument.

Si la recherche d'un souvenir durable n'épuise pas les significations du choix de ce type de commémoration, on pourrait envisager une justification bien plus pragmatique à cette

56. Voir Brice, 2006, p. 341-342.

57. Projet de loi 971, 1920, p. 1.

58. BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. I, A12, brouillon de lettre de Ricci à Paolo Borselli, Rome, décembre 1920.

59. ACS, AABBA, divisione 1, 1908-1924, b. 1153, Affari Generali.

60. On peut se rappeler ici de l'étymologie du mot monument qui provient du latin *momentum* lui-même issu de *monere*, avertir, rappeler. Pour l'analyse de cette étymologie, se reporter à Choay F., *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Éditions du Seuil, 1988.

décision de restaurer des monuments anciens. Ricci insiste régulièrement sur l'état déplorable du patrimoine architectural en Italie. À Ravenne, il avait pu constater à son entrée en fonction au poste de *soprintendente* en 1897, les conditions catastrophiques des monuments de la ville⁶¹. En 1921, malgré près de vingt-cinq ans de luttes pour la défense et la sauvegarde de ce patrimoine, il devait encore reconnaître l'état d'incurie de nombre d'édifices⁶².

Ici le caractère durable des commémorations relevait de la possibilité de prolonger la vie de monuments tombant en ruine. À de nombreuses reprises, les représentants étatiques insistèrent sur le manque de moyen du ministère de l'Instruction publique pour maintenir dans un état convenable de conservation le patrimoine architectural italien⁶³. Dans ce contexte, les commémorations de 1921 et l'adoption d'une loi parlementaire peuvent être interprétées comme une façon détournée et stratégique d'accroître le budget de la restauration par un fonds extraordinaire.

Pourtant, si on examine le texte de loi et les déclarations de Croce on se rend compte qu'une grande partie des financements était prévue sur les fonds ordinaires du ministère. Sur les 1 250 000 liras débloquées par la loi, 940 000 liras furent consacrées aux restaurations. Benedetto Croce soulignait toutefois qu'environ un million de liras devait être prélevé sur le budget ordinaire du ministère⁶⁴. Certes la moitié des restaurations fut financée grâce à des sommes extraordinaires, mais cela se fit au prix d'un énorme effort sur le budget ordinaire. Dans les années qui suivirent, on constata une réduction drastique du nombre de nouveaux chantiers ouverts, les ministres répétant inlassablement qu'il n'y avait plus d'argent disponible⁶⁵. De même, Ricci se plaignit par la suite de l'œuvre d'Annoni qui pour s'occuper du centenaire avait délaissé une partie du patrimoine de Ravenne, et notamment les plus célèbres monuments paléochrétiens. En définitive, si cette loi avait permis d'augmenter sporadiquement le budget de la conservation du patrimoine, elle ne semble avoir en rien amélioré la situation globale du patrimoine italien. Il serait donc infondé de voir dans le choix du type de commémoration une simple motivation pécuniaire et pragmatique.

Les raisons plus déterminantes du choix d'honorer Dante par le monument ancien doivent donc être recherchées ailleurs. Elles relèvent certainement de ce complexe qu'était « l'Italie artistique » objet central de l'œuvre polymorphe de Ricci et dont nous avons tenté dans les chapitres précédents d'illustrer les différentes manifestations. Cette « Italie artis-

61. BCR, *Indice Generali Carteggio Monumenti*. Encore en 1902 Luigi Rava dénonçait devant le Parlement le mauvais état de conservation des églises de Ravenne, voir Bolognesi, 2002, p. 35.

62. « *Grazie a tali lavori quei monumenti, per la maggior parte ora fatiscenti, saranno destinati a una più lunga e decorosa esistenza.* », BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. I, A12, brouillon de lettre de Ricci à Paolo Borselli, Rome, décembre 1920.

63. Boselli dans sa relation note que s'il devrait revenir au Ministère de « *tener vive o far risorgere le più eloquenti significazioni dell'arte e della storia* », toutefois « *anche a questo riguardo il Ministero dell'istruzione è lontano, per la sua penuria finanziaria, dal poter bastare al debito suo.* » Rapport Boselli, 1921, p. 3.

64. Voir note 45.

65. ACS, AABBA, divisione 1, 1908-1924, b. 1153, *Affari Generali, Centenario di Dante*.

tique » est de l'ordre du discours performatif qui d'un même mouvement énonce les valeurs historiques, littéraires et civiques perceptible dans le monument et les y inscrit. Dans cet ordre de représentation, les monuments, investis de messages destinés aux contemporains, apparaissent comme autant de « témoins de pierre de l'histoire régionale » ; en pétrifiant le discours performatif, les restaurations permettent ainsi de faire glisser le champ de la représentation vers le témoignage matériel et monumental⁶⁶.

Au-delà de la rhétorique officielle (et parfois quelque peu artificielle), il ne faut pas sous-estimer le poids et l'ancrage dans les mentalités de la dimension patriotique de ces célébrations. La longue introduction du rapport de la commission parlementaire dirigée par Paolo Boselli permet de mettre à jour l'ensemble de ces motivations d'ordre symbolique et identitaire :

*L'Italia onorando Dante fa a se stessa il massimo onore, tanto il Poeta è sovrano nell'anima nazionale, tanto il nome e l'opera di Lui significano il vanto e la missione della nostra civiltà, tanto egli è il genio della nostra gente*⁶⁷.

Ce rapport commence par l'évocation, désormais classique, de la figure de Dante comme incarnation du génie italien et symbole de l'Italie, pour avoir conçu son unité et fourni le modèle d'une langue commune. Boselli poursuit en dressant le parallèle entre la redécouverte de son œuvre et le processus d'unification nationale. Il résume toutes les convictions du culte de Dante forgé au long du Risorgimento. Dans ce contexte, l'œuvre de Dante apparaît encore comme la première formulation de l'unité nationale :

Nei tristi e torpidi secoli il Sacro Poema pareva chiuso e velato. Lo lessero – con patriottica visione – i promotori eccelsi del Risorgimento, lo levarono in alto come segnacolo di riscatto e da esso si trasfuse nei popoli nostri una potente virtù di volere e di fede italiana.

Trascorsero le divisioni politiche che, dilacerando l'Italia, agitavano e caratterizzavano i tempi dell'Alighieri; caddero le sembianze medievali delle dottrine politiche di Lui; ma è vivo sempre e operante l'essenziale concetto che le informa.

Quell'Italia ch'Egli con fatidica romanità – magnanimo cittadino d'Italia – invocava, oggi finalmente esiste e si leva a glorificarlo con rinnovato e più consapevole fervore. Essa è costituita nei termini ch'Egli segnò; ha unità di vita libera e degna; la spada – salvo « il loco santo » – è disgiunta dal pastorale; e se è svanito il sogno della Monarchia imperiale, con maggior sapienza di verità e di amore, si volgono idee e propositi a instaurare il

66. Zucconi G., *Il Medioevo degli architetti italiani, tra scienza e arte (1869-1940)*, dans Muzzarelli, 2007, p. 25-38.

67. Rapport Boselli, 1921, p. 1. « L'Italie en honorant Dante fait à soi-même le plus grand honneur, tant le Poète est souverain de l'âme nationale, tant son nom et son œuvre signifient l'orgueil et la mission de notre civilisation, tant il est le génie de notre peuple. »

*consorzio della pace giusta e della operosità civile nella fraterna unione di tutte le nazioni [...]*⁶⁸

Vécue comme une œuvre de conscience nationale, la célébration de Dante devait tirer sa force d'une unité nationale réaffirmée au nom du poète.

*Tutte le contrade d'Italia, tutte le parti politiche, ogni ordine di pensatori e di operatori concordarono nel dare ardore e voce ad un avvenimento che rammenta all'Italia la sua vocazione nei destini dell'umanità in quest'ora nella quale per l'umanità una nuova storia comincia*⁶⁹.

Dans le cadre de l'unité nationale, la sauvegarde de monuments laissés souvent à l'abandon apparaissait dès lors nécessaire, car ils « *rappresentano memorabili glorie o ammonitrici sventure, retaggio ancora parlante dei nostri secoli remoti*⁷⁰. » Plus tard, lorsqu'Alfredo Lenzi fit le récit du centenaire, il reprit cette idée « d'un héritage encore parlant des siècles passés », en intitulant le chapitre consacré à Florence « *memorie monumentali*⁷¹ ». En tant que mémoire des gloires passées, les monuments pouvaient permettre de reconstruire les racines d'une identité locale et nationale. L'éloquence des monuments devait répandre la conviction d'être les héritiers de cette histoire ancestrale, dont les racines médiévales – nous l'avons déjà à plusieurs reprises souligné – constituaient le substrat identitaire principal.

Les différentes composantes de la nation culturelle italienne – le culte des grands hommes, l'histoire, la littérature, l'histoire de l'art et de l'architecture – formaient autant de devoirs pour la conscience nationale⁷². Les monuments anciens, bien plus que les nouveaux, exprimaient l'identité locale et nationale et leur présence dans la ville sonnait le rappel pour tout Italien de la substance de son identité historique. C'est toutefois ce qu'Aloïs Riegl a nommé valeur de nouveauté⁷³, « l'impression d'une intégralité pure de toute dégradation

68. Rapport Boselli, 1921. « Dans les tristes et sombres siècles, le Poème sacré semblait fermé et voilé. Les promoteurs excellents du Risorgimento le lurent – avec une vision patriotique –, ils l'élevèrent dans les airs comme signal de rachat et par lui, une puissante vertu de volonté et de foi italienne se répandit parmi notre peuple. Les divisions politiques furent dépassées, celles qui, en lacérant l'Italie, agitaient et caractérisaient les temps de Dante Alighieri ; les apparences médiévales de ses doctrines politiques cédèrent ; mais le concept qu'il les informe est toujours vivant et opérant. Cette Italie qu'il invoquait avec une romanité fatidique – citoyen magnanime d'Italie – aujourd'hui finalement existe et se lève pour le glorifier avec une ferveur renouvelée et plus consciente. Elle est constituée dans les termes qu'Il indiqua ; elle a une unité de vie libre et digne ; l'épée – sauf « *il loco santo* » — est séparée de la pastorale ; et si le rêve de la Monarchie impériale a disparu, avec plus de sagesse de vérité et d'amour, se déroulent les idées et les intentions d'instaurer le consortium de la paix juste et du labour civil dans l'union fraternelle de toutes les nations [...]. »

69. *Ibidem*. « Tous les quartiers d'Italie, tous les partis politiques, chaque ordre de penseurs et d'acteurs concordèrent à donner ardeur et voix à un événement qui rappelle à l'Italie sa vocation dans la destinée de l'humanité à cette heure où pour l'humanité une nouvelle histoire commence. »

70. Toutes ces citations sont tirées du rapport Boselli, 1921, p. 1-3, « ils représentent des gloires mémorables ou des malchances réprobatrices, héritage encore parlant de nos siècles reculés. »

71. Lenzi A., Muratori S., Ricci C. (dir.), *Il secentenario della morte di Dante : 1321-1921 : celebrazioni e memorie monumentali*, Milan, Bestetti e Tumminelli, 1928, p. 189.

72. Dans la conception de Corrado Ricci, mais aussi de Luigi Rava ou Giovanni Rosadi pour citer deux ministres, il faut également ajouter à cette liste le patrimoine naturel sous la forme du paysage italien.

73. Riegl, 1903 (trad. 2003), p. 91-105

naturelle⁷⁴ », qui allait être l'objet de l'ensemble de ces restaurations.

Par ailleurs, la dimension déterminante des festivités de 1921 ne fut pas tant celle du monument que celle de la ville et du territoire. Les commémorations de 1921 opérèrent certes par une monumentalité discrète (son faible retentissement historiographique en est la preuve), mais leur ambition fut bien plus grande puisque, sous le sceau de Dante, c'est l'image même de la ville qu'on entendait refaçonner. Là où l'érection d'un nouveau monument aurait créé un nouveau signe dans la cité, le patrimoine apparaissait comme la possibilité d'agir sur l'image même de la ville.

2. MORPHOLOGIE DES COMMÉMORATIONS LOCALES

Avant d'étudier le caractère proprement monumental du centenaire, une description rapide des autres festivités nous permettra de mettre en avant les multiples dimensions du 600^e anniversaire de la mort de Dante. Les célébrations promues par l'État, par les villes de Florence et de Ravenne, mais surtout par l'ensemble des comités locaux couvrirent la quasi-totalité du territoire italien d'une multitude d'initiatives. Des discours aux conférences, des plaques commémoratives aux petits monuments et aux différentes restaurations de monuments, Dante s'inscrivit partout sur le territoire national. Ces festivités pourtant se concentrèrent plus particulièrement dans l'Italie centrale, l'Émilie-Romagne à la Toscane et à l'Ombrie. La célébration romaine devait constituer le troisième moment fort des festivités, en contrepoint avec celles de Florence et de Ravenne. Bien plus modeste cependant, l'épisode romain se résuma à série de cérémonies officielles dominées par le discours de Corrado Ricci au Capitole.

L'exemple de Bologne permet d'aborder les différentes dimensions des commémorations organisées par les multiples comités locaux. Ces festivités comportèrent à la fois un volet scientifique autour de la critique de l'œuvre de Dante (par des publications et des conférences), et un volet plus populaire, répondant à des objectifs pédagogiques. Une place importante fut accordée aux manifestations de caractère artistiques pouvant prendre appui sur la formidable iconographie suscitée par l'œuvre et la vie de Dante. Ces comités locaux tentèrent avant tout d'inscrire Dante dans la ville, le célébrant par des monuments nouveaux ou restaurés, des bustes, des expositions et un très grand nombre de plaques commémoratives.

2.1. ROME : LA PAROLE DANS LA VILLE

La monarchie universelle défendue dans le *De Monarchia* (composé autour de 1312-1313) devait selon Dante Alighieri avoir Rome pour capitale en vertu de son héritage an-

74. Riegl, 1903 (trad. 2003), p. 91

tique. Pour les hommes de 1921, cela signifiait que le poète aurait *a fortiori* voulu qu'elle soit la capitale de l'Italie. Centre de l'idéal politique de Dante, puisqu'elle était la capitale morale de l'Italie, Rome se devait de célébrer le centenaire. Cette interprétation était raffermie par les événements du Risorgimento qui avait fait de la conquête de Rome le symbole de l'unification italienne. Le Conseil municipal de la ville de Rome lorsqu'il s'associa aux festivités de 1921, les présenta également comme une fête patriotique en lien direct avec l'issue de la Grande Guerre⁷⁵. Dans cette grand-messe patriotique, la ville de Rome ne pouvait pas, toujours selon le Conseil municipal, rester en retrait. Pourtant elle ne brilla pas par son engagement.

Corrado Ricci se chargea de la partie consacrée à Rome dans la publication officielle de 1928⁷⁶. Là encore, selon le Ravennate, le choix des célébrations avait été guidé par la volonté de faire une œuvre durable pour Dante⁷⁷. Pourtant, ce souvenir pérenne ne se concrétisa pas à l'intérieur de la capitale italienne, mais par son don à la ville de Ravenne de nouvelles portes de bronze pour la tombe du poète et sa participation financière à la fonte de la cloche des communes d'Italie. Au-delà, et malgré leur forte connotation politique, les festivités de Rome restèrent pour l'essentiel de l'ordre du symbolique, au rythme des discours, des banquets formels et du cérémonial officiel.

Les organisateurs souhaitèrent souligner symboliquement le lien unissant le poète et le processus d'unification nationale par le choix de la date, le 20 septembre, jour anniversaire de la brèche de *Porta Pia* et de la prise de Rome⁷⁸. Devant une assemblée regroupant les principaux hommes politiques du royaume et les représentants de différents corps militaires et civils (l'université notamment), les maires de Rome, Florence et Ravenne ouvrirent les discours sur le Capitole. Après ces brefs discours patriotiques, Corrado Ricci fit un exposé plus élaboré sur le thème de *Roma nel pensiero di Dante*⁷⁹, consacrant le lien entre la pensée de Dante et le développement du processus d'unification nationale :

*Fissò così, se non la nazione italiana, i segni della sua nazionalità, dando il concetto della sua unità morale, donde quello scaturì della sua unità politica. E poichè a sede capitale dell'Impero da lui concepito designò Roma, così virtualmente la designò capitale d'Italia*⁸⁰.

75. « Alle grandi feste centenarie Dantesche, che si celebreranno nel 1921, e che, dopo i radiosi avvenimenti nazionali, avranno più che mai il carattere di una grande manifestazione di italianità, Roma, non può non prendere una parte notevole. » ASC, *Atti de Consiglio Municipale di Roma*, 1920, p. 342.

76. Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 351-403.

77. « [...] ma anche e su tutto amò a far cose durevoli; che rimanessero perpetuo segno del culto riconoscente che Roma porta al maggiore poeta d'Italia », Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 353.

78. Outre au récit direct des festivités par Corrado Ricci dans Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 351-403, une section de ses archives, BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. II, la lettre I est consacrée aux cérémonies du Capitole.

79. Le discours est reproduit dans Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 362-376.

80. *Idem*, p. 365. « Il fixa ainsi, sinon la nation italienne, les signes de sa nationalité, en posant le concept de son unité morale, d'où jaillit son unité politique. Et puisqu'il désigna Rome comme capitale de l'Empire qu'il conçut, virtuellement il la désigna capitale d'Italie. »

Ricci s'appuya dans ce discours, davantage que sur la *Comédie*, sur le traité *De Monarchia*, pour replacer le concept moral de Rome au centre de la pensée de Dante. Le poète dans cet ouvrage présentait Rome comme la capitale naturelle d'un empire universel, seule voie possible vers la paix. Dans Rome devaient se côtoyer l'Empereur et le Pape, renforçant l'autorité morale de la ville, sans que ce dernier n'intervienne sur la politique.

*Leggenda la donazione di Costantino, favola il grido del cielo; ma profonda, eterna verità il male che ai fedeli e al papato derivò ogni qualvolta la spada fu congiunta al pastorale*⁸¹.

À travers la pensée de Dante, Ricci développait les arguments s'opposant au pouvoir temporel de l'Église sur la vie politique italienne. Pour justifier cette intrusion dans l'épineux conflit religieux autour du rôle politique du pape, il faisait appel, outre à Dante, à la pensée de Mazzini et de Cavour⁸².

Corrado Ricci concluait son discours par une proposition concrète de commémoration :

Ed io vorrei che la gratitudine di Roma pel suo celebratore (come Lei grande e immortale) non si esplicasse in uno dei soliti simulacri, ma con l'apposizione alle sue antiche mura di cento lastre di bronzo coi cento canti della Divina Commedia. [...] Nessun altro monumento e in nessun altro luogo suonerebbe celebrazione maggiore⁸³.

Il imaginait un programme de plaques commémoratives dans toute l'Italie à la dimension du périple de Dante avec dans les petits centres les vers concernant la ville, mais à Rome « *converebbero tutti i canti di un poema che è ad un tempo, religioso e imperialistico*⁸⁴. » Il aurait voulu voir apposées ces plaques sur le tronçon de rempart entre Porta Pia et l'hôpital du Policlinico. Il pouvait légitimer cette proposition par la référence à un usage remontant à l'Antiquité romaine⁸⁵. Faire vivre la parole de Dante dans la ville aurait eu pour Ricci une véritablement dimension populaire et éducative. Des documents conservés dans les archives de Ricci témoignent du très bon accueil que reçut son discours. On y retrouve plus d'une quarantaine de lettres de félicitations depuis celle de Paul Hazard représentant la Sorbonne jusqu'aux plus importants spécialistes de Dante (Rajna, Pietrobono, Paribeni, etc.) et de nombreux journaux

81. *Idem*, p. 375. « La donation de Constantin est une légende, une fable le cri du ciel ; mais profonde, vérité éternelle le mal pour les fidèles et la papauté découla chaque fois que l'épée fut jointe au séculier. »

82. *Idem*, p. 375-376.

83. *Idem*, p. 376. « Et je voudrais que la gratitude de Rome pour celui qui l'a célébré (comme Elle grand et immortel) ne s'explique pas dans un simulacre habituel, mais avec l'apposition sur ses anciens remparts de cent plaques de bronze avec les cent chants de la *Divine Comédie*. [...] Aucun autre monument et dans aucun autre lieu ne sonnerait une célébration majeure. »

84. Cette proposition s'inspirait de plaques de bronze exposées au Capitole qui avaient rencontrées selon Ricci un grand succès populaire. BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. II, I38, lettre de Ricci à Rosadi, Rome, 15 octobre 1921, « tous les chants viendraient d'un poème qui est tout à la fois religieux et impérialiste. »

85. *Ibidem*, « *del resto, tali lastre di bronzo inscritte, erano nell'antico uso romano* ».

lui demandèrent l'autorisation de le publier intégralement⁸⁶.

À la suite des festivités du Capitole, une délégation de la junte communale accompagnée de personnalités militaires et du comité des festivités se rendit durant l'après-midi sur la tombe de Victor-Emmanuel II au Panthéon puis à Porta Pia, unissant définitivement la commémoration de Dante aux événements ayant fait de Rome la capitale de l'Italie. La soirée quant à elle fut consacrée à des fêtes de caractère populaire, rythmées par plusieurs concerts organisés sur les places illuminées et ornées de drapeaux⁸⁷.

La cession par la ville le 21 septembre 1921 du palais Anguillara à la société Casa di Dante fut présentée comme la commémoration principale de Rome et son œuvre la plus durable⁸⁸. Depuis 1914, ce palais était utilisé par cette Société, présidée par le sénateur et ancien président du Conseil Sidney Sonnino, pour des lectures de Dante. Le palais devait également accueillir une bibliothèque consacrée à l'œuvre du poète.

Si le caractère de ces célébrations mettait en avant la divulgation et l'étude des écrits de Dante, il est intéressant de constater que Ricci dans son récit s'intéresse bien davantage à l'architecture du *Palazzo degli Anguillara* et à sa restauration⁸⁹. Certaines parties du palais remontaient au XIII^e siècle, mais l'aspect général de l'édifice relevait d'une campagne de construction d'Everso II degli Anguillara datant de 1460 (**fig. 1**). La ville de Rome se porta acquéreur du bâtiment par un décret d'expropriation émis le 13 janvier 1887, et en confia la restauration entre 1898 et 1902 à l'architecte Augusto Fallani⁹⁰. Ricci critiquait toutefois le caractère peu historique de son intervention sur le palais :

*L'architetto Fallani condusse il restauro con grande amore e con fine gusto artistico; non s'attende però ad un restauro rigorosamente storico, come si sarebbe desiderato*⁹¹.

Critiquant le manque d'historicité de sa restauration, il n'hésitait pas à qualifier l'édifice de pittoresque. Néanmoins selon Ricci les choix arbitraires de l'architecte se trouvaient compensés par la réussite artistique de son intervention⁹². Il concluait son propos sur les restaurations par une phrase qui témoigne de sa conscience du rôle de l'architecture dans le dévelop-

86. BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. II, lettre I.

87. Pour le détail de l'organisation de la journée, voir BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. II, I4, *Ordine di servizio per le cerimonie in occasione del Secentenario della morte di Dante e per la commemorazione del xx settembre 1921*.

88. Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 377-403.

89. Bruno M., « Interventi di restauro nella Casa di Dante », dans *Medioevo e Neomedioevo a Roma*, Viterbe, Betagamma, 2006, p. 147-155.

90. Economopoulos H., *Fallani, Augusto*, dans DBI, ILIV, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1994, p. 457-460.

91. Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 380. « L'architecte Fallani mena la restauration avec grand amour et avec un goût artistique fin ; il ne se conforma cependant pas à la restauration rigoureusement historique, comme on aurait souhaité. »

92. « [...] di quanto, nel palazzo, v'ha di genuino e di quanto v'ha di arbitrario, non senza però ripeter che il lamento, sicuramente giusto, viene alquanto attenuato dal buon esito del ripristino nel rispetto artistico. » *Idem*, p. 381.

pement de l'imaginaire lié à Dante. Proche du décor de théâtre cette architecture devait servir de toile de fond à l'émotion populaire que devait susciter la référence à Dante (fig. 2-7). Là encore, au-delà de la position de principe, la restauration scénographique pouvait se justifier à la lumière de la destination de l'édifice :

*Si tratta, sì, di una scenografia, ma gradevole assai e conveniente allo scopo cui l'edificio è ora destinato*⁹³.

2.2. LE CENTENAIRE DE BOLOGNE

Les célébrations bolonaises du 600^e anniversaire de la mort de Dante représentent un exemple éloquent des festivités locales qui s'articulèrent sur l'ensemble du territoire italien, promu par des comités communaux. Pour Corrado Ricci, et alors même qu'il garda à tout moment de sa carrière un très fort lien avec sa ville natale de Ravenne, il n'y avait aucun conflit entre la dimension locale des festivités et les objectifs politiques nationaux. Pourtant dans la mise en pratique de cette organisation, les jalousies communales réapparurent bien vite. Croce souligna (pour défendre son projet de loi), combien les litiges s'étaient multipliés entre les différentes villes avant la formulation précise de la loi, chaque ville trouvant de bonnes motivations pour exiger une contribution financière supérieure de l'État⁹⁴. Entre les villes de Ravenne et de Florence en particulier, de fortes tensions virent le jour, ravivant l'animosité apparue à l'occasion du refus de transférer la dépouille de Dante en 1865. De même, l'engagement de Rome était en grande partie motivé par la volonté de ne pas jouer un rôle de second rang dans les festivités.

*[...] Roma non può essere seconda a nessuna città italiana che hanno gareggiato con ogni sorta di concessioni e di liberalità nel dare incremento a questa nobile istituzione letteraria che si propone di mantenere vivo il culto del sommo Poeta per alte idealità di arte e di educazione nazionale*⁹⁵.

À Bologne, comme à Rome, le manifeste du comité communal soulignait cette surenchère nécessaire à démontrer l'importance du rôle de la ville dans le culte dantesque. Alors que la loi de 1920 ne mentionnait pas la ville de Bologne, celle-ci revendiqua son importance dans la formation et la vie intellectuelle de Dante, et n'entendit pas rester en retrait derrière les trois principaux centres du centenaire dantesque.

93. *Ibidem*. « Il s'agit, certes, d'une scénographie, mais très agréable et convenant à l'affectation actuelle de l'édifice. »

94. Voir note 45.

95. ASC, *Atti de Consiglio Municipale di Roma*, 1920, p. 343. « [...] Rome ne peut être seconde à aucune ville italienne qui a rivalisé avec toute sorte de concessions et de générosité dans le développement de cette noble institution littéraire qui se propose de soutenir le culte du très grand Poète pour les idéaux de l'art et de l'éducation nationale. »

*Se tra le città italiane ve n'è una, che abbia il dovere e il diritto di esaltarsi nella gloria dell'Alighieri, come d'un quasi suo cittadino, questa è Bologna che ha alimentato in tanti modi la vita spirituale del poeta*⁹⁶.

Bologne représente un exemple assez typique de ces festivités qui, bien que de dimensions modestes par manque de moyens ou de temps de préparation, réussirent à conjuguer les aspects littéraire, politique et artistique, tout en adaptant les commémorations aux particularités régionales. Dans le cas de Bologne, celle-ci correspondait évidemment à la présence de l'université. Les manifestations de 1921 furent promues par un comité communal secondé par un comité catholique, tous deux mis en place tardivement⁹⁷. Le professeur Alfredo Galletti, qui avait succédé à Carducci à l'université de Bologne, chercha à fonder un premier comité en 1920. Toutefois, l'absence de soutien de la junte communale et surtout la violence politique de cette année retarda sa formation⁹⁸. Celle-ci advint véritablement à la toute fin 1920, la première réunion datant du 22 décembre. Le peu de temps de préparation ne permit pas à la ville de proposer un programme particulièrement élaboré.

Les cérémonies débutèrent le 12 juin 1921, date anniversaire de la sortie des Autrichiens de la ville de Bologne en 1859. Elles se déroulèrent au palais de l'*Archiginnasio* où se regroupèrent des représentants des plus grandes universités du monde entier. Les différentes manifestations scientifiques insistèrent sur le lien existant entre Dante et le *Studio* de Bologne. Depuis le centenaire de 1888, l'université de Bologne, outre sa réputation de plus ancienne université au monde, était devenue le symbole même du passé glorieux de la ville et de son programme de relance urbaine de la fin du XIX^e siècle autour de Carducci et Rubbiani.

Le 20 octobre 1921, Corrado Ricci prononça une conférence sur le thème de *Dante e lo Studio Bolognese*, devant une large assemblée réunie à l'*Archiginnasio*. Les journaux très enthousiastes y consacrèrent une place importante, *Il Progresso* et *Il Resto del Carlino* du 21 octobre reproduisirent de longs extraits de la conférence de Ricci. Ils s'attachèrent particulièrement à mentionner les personnages fameux de Bologne ayant assisté à cette conférence, depuis le comte Francesco Cavazza jusqu'à l'artiste Adolfo De Carolis qui travaillait alors à la

96. Le manifeste se trouve à l'intérieur de trois cartons conservés dans les archives de l'*Archiginnasio* de Bologne, ces trois cartons intitulés *Comitato dantesco*, n'ont pas été jusqu'ici indexés. « Si parmi les villes italiennes, il y en a une, qui ait le devoir et le droit de s'exalter dans la gloire d'Alighieri, comme son quasi-citoyen, celle-ci est Bologne qui a alimenté de tant de façons la vie spirituelle du poète. »

97. Le comité local était présidé par Vincenzo Ferrero (l'équivalent du préfet de la ville, voir note suivante), Alfredo Galletti (directeur de la *lectura danctis*) tenait le rôle de vice-président et Lino Sighinolfi celui de secrétaire. Ce dernier occupait une place importante à l'*Archiginnasio*, ce qui explique la présence des archives relatives aux festivités de 1921 dans cet institut.

98. Les documents d'archives évoquent les « *tristi e sanguinose vicende che seguino* » en se référant au *Fatti di Palazzo Accursio*. En effet, le 21 novembre 1920, les *squadristi* fascistes attaquèrent les personnes regroupées devant le palais d'Accursio pour fêter l'élection du syndicaliste Enio Gnudi. L'attaque fasciste causa la mort de dix personnes et en blessa cinquante-huit autres. Ce fait marqua la fin des élections libres à Bologne jusqu'à la libération. Vittorio Ferrero fut nommé *Commissario prefettizio* et il dirigea la ville jusqu'à la désignation du fasciste Umberto Puppini le 4 mars 1923.

décoration du palais du podestat⁹⁹. Auparavant, le 16 octobre, une exposition d'objets liés à Dante avait également été inaugurée à l'*Archiginnasio*. Cette exposition complétait le tableau des festivités scientifiques en présentant un ensemble de manuscrits et d'estampes se rapportant à la *Divine Comédie*¹⁰⁰.

Une partie des conférences et des festivités devaient s'adresser aux classes populaires afin « *d'illustrare al popolo in forma semplice l'opera di Dante*¹⁰¹. » Déjà au cours de la première réunion du 22 décembre 1920, un certain Silvagni avait proposé de créer « *una serie di proiezioni riferentesi ai principali avvenimenti della vita di Dante e ai costumi e momenti del tempo, da offrirsi al pubblico gratuitamente, merce biglietti di cui si dovrebbe regolare e disciplinare la distribuzione*¹⁰². » Cette proposition reçut immédiatement l'approbation générale des membres du comité. L'historien de l'art Igino Benvenuto Supino¹⁰³ proposa de suivre dans ces représentations la composition de tableaux ou de miniatures, suggérant que ces images « *danno al popolo una visione estrinseca e formale, dei casi e dei tempi tra cui fu concepito il Poema di Dante*¹⁰⁴. »

Ainsi les festivités se divisaient entre d'une part une vision intrinsèque, intellectuelle et littéraire, à destination des gens cultivés, et une approche formelle, picturale et extrinsèque pour le peuple.

S'il n'était pas possible de mettre en place en si peu de temps et avec des moyens limités un ensemble de festivités monumentales, le *Comitato per Bologna Storica-Artistica*, se chargea d'apposer sur cinq monuments urbains des plaques commémoratives¹⁰⁵. Dans la continuité des travaux menés par Rubbiani¹⁰⁶, ces plaques devaient inscrire dans l'espace de la ville la présence des mémoires du passé communal. Toutefois, après la disparition de Rubbiani, le *Comitato* ne projeta pas un ensemble de restauration comme il avait voulu le faire pour 1911. Cela peut s'expliquer par manque de temps, mais aussi certainement parce que ces travaux

99. Pour le rôle de l'artiste Adolfo De Carolis dans les festivités, voir le chapitre suivant.

100. Comitato bolognese per la celebrazione del sesto centenario della morte di Dante, *Catalogo della mostra dantesca nell'Archiginnasio*, Bologne, Zanichelli, 1921, « *È un catalogo illustrativo dei codici della Commedia ed altri mss. danteschi, delle edizioni a stampa che si conservano nelle biblioteche di Bologna e degli esemplari delle opere minori, dei commenti, dei documenti principali dell'Archivio di Stato che riguardano personaggi e fatti del Poema. La prima parte del catalogo comprende i manoscritti, la seconda le stampe.[...] Delle carte dell'Archivio di Stato sono ricordati memoriali ed atti di testamenti, nei quali o sono menzionati personaggi danteschi, o sono riportate rime e nomi di commentatori.* » *La rassegna delle letterature italiana*, 4^e série, 1, Florence, janvier 1922, p. 97.

101. Archig., *Comitato dantesco*, I, Programme, « d'illustrer au peuple dans une forme simple l'œuvre de Dante. »

102. Archig., *Comitato dantesco*, III, procès-verbal de la réunion du 22 décembre 1920, « une série de projections se référant aux principaux événements de la vie de Dante et aux coutumes et moments de cette époque, à offrir au public gratuitement, par des billets dont on devrait régler et encadrer la distribution. »

103. Sur l'historien d'art Supino, professeur ayant repris la chaire de Panzacchi et Bologne, et considéré comme un des trois « monuments » dominant l'histoire de l'art officielle au tournant du xx^e siècle avec Venturi et Ricci, voir Ferretti M., « Igino Benvenuto Supino », dans *A confronto, Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, Bologne, Editrice Compositori, 2004, p. 513-522.

104. Archig., *Comitato dantesco*, III, procès-verbal de la réunion du 22 décembre 1920, « ils donnent au peuple une vision extrinsèque et formelle, des cas et de l'époque dans laquelle fut conçu le Poème de Dante. »

105. Ces plaques furent placées sur le palais d'Orléans, via Volto Santo, sur un palais anciennement de propriété Bacchelli, via Arienti, sur la paroisse de Gaivola à Saca Ghigi, sur le portique de la maison paroissiale de San Isaia, et sur Porta Maggiore, voir *L'avvenire* du 14 juin 1921.

106. Voir le deuxième chapitre.

avaient suscités depuis le début du siècle d'importantes polémiques et que l'administration communale leur était moins favorable.

Le 6 novembre 1921, la ville de Bologne, en présence de la reine mère, concluait officiellement le centenaire de Dante, par l'inauguration et l'ouverture au public de la *Casa di Carducci* (fig. 8). La maison du poète avait été acquise par la reine Marguerite en 1906, peu de temps avant la mort du poète, et donnée à la ville afin que celle-ci puisse en garantir l'accès au public. Albano Sorbelli, directeur de la bibliothèque de l'*Archiginnasio* s'était occupé de l'aménagement des appartements où Carducci avait habité de 1890 à 1907. Suivant les désirs exprimés par la reine (qui avait été une amie proche de Carducci), Sorbelli reproduisit d'un côté fidèlement les intérieurs de la maison du poète, et d'un autre côté, aménagea des espaces pour accueillir la bibliothèque du poète ainsi que différents objets liés à sa mémoire. Cette *Casa e biblioteca Carducci*, encore ouverte au public, relève de la glorification des « héros » de l'unification italienne¹⁰⁷. La création d'un mythe autour de Carducci, *Vate della Terza Italia*, tout comme celle de Garibaldi ou Manzoni par exemple, participait à la création d'un imaginaire collectif des gloires du Risorgimento. Il était tout naturel que cette patrimonialisation de la mémoire de Carducci sous l'égide des souverains fût associée à la célébration de Dante.

À côté du comité civil, un comité catholique se forma, comme une émanation du comité ravennate de Don Mesini. Certains membres, tels le comte Filippo Sassoli De' Bianchi et la comtesse Carolina Isolani, appartenaient toutefois aux deux comités. À l'instar du comité de Ravenne, celui de Bologne se proposait de mettre en place un programme de restaurations d'édifices religieux liés à Dante. À la première réunion du comité civil, le Comte Sassoli résumait ainsi la position de ce comité catholique :

*il Comitato Cattolico essendo sorto in Bologna come diramatrice di quello di Ravenna, esso si riserba naturalmente di promuovere e di attuare una serie di lavori che si riferiscono al restauro di chiese e di cose e monumenti sacri che si annettono ai tempi, alle dottrine e alla memoria di Dante; per esempio la restaurazione del chiostro della chiesa di S. Domenico in Bologna*¹⁰⁸.

Il semble cependant que le projet de restauration du cloître de San Domenico de Bologne ait été abandonné par manque de temps ou de moyen.

107. L'ouverture au public des demeures et un *topos* classique du culte des grands hommes. Voir Poulot, 2006, p. 94 ; Nora O., « La visite au grand écrivain », dans Nora P. (dir.), *Les lieux de mémoire*, II : *La Nation*, vol. III, Paris, Gallimard, 1986, p. 563-587.

108. Archiginnasio, *Comitato dantesco*, III, procès-verbal de la réunion du 22 décembre 1920, « le Comité catholique s'étant formé à Bologne comme émanation de celui de Ravenne, il se réserve naturellement le soin de promouvoir et de réaliser une série de travaux qui se réfèrent à la restauration d'églises, de choses et de monuments sacrés liés aux temps, aux doctrines et à la mémoire de Dante ; par exemple la restauration du cloître de l'église San Domenico à Bologne. »

2.3. MULTIPLICITÉ ET UNIFORMITÉ DES COMMÉMORATIONS LOCALES

Pour le gouvernement et le Parlement, la promotion du centenaire dantesque devait renforcer l'unité nationale. Si 1865 avait été l'occasion de réaffirmer des valeurs patriotiques du Risorgimento, 1921 devait d'une part témoigner du chemin accompli depuis cette date, et d'autre part célébrer la victoire face à l'Autriche. Aux yeux des élites, 1921 se voulait la fête de l'unification morale du pays, soixante ans après celle de l'unité politique. À cela s'ajoutait la fierté de faire partie désormais des grandes nations européennes, puisque l'Italie sortait victorieuse de la guerre et du conflit qui l'avait opposé à l'Empire autrichien.

L'articulation au niveau des villes de cette manifestation nationale correspondait au double objectif des organisateurs d'affirmer l'identité locale par une histoire souvent liée de façon plus ou moins étroite à la mémoire de Dante, mais aussi de participer au plus large mouvement national. L'organisation pratique de ces festivités fut confiée à des comités locaux, rassemblant souvent les élites, les élus, les érudits et des représentations des sociétés savantes. Cette organisation largement médiatisée par les journaux régionaux ou locaux galvanisa le débat public autour de l'orgueil municipal. Pour renforcer ce caractère, les comités eurent à cœur d'inscrire cette commémoration dans le paysage urbain. Dans les villes, l'efficacité des manifestations publiques devait se mesurer à l'échelle de la place publique.

Parmi les nombreuses publications scientifiques qui parurent à l'occasion du centenaire de 1921, une grande partie des travaux concernèrent le rapport de Dante à telle ou telle ville. Ces thématiques municipales dominèrent également les conférences organisées un peu partout sur le territoire¹⁰⁹. Ces études fortement favorisées par le travail de Ricci reflétaient la place prépondérante des érudits de dimension locale, particulièrement actifs autour des *Deputazioni di Storia Patria*. Elles mélangeaient à l'exégèse de la *Divine Comédie* des études d'histoire, d'architecture, d'art et de la littérature des communes de la fin du Moyen Âge.

Sur le modèle des célébrations de Bologne, un très grand nombre de conférences furent organisées à l'occasion du centenaire de Dante en 1921. Celles-ci allèrent des plus humbles discours de divulgation à destination d'un grand public jusqu'aux dernières études scientifiques sur l'œuvre de Dante. Il serait inutile et fastidieux de faire ici la liste de toutes ces conférences¹¹⁰, cependant il est intéressant de noter encore une fois la prédominance des thématiques s'attachant à éclairer le lien entre Dante et la ville où elles se déroulaient. Ce type de présentation était évidemment facilité par la vie d'exil du poète et surtout le très grand nombre de références que comporte la *Divine Comédie* à des personnages historiques. Dans les archives de Corrado Ricci, on compte dix-neuf invitations de comités locaux à venir prononcer une conférence. Outre Bologne et Rome, il semble avoir accepté celles de Ferrare,

109. La liste de ces conférences se trouve dans De Rensis R. (dir.), *Il mondo a Dante, fascicolo-ricordo del 6. centenario della morte (1321-1921)*, Rome, Tip. Centenari, 1921, p. 15-30.

110. Pour une liste détaillée, se reporter à la publication : De Rensis, 1921.

Forli, Milan et Plaisance¹¹¹.

Plusieurs expositions furent organisées sur l'ensemble du territoire italien depuis Parme jusqu'à Trieste, en passant par Forli (au sein de l'exposition romagnole), Nocera Inferiore (exposition d'un portrait de Dante de Barba), la bibliothèque de Novara, et Prato. Ces expositions regroupaient soit, comme à Bologne et déjà auparavant à Florence en 1865, des collections de manuscrits, de documents et d'œuvres anciennes ; soit des œuvres d'artistes contemporains reprenant la longue tradition d'iconographies tirées de la vie et de l'œuvre de Dante¹¹². L'exposition de Forli s'inscrivait dans le cadre de l'*Esposizione Romagnola d'Arte e d'Etnografia*, exposition d'objets industriels, ethnographiques et artistiques. Dans une pratique héritée des expositions universelles du XIX^e siècle, l'exposition romagnole espérait pouvoir favoriser le développement de l'industrie locale et promouvoir une renaissance des arts¹¹³.

Après avoir dans un premier temps hésité, Ricci accepta de présider le comité d'honneur de l'exposition¹¹⁴. Parmi les différents événements artistiques organisés à cette occasion, une exposition dédiée à Dante regroupa des photographies représentant de vues de Forli et de paysages de sa province mentionnés par le poète dans ses écrits¹¹⁵. Cette conception d'une union entre le paysage, l'histoire et la culture, dont pouvait témoigner le médium photographique correspondait pleinement à la vision de Ricci. Celui-ci se chargea d'ailleurs de procurer les photographies aux organisateurs de l'exposition¹¹⁶. L'exposition romagnole fut inaugurée le 4 juin sous les auspices du Ravennate.

L'exposition d'ethnographie, organisée autour du poète Aldo Spallicci, représenta « *il primo vero e più riuscito tentativo di abbozzo del costume di Romagna*¹¹⁷ ». À cette occasion, Ricci suggéra au bibliothécaire de Forli, Benedetto Pergoli, un des principaux promoteurs de l'exposition, de récupérer des objets exposés afin de former un musée d'ethnographie romagnole¹¹⁸. Un ensemble de lettres conservées dans les archives de Ricci témoigne de son soutien actif en faveur de ce projet. Cette initiative naissait du constat que cette culture populaire était en train de disparaître, et que ce patrimoine devait être conservé comme une partie de l'his-

111. BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. II, L.

112. Selon Francis Haskell la pratique consistant à faire l'éloge d'un artiste par des œuvres d'art contemporaines correspondrait à un héritage du XIX^e siècle, supplanter peu à peu à partir du centenaire florentin de Michel-Ange de 1872 par des expositions d'art ancien, Haskell, 2002, p. 135-137.

113. BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. V, O1 à O28.

114. BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. V, O1-3.

115. « *Fra l'altro, in una delle sezioni artistiche, s'avrà una piccola mostra fotografica dei parecchi luoghi di Forlì e della sua provincia ricordati da Dante.* », BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. V, O7, brouillon de lettre de Ricci datée du 8 décembre 1920

116. BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. V, O7-9.

117. Gambi L., « Il museo etnografico di Forlì », *LARES*, 1, 1942, p. 18-24, « la première vraie et plus réussie tentative d'ébauche de la coutume de Romagne. »

118. BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. V, O21, lettre de Pergoli à Ricci, Forlì, 20 juin 1921 : « *ma io intendo permanente di istituire il Museo Etnografico romagnolo da lei consigliato spero di riuscirci. Giustissima la Sua osservazione, che questi musei debbono essere regionali e non nazionali.* »

toire et de l'identité de la région¹¹⁹. La détermination de Pergoli et de Ricci s'avéra payante, puisque le *Museo Etnografico Romagnolo Benedetto Pergoli* existe encore aujourd'hui à Forlì. Il est intéressant de noter que pour Ricci, ces musées ne pouvaient qu'avoir une dimension régionale, la dimension de l'histoire et de l'identité, mais qu'ils n'en remplissaient pas moins un rôle patriotique et national¹²⁰.

De la même façon dont le Comitato per Bologna Storica ed Artistica apposa cinq plaques commémoratives dans la ville de Bologne, de très nombreuses villes souhaitèrent laisser une trace du centenaire au travers d'une plaque de bronze ou en renommant une rue ou une place en l'honneur de Dante¹²¹. Certaines villes s'engagèrent davantage en faisant fondre une médaille en l'honneur de l'évènement (Milan), ou encore un buste (Lucques, Montenero di Bisaccia, Narni, Palerme, San Marino), voire en érigeant un petit monument (Arezzo, Bénévent, Faenza).

Enfin le programme de restauration ne concerna pas seulement les villes citées par le projet de loi (Florence, Ravenne, San Godenzo, etc.), puisque des comités locaux réussirent à promouvoir plusieurs projets notamment à Ferrare, Rimini, San Gimignano et Sienne. Les villes concernées par ces travaux se situant principalement en Italie centrale, entre l'Émilie-Romagne et la Toscane, mais également en Vénétie et dans le Latium.

3. INCARNER DANTE ET SON TEMPS : LA CINÉMATOGRAPHIE DANTESQUE DE 1921

La production de différentes œuvres cinématographiques à l'occasion des commémorations de 1921 peut paraître au premier abord un aspect assez marginal des célébrations dantesques ou pour le moins éloigné de leur dimension architecturale. Pourtant, les deux films qui furent créés à cette occasion s'inscrivent dans le même imaginaire historico-artistique qui servit de terreau aux travaux monumentaux. Plusieurs études récentes se sont penchées sur la place fondamentale qu'ont pu occuper les thèmes dantesques dans les débuts de l'histoire du cinéma, tout particulièrement en Italie¹²². Si ce médium était encore récent en 1921,

119. On peut noter que les entreprises de récolte de traditions et de coutumes locales, tout comme celles de compilation de dialectes, contes, etc., telles qu'elles sont apparues à la fin du XVIII^e siècle, sont toujours animées par un sentiment d'urgence face à la disparition supposée des racines de l'identité locale et donc nationale, voir Thiesse A. M., *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XIX^e siècle*, Péris, éditions du Seuil, 1999.

120. Voir note 118.

121. Parmi ces villes, on peut citer en s'appuyant sur De Rensis, 1921 : Campobasso, Carosino, Castelverrino, Catania, Ceprano, Cerbaia, Corneto Tarquina, Fiorenzuola di Foscara, Gubbio, Lecce, Montefiascone, Pergola, Pesaro, Vallombrosa. Pour le lien entre la toponymie et les révolutions néomédiévales en Émilie-Romagne, voir Balzani R., « Quando le parole sono pietre. Toponomastica urbana, politica e memoria culturale nella Romagna fin de siècle », dans Muzzarelli, 2007, p. 39-60.

122. Casadio G. (dir.), *Dante nel cinema*, Ravenne, Longo, 1996 ; Iannucci A., « From Dante's *Inferno* to *Dante's Peak*, The influence of Dante on film », dans *Forum Italicum*, Stony Brook, State of New York, xxxii, 1, 1998, p. 5-35 ; Iannucci A. (dir.), *Dante, cinema & television*, Toronto, University of Toronto Press, 2004 ; Iannucci A., « Francesca da Rimini: The Movie », dans Braidia A., Calè L., *Dante on view. The reception of Dante in the visual*

l'influence de l'imaginaire dantesque s'avérait déjà bien établie.

Corrado Ricci prit directement part aux débats contemporains sur l'évolution de la scénographie de l'opéra et du cinéma¹²³. Très tôt intéressé par le système de la lanterne magique¹²⁴, il fut aussi selon ses propres dires un des premiers à utiliser les projections dans ses conférences, avant d'adhérer à l'usage du cinéma dans un sens documentaire au travers du projet de l'*Istituto Minerva di proiezioni e cinematografie educative*¹²⁵. En 1912, à l'occasion de la naissance de cet institut, Ricci donna une série de conférences accompagnées de projections où il retraça une histoire de l'invention du cinématographe¹²⁶. Critiquant la tendance des films « *a scassinare, a strangolare, a soffocare, a pugnalar* », il prônait un développement du potentiel pédagogique de ce médium, reconnaissant de mérite aux seuls films se vouant à la reconstruction historique¹²⁷. Plus tard, durant la guerre, il devait à nouveau débattre dans la presse de la portée « éthique » du cinématographe¹²⁸. La capacité pédagogique que Ricci attribuait aux images lui permettait donc de traiter de manière analogue la photographie et le cinéma. Toutefois, ce dernier était perçu au travers du décor de mélodrame, sur le modèle de ceux peints par son père¹²⁹. Cette conception picturale et pittoresque de l'image cinématographique, vouée à la reproduction historique, rapproche entre eux les rôles attribués aux films et aux restaurations de 1921. Il convient toutefois de revenir sur la généalogie de ces films.

En Italie, les premières salles permanentes, tout comme les premières productions cinématographiques avec un scénario complexe apparurent en 1905 (*La presa di Roma*, par Filo Albertini)¹³⁰. Durant les tout débuts du cinéma italien, les films s'appuyant sur des sujets historiques ou littéraires dominèrent, avec une prédilection pour les thèmes traitant du Risorgimento, de la Renaissance ou de la Rome antique. La première génération de l'industrie du cinéma cherchait au travers de ces sujets, une forme de légitimation par la culture officielle. Au croisement entre cet intérêt historico-politique et les thèmes d'influence littéraire¹³¹, il était inévitable que les scénarios tirés de l'œuvre de Dante rencontrent immédiatement un énorme succès. Entre 1908 et 1912, onze films furent produits à partir de récits de la *Divine Comédie*¹³². Le film *l'Inferno*, réalisé par Francesco Bertolini et Adolfo Padovan en 1911 fut

and performing arts, Aldershot, Ashgate, 2007, p. 153-162 ; Wagstaff C., « Dante in the Cinema or Dante and the Cinema », dans Braida, Calè, 2007, p. 163-176.

123. Agosti G., « Corrado Ricci tra melodramma e cinema », dans Lombardini, Novara, Tramonti, 1999, p. 257-266.

124. Ricci C., « La lanterna magica », *Corriere della Sera*, 1-2 novembre 1896.

125. Ricci C., « Il battesimo dell'Istituto Minerva », *La Cultura Popolare*, III, 2, janvier 1913, p. 86-92.

126. *Idem*, p. 86-90.

127. *Ibidem*.

128. Ricci C., « L'etica e l'estetia al cinematografo », *Il Giornale d'Italia*, 10 février 1917. Ricci C., « Il teatro e la cinematografia », *Il Giornale d'Italia*, 18 février 1917.

129. Agosti, 1997, p. 261-263.

130. Bernardi S., *L'avventura del cinematografo. Storia di un'arte e di un linguaggio*, Venise, Marsilio, 2007.

131. Pour une étude approfondie de ce thème, voir Bragaglia C., *Il piacere del racconto: Narrativa italiana e cinema (1895-1990)*, Florence, La Nuova Italia, 1993.

132. Welle J. P., « Early cinema, Dante's *Inferno* of 1911, and the origins of Italian film culture », dans Iannucci A. (dir.), *Dante, cinema & television*, Toronto, University of Toronto Press, 2004, p. 36.

de loin la production la plus importante. Il participa à établir les stéréotypes des films de genre épique en costumes historiques¹³³. Avec ses 1 400 mètres de pellicule pour une durée totale de soixante-cinq minutes, ce film fut le premier long métrage de l'histoire du cinéma italien. Il rencontra un grand succès en Italie, mais aussi en France, à Londres et à New York, notamment grâce à ses décors inspirés par les gravures de Gustave Doré¹³⁴. Il influença le célèbre *Cabiria* réalisé par Giovanni Pastrone en 1914 sur un scénario écrit en grande partie par Gabriele D'Annunzio. Ce dernier représenta une référence importante pour les productions de 1921, par sa capacité à évoquer un sujet historique (dans ce cas la Deuxième Guerre punique) reflétant des préoccupations contemporaines (il fut tourné peu après la guerre de Lybie de 1911) tout en créant un spectacle populaire qui s'insère dans les valeurs de la culture bourgeoise officielle (**fig. 9**).

Au-delà de ces deux références, les sujets tirés de l'œuvre de Dante représentèrent une source inépuisable pour les productions du cinéma muet. Outre la légitimation du médium, la *Divine Comédie* offrait de multiples niveaux de lecture, des textes courts et imagés convenant particulièrement au muet et, par son caractère fantastique, la possibilité d'atteindre un large public. Dans un premier temps, à partir de 1908, les épisodes portés à l'écran furent les mêmes que ceux qui avaient suscité la plus grande production dans les arts plastiques : Pia de' Tolomei, le comte Ugolin, Francesca da Rimini¹³⁵. Dès le début des années 1910 naquirent des projets de plus grande envergure à l'image de *L'Inferno* de Bertolini. En 1913, un film prit pour la première fois Dante comme protagoniste principal. Sous le titre *Dante e Beatrice*, ce film racontait les années de jeunesse du poète et son amour pour Béatrice. Il subit cependant une violente critique pour avoir figuré – crime de lèse-majesté – une certaine faiblesse de caractère du poète.

Les premiers films réellement consacrés à la vie de Dante furent ceux créés à l'occasion du centenaire de 1921. Deux projets de grande envergure (à la fois financière et artistique) naquirent à la fin de 1920. Le premier, *La mirabile visione* fut produit par la société Tespi, fondée en 1916 par Eugenio Sacerdoti et Ugo Falena, et spécialisée dans l'adaptation cinématographique de thèmes littéraires (**fig. 10-11**)¹³⁶. Cette société cherchait à donner une valeur hautement culturelle à ses productions (bien que fortement hagiographique) en faisant travailler des personnalités du milieu littéraire tel que l'écrivain Umberto Fracchia. Le scénario de *La mirabile visione* fut écrit par le poète Fausto Salvatori, tandis que la direction artistique fut confiée au célèbre scénographe Caramba, qui s'occupa également des costumes et des décors¹³⁷. Cette très grande production de 4 026 mètres (la pellicule de *Cabiria* mesurait 3 500

133. *Idem*, p. 21-50.

134. *Ibidem* et Iannucci, 1998, p. 11-12.

135. *Idem*, p. 10 ; Martinelli V., « Filmografia ragionata », dans Casadio, 1996, p. 104.

136. Martinelli V., « Filmografia ragionata », dans Casadio, 1996, p. 105-106.

137. Caramba était le surnom adopté par Luigi Sapelli (1865-1936), scénographe et créateur de costume pour le cinéma et le théâtre. Il fut à partir de 1921 directeur des décors au théâtre de La Scala de Milan. Il travailla

mètres) utilisa des prises directes en extérieur, à Florence, Vérone et Ravenne et des intérieurs reconstruits dans les studios de la Tespi, au sein de leurs studios de la villa Flora de Rome.

La première partie du film traite de façon minutieuse la lutte entre les guelfes et les gibelins, à partir de la mission de Dante auprès de Boniface VIII, de la vision du poète dans laquelle Henri VII de Luxembourg unifie l'Italie dans le Saint-Empire romain germanique, et d'autres épisodes de la vie du poète jusqu'à sa mort sereine entre les bras de sa fille¹³⁸. La deuxième partie est dédiée à trois « *visioni di vita e di poesia* » : *Amor mi mosse* qui décrit, en s'inspirant de la *Vita nova*, la vie de jeunesse du poète et sa rencontre avec Béatrice, *Anime crudeli* sur le destin tragique du comte Ugolin et *Anime affannate* racontant l'histoire de Paolo et Francesca¹³⁹.

Le film fut diffusé pour la première fois à Rome et à Milan en octobre 1921, mais eut par la suite du mal à s'étendre sur le territoire et disparut rapidement des écrans. Cependant, il connut un regain d'intérêt sous la période fasciste. Après une projection organisée en 1926 en présence du ministre Pietro Fedele, le film fut déclaré officiellement « *strumento di alta propaganda spirituale e nazionale* », puis réintroduit dans les circuits commerciaux et surtout présenté au public scolaire. Découpé en plusieurs épisodes¹⁴⁰, le film fut diffusé régulièrement dans les paroisses et les écoles. En 1921, lors des premières projections, il était accompagné d'un dépliant intitulé *L'Idea Nazionale*, où la société Tespi citait les avis enthousiastes de plusieurs personnalités de la culture (Salvatore Barzilai¹⁴¹, Gioacchino Volpe¹⁴² et Arduino Colasanti), vantant les qualités du film et ses mérites nationalistes. Vittorio Martinelli a montré cependant combien les avis des critiques divergeaient de ces témoignages. Les critiques insistaient davantage sur les incongruités du scénario, sa lenteur et l'ennui qu'il pouvait procurer au public¹⁴³. Cependant, elle semblait s'accorder sur la grande valeur des décors de Caramba, et leur influence picturale.

*Rifacendosi ai modi di un preraffaellismo esasperato e lezioso, ma nitido, coerente e consapevole, obbedendo ai canoni della composizione pittorica e pur nella sua frigida maniera d'origine figurativa, l'opera derivava una sua vitrea, innaturale eleganza*¹⁴⁴.

notamment pour des spectacles de Sem Benelli, D'Annunzio ou encore à la mise en scène de Shakespeare.

138. La première partie se divise en cinq épisodes : *La selva oscura*, *La crudeltà che fuor mi serra*, *Il veltro*, *Lo pane altrui*, *L'ultimo rifugio*.

139. Martinelli V., « Filmografia ragionata », dans Casadio, p. 105-106.

140. Rebaptisés *Dante e Beatrice*, *Il Conte Ugolino*, *Francesca da Rimini* et *Vita nova*.

141. Salvatore Barzilai (1860-1939), avocat, criminologue et homme politique républicain.

142. Gioacchino Volpe (1876-1971), historien et homme politique proche du fascisme.

143. On pouvait lire sur le *Corriere cinematografico* du 16 janvier 1926 le commentaire suivant : « *Luigi Spinelli, il mago divino capace di farvi, in un'ora, con un lapis ed un cartone, la storia universale del costume, così in una notte di capodanno improvvisò a Livorno, in casa Mascagni i figurini de Il piccolo Marat; per Luigi Spinelli, questo film è stato ciò che in gergo di palcoscenico si chiama un pezzo di sfogo. Ha scialato. (Ecco forse perché certi episodi inutilmente troppo analitici sono dilungati nella visione). L'esecuzione da questo punto di vista è tutto un incanto.* »

144. Francesco Salvio, cité dans Martinelli V., « Filmografia ragionata », dans Casadio, p. 106. « En se rattachant aux modalités d'un préraphaélisme exaspéré et affecté, mais limpide, cohérent et conscient, en obéissant aux

Le second film produit pour le centenaire, *Dante nella vita dei tempi suoi*, fut réalisé par Domenico Gaido pour le compte de la VIS (*Visioni Italiane Storiche*). Cette société créée à Rome et travaillant à Florence se proposait de produire de grandes fresques épiques à caractère historique. Se réclamant de l'exemple des *Promessi Sposi* de Manzoni, le projet de la VIS poursuivait explicitement une ambition nationaliste à travers la diffusion de l'histoire italienne vers un large public italien et étranger. La VIS,

*proseguirà la vulgarizzazione mondiale delle più fulgide pagine della storia nostra, delle nostre leggende, della nostra novellistica, dell'arte nostra, fonti purissimi di civiltà alle quali tutte le altre nazioni hanno attinto. A noi dunque persistere nell'opera buona e italiana*¹⁴⁵!

Le *Dante* devait être le premier film de cette entreprise ; l'objectif poursuivi par ses concepteurs était de « vulgariser pour le monde, la vie, pensée, l'œuvre et le siècle du Poète divin¹⁴⁶. » Alors que l'élaboration du film touchait à sa fin en 1921, la VIS connut de graves difficultés financières, et elle fut mise en liquidation en 1922. Le film sortit cependant à Livourne en 1922, puis dans d'autres villes, avant d'être présenté à Rome seulement en 1925.

Le scénario fut conçu par Valentino Soldani. Le film, entièrement tourné à Florence, bénéficia d'une réalisation particulièrement soignée : les décors furent réalisés par l'architecte Giuseppe Castellucci – un des spécialistes de la restauration architecturale d'édifices médiévaux en Toscane – en collaboration avec le peintre Carlo Bonafede. Corrado Ricci fut engagé comme conseiller iconographique, secondé par Guido Biagi, Isidoro Del Lungo et Lando Passerini pour les questions historiques¹⁴⁷. Il est intéressant de noter qu'on retrouve au générique de ce film certains parmi les principaux protagonistes du centenaire de 1921¹⁴⁸. Corrado Ricci agit ici en tant qu'historien d'art et grand connaisseur du paysage italien du temps de Dante grâce à la renommée de sa *Divina Comedia illustrata*¹⁴⁹. Ses conseils précis mettent

canons de la composition picturale et même dans sa manière froide d'origine figurative, l'œuvre en découlait d'une élégance contre nature et vitreuse. »

145. BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. V, P. 4, lettre de Valentino Soldani à Corrado Ricci, Florence, 2 juillet 1920, « elle poursuivra la vulgarisation mondiale des plus brillantes pages de notre histoire, de nos légendes, de nos écrits, de notre art, sources très pures de civilisation à laquelle toutes les autres nations ont puisé. À nous donc de persister dans l'œuvre juste et italienne ! »

146. « *vulgarizzasse per il mondo la vita, il pensiero, l'opera ed il secolo del Poeta Divino* », Martinelli V., « Filmografia ragionata », dans Casadio, 106-107.

147. « [...] *tutto quanto è parte storica mi è stato fornito da Biagi e tutto quanto è parte artistica, iconografica mi sarà fornito da Lei* », BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. V, P. 4, lettre de Valentino Soldani à Corrado Ricci, Florence, 2 juillet 1920.

148. Voir *infra* pour le rôle central de Ricci, mais aussi ceux de Castellucci, Biagi et Del Lungo dans le comité florentin.

149. BCR, Carteggio Ricci, *Centenario dantesco*, vol. V, P. 1, lettre de Giovanni Montalbano à Corrado Ricci, Florence, 2 mars 1920, dans cette lettre Montalbano explique les raisons du choix de Ricci : « *Veramente illustre commendatore era mio desiderio e desiderio del prof Soldani ottenere da lei la collaborazione diretta alla ideazione e composizione del film. Ella è troppo profondo conoscitore non solo della Divina Commedia e del periodo dantesco, ma di tutti i luoghi d'Italia più adatti a servire di scenario alle visioni del Poema sacro, il più pronto e sicuro ideatore dei quadri che dovranno essere il fulcro della nostra film.* »

en jeu ses connaissances historiques et artistiques acquises tout au long de sa carrière¹⁵⁰. Il servit d'intermédiaire pour la plupart des questions artistiques puisqu'il se chargea de contacter Ettore Tito pour lui demander de réaliser l'affiche du film, et à la suite de son refus s'adressa à Adolfo De Carolis. Il fournit aussi grâce à sa collection de photographies, le matériel iconographique devant guider les équipes de réalisation¹⁵¹. Les photographies et les indications de Ricci servirent directement à la préparation des cadrages et du décor de Castellucci. Ce dernier, alors qu'il dirigeait une grande partie des chantiers de restauration en Toscane pour le compte de la *soprintendenza* de Florence, eut l'occasion dans ce film d'accomplir en quelque sorte l'idéal vers lequel tendait l'ensemble des travaux de 1921. Ces décors proposent une image sans contraintes de la Florence humaniste, qui fait écho à l'image partielle mise en œuvre par les travaux du *Secentenario dantesco*¹⁵².

Les quelques images qui nous sont parvenues de ce film nous montrent la volonté de reconstruire l'image d'une ville de tours fortifiées et de palais, édifiés en pierre (**fig. 12-13**). Les tours nous rappellent que Castellucci pour 1921 se chargea de restaurer la tour de la Castagna à Florence et une des tours du château de Romena. Ces tours étaient devenues un des principaux motifs de l'architecture au tournant du xx^e siècle, signe de la ville toscane de la période humaniste¹⁵³. De même, les façades de palais que Castellucci construisit pour le film de la VIS reprennent les compositions régulières de larges baies à arcs surbaissés au rez-de-chaussée, surmontées de petites ouvertures rectangulaires, de différents étages de fenêtres, couronnés par une loggia ou, mieux encore, par les inévitables créneaux. On retrouve des façades similaires dans les restaurations contemporaines du palazzo Frescobaldi¹⁵⁴ ou à peine plus anciennes du palazzo Davanzati¹⁵⁵ et du palazzo Canacci-Giandonatti¹⁵⁶, où les architectes

150. La correspondance de Ricci nous fournit un exemple de ces conseils : Soldani interrogeant Ricci sur les lieux où placer les rapports entre Ravenne et Venise au temps de Dante (BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. V, P. 12, 20 avril 1921), reçut la réponse suivante : « *Ambienti trecenteschi a Verona non so se esistano; a Venezia e a Ravenna non ci sono di certo. Io anzi mandandole le fotografie insieme all'ultimo atto unii quella d'una cappella ravennate di S. Maria ai Porto Fuori aggiungendo che i singolari motivi architettonici d'ella potevano servire anche nel fare la scena di un ambiente ravennate. Io comunque le mando a parte alcune fotografie di stanze o sale che possono servire allo scopo, mettendola però nell'avvertita che i mobili non sono da imitare essendo posteriori.* » BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. V, P. 14, lettre de Ricci à Soldani, Rocca di Papa, 8 mai 1921.

151. Le contrat précise que « *Ricci porrà a disposizione del Prof. Soldani le proprie collezioni storiche fotografiche* », BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. V, P. 7. Ailleurs, Soldani explique à Ricci : « *Lei sa che – specialmente inquadrando – molte idee possono venire o perfezionarsi e anche essere scartate vedendo scene riproducenti la vita d'un'epoca. Specialmente trattandosi di una perfetta ricostruzione come dovrà essere la nostra.* » BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. V, P. 5, lettre de Valentino Soldani à Corrado Ricci, Florence, 15 août 1920.

152. Il est intéressant de noter que les deux photogrammes retrouvés représentent des cortèges militaires acclamés dans les rues par la foule, tout comme les festivités du centenaire furent rythmées par les parades de militaires et les défilés en costumes médiévaux.

153. Morolli G., « *Il vago incanto, Suggestioni Medieval-umanistiche nell'architettura della Firenze Fin de siècle fra storicismo e decadentismo* », Mozzoni, Santini, 2000, p. 229-306.

154. Voir *infra*.

155. Restauré par l'antiquaire Elia Volpi entre 1904 et 1910.

156. Ce palais qui se trouve sur l'actuelle place de la Parte Guelfa, en face de l'ancienne église San Biagio, fut restauré par Castellucci en 1902 après avoir été acquis par la ville de Florence. Il refit entre autres totalement le décor *a graffito* de la façade. « *E tutti i graffiti sono rifatti, egualmente, simmetricamente, accuratamente. L'uomo moderno ha rifatto l'antico: e non è più né moderno né antico.* » Pantini R., « *Restauri fiorentini* », *Emporium*, xxii, 129, 1905, p. 229.

s'étaient évertués à effacer les traces des époques successives, à la recherche d'un hypothétique état original. Cette architecture semblait vouloir recréer le « vague enchantement¹⁵⁷ » d'un passé rêvé : tout comme les restaurations menées pour le centenaire de 1921, la régularité et la symétrie des compositions éliminent tout signe du passage du temps, au profit d'un passé nostalgique et sans histoire, ou du moins, réduit à l'épaisseur d'un décor de cinéma¹⁵⁸.

Le scénario place le récit de la vie de Dante, tout comme *La Mirabile Visione*, dans le contexte des luttes entre guelfes et gibelins¹⁵⁹. La trame complexe cherchait simultanément à dresser de larges peintures historiques et à évoquer des épisodes de la vie de Dante permettant d'éclairer son œuvre :

La figura di Dante non si può pienamente comprendere se non attraverso una limpida e serena visione della sua opera. E la Commedia che tutti i popoli del mondo hanno chiamata divina, vive e palpita dei sentimenti e dei risentimenti dell'età in cui fu composta. Dante si conosce soltanto se ci sian noti i tempi di cui si eresse giudice morale¹⁶⁰.

Sur fond de lutte communale, trois drames s'entrecroisent dans *Dante nella vita dei tempi suoi* : un drame passionnel mettant en scène deux âmes en peine, Coronella dei Lottaringhi et Segna dei Galigai, un drame civique autour de Corso Donati et enfin le drame politique au travers de Dante. À cette trame de fond, le film superpose de surprenants montages croisés mettant en parallèle différents épisodes au service d'un fil narratif discontinu. Le film entendait tenir ensemble plusieurs niveaux de lecture : dresser le portrait le plus historique possible de la figure de Dante, « *trovare un racconto che riassume un'epoca*¹⁶¹ », mais aussi réussir à intéresser les spectateurs.

Les thèmes nationalistes apparaissent en filigrane dans cette grande fresque historique,

157. Morolli, 2000.

158. On serait tenté en reprenant une catégorie de Riegl de la qualifier de valeur de nouveauté (Riegl, 1903, trad. 2003, p. 91-105). La valeur de nouveauté ou valeur d'art élémentaire exige que le monument ancien « ait l'apparence de toute œuvre nouvelle, c'est-à-dire qu'il donne l'impression d'une intégralité pure de toute dégradation naturelle. » (Riegl, 1903, trad. 2003, p. 91) Riegl traite avec un peu de mépris cette valeur qui « peut être appréciée par tous, même par celui qui est dénué de toute culture. » (*Idem*, p. 96-97) Valeur dominante au XIX^e siècle, elle s'était associée à la valeur historique dans les restaurations tendant à retrouver à l'unité stylistique et l'intégralité des monuments. Pour Riegl, depuis la fin du XIX^e siècle, la valeur de nouveauté (celle de la foule) était entrée en conflit ouvert avec la valeur d'ancienneté, portée par les gens possédant une culture esthétique. Dans les photogrammes conservés à Bologne, le seul élément pouvant éventuellement rappeler le passage du temps, le couronnement irrégulier de la tour, constitue le rappel du phénomène historique des tours décapitées (*scalpizzate*) dans les luttes entre guelfes et gibelins.

159. La cinémathèque de Bologne a récemment tenté une reconstruction du film dans sa version distribuée internationalement, tout en admettant qu'il fût encore impossible de rétablir avec certitudes la version originale, voir Mazzanti N., « Note sulla ricostruzione di Dante nella vita dei tempi suoi », dans Casadio, 1996, p. 93-101.

160. Brochure accompagnant le film, citée dans *idem*, p. 94. « La figure de Dante ne peut pas se comprendre pleinement sinon à travers une vision limpide et sereine de son œuvre. Et la *Comédie* que tous les peuples du monde ont appelée Divine, vit et palpite des sentiments et des rancunes de l'époque où elle fut composée. Dante se connaît seulement si on est au fait des temps dans lesquelles il s'érigea juge moral. »

161. BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. V, P. 1, lettre de Valentino Soldani à Corrado Ricci, Florence, 25 juillet 1920 « *Cerchiamo, si che la figura di Dante, il suo dramma, il suo pensare, il suo pensiero non abbiano nulla, nulla, nulla di fantastico né di volgare: ma per tutto ciò che concerne il [momento] riserbiamo posto alla fantasia.* »

notamment en accord avec le message d'unité diffusée par le centenaire. Lors d'une scène située dans une église de Ravenne, Dante s'oppose à un groupe d'hommes, d'autres exilés de Florence, souhaitant se venger et mettre Florence à feu et à sang. Dante intervient semblant s'adresser aux contemporains de Ricci, plus que jamais politiquement divisés :

*È necessario rinnovare lo spirito italiano! Sosteniamo la pac, la fratellanza!
Se non rinuncerai ai tuoi propositi di vendetta, mi allontanerò da te e agirò
da solo*¹⁶²!

Le rôle de Dante fut confié à l'acteur Guido Maraffi pour sa ressemblance avec le portrait du poète peint par Giotto. La volonté d'exactitude historique rendit le personnage quelque peu froid et presque transparent face à des acteurs expérimentés comme Amleto Novelli ou Diane Karenne. Cette recherche forcenée de fidélité historique valut au film une critique assez sévère. Les efforts énormes consacrés à rendre la réalité historique et littéraire pour un film extrêmement long – 3 645 mètres de pellicule – ralentirent la narration, tout en privant le spectateur de toute empathie avec les événements racontés.

*Il cuore, il sentimento, rimangono inerti e non paghi sempre in attesa di qualcosa che non c'è; per cui si esce dal teatro scontenti, pur dovendo, in coscienza, affermare che il lavoro è di alto significato morale*¹⁶³.

Plus dur encore, *La Rivista Cinematografia* insistait sur la lourdeur du film :

*L'ampiezza dell'argomento e il suo sviluppo, il cumulo degli episodi storici, la moltitudine dei personaggi rendono il film farraginoso e fanno sì che si smarrisca quella limpida chiarezza, necessaria a qualsiasi opera artistica. Così il film acquista un aspetto massiccio e mastodontico, grave e pesante, anziché un aspetto solenne e grandioso*¹⁶⁴.

Néanmoins, malgré les critiques et ses débuts difficiles, le film fut appelé à connaître le même destin que *La mirabile visione*. Découpé en plusieurs épisodes, il devint un film culte du fascisme, instrument de propagande largement diffusé dans les écoles et les oratoires.

162. Cité dans Mazzanti N., « Note sulla ricostruzione di Dante nella vita dei tempi suoi », dans Casadio, 1996, p. 99-100. « Il est nécessaire de renouveler l'esprit italien ! Nous soutenons la paix la fraternité ! Si tu ne renonceras pas à tes intentions de vengeance, je m'éloignerais de toi j'agirai tout seul ! »

163. Giuseppe Lega dans un article publié sur *La Vita Cinematografica*, cité dans Martinelli V., « Filmografia ragionata », dans Casadio, 1996, p. 107. « Le cœur et le sentiment restent inertes et insatisfaits toujours en attente de quelque chose de manquant ; c'est pourquoi on sort mécontent du théâtre, bien qu'en devant, par conscience, affirmer que le travail est d'une haute signification morale. »

164. *Ibidem*. « L'ampleur de l'argument et son développement, le cumul des épisodes historiques, la multitude des personnages rendent le film confus et font perdre la clarté limpide, nécessaire à toute œuvre artistique. Ainsi le film acquiert un aspect massif et gigantesque, grave et lourd, plutôt qu'un aspect solennel et grandiose. »

4. SUR LA ROUTE DE L'EXIL : DES RESTAURATIONS SUR L'ENSEMBLE DU TERRITOIRE

Il est extrêmement difficile aujourd'hui de retracer précisément l'ensemble des travaux menés à bien pour le sixième centenaire de la mort de Dante. Les souvenirs de cette commémoration ont été enfouis et ne se retrouvent qu'occasionnellement, au détour de recherches monographiques ou dans un patient travail de fouille archivistique. Partant des listes retrouvées dans les documents de Corrado Ricci et dans ceux de la Direction générale des Antiquités et beaux-arts, nous nous sommes concentrés dans le cadre de cette étude sur les restaurations qui reçurent l'appui financier de l'État et dont le but explicite était celui de concourir aux célébrations.

Même dans ces cas-là, il est difficile de réussir à trouver des informations valides sur les travaux projetés et ceux effectivement réalisés. Plusieurs difficultés se posent en effet au chercheur qui s'intéresse à ce problème : tout d'abord la rareté des études consacrées aux travaux de restauration sur des monuments parfois mineurs, et, si ces publications existent, leur faible diffusion ; ensuite, en ce qui concerne la principale source, le matériel archivistique, plusieurs contraintes : d'une part, l'absence d'indexation précise du fonds « monuments » de la Direction générale des Antiquités et beaux-arts de l'Archivio Centrale dello Stato, et le volume considérable de la documentation (des centaines de cartons), ce qui nous a obligé à avoir recours à des « forages » ponctuels relevant davantage de l'intuition que d'une recherche systématique¹⁶⁵ ; d'autre part, pour l'autre « versant » de la documentation, les archives des soprintendenze ai monumenti, une consultation administrativement très complexe. Au final, le temps imparti à cette étude nous a avant tout permis de nous concentrer sur les travaux florentins et ravennates, tout en brossant un premier portrait des travaux mineurs conduits le long du chemin de l'exil de Dante – portrait qui pourra éventuellement être complété par la suite.

Afin de suivre les chantiers de restauration le long d'un parcours dantesque nous avons regroupé dans un premier temps les réalisations toscanes – de loin les plus nombreuses – et dans un second temps celles dispersées le long du territoire, depuis le Latium jusqu'à Ferrare et Vérone. Cette liste correspond à un document conservé à l'Archivio Centrale dello Stato¹⁶⁶. L'en-tête de ce brouillon de lettre ne nous apprend rien si ce n'est qu'il a été écrit en 1920 ou 1921¹⁶⁷. Soulignant que la Direction générale avait déjà fait le nécessaire pour les travaux de Ravenne et Florence. Il restait alors à établir les dispositions nécessaires:

165. Ce balayage systématique permettrait toutefois à qui aurait les moyens et le temps de le mener de comprendre l'exacte étendue des travaux du centenaire et de le replacer en proportion de l'ensemble des travaux mener sous le contrôle de la Direction générale durant ces années-là.

166. ACS, AABBA, divisione 1, 1908-1924, b. 1153, *Affari Generali, Centenario di Dante*.

167. L'en-tête imprimé : « Roma, addi... 192... », au vu du contenu général du carton, on peut s'aventurer à la dater de l'automne 1920.

a) Per le 30 000 lire a favore dei monumenti della Toscana esclusa Firenze

b) Per le 135 000 lire a favore dei monumenti delle altre città italiane

Tout en utilisant le conditionnel, le document énumère pour la Toscane : la tombe d'Arrigo VII dans la cathédrale de Pise, le château de Poppi, l'église San Gaudenzio à San Godenzo, et la porte San Giovanni de San Gimignano. À cette liste, nous rajouterons sur la base d'autres documents du même carton, une des tours du château de Romena, le château de Mulazzo où Dante fut l'hôte de Franceschino Malaspina¹⁶⁸, ainsi que des édifices siennois.

Quant aux autres villes d'Italie, le document recense « pour le moment » une demande de la *soprintendenza* de Rome pour la restauration de la cathédrale et du palais d'Anagni, l'*arco des Gavi* de Vérone et l'église Santa Maria Nuova à Ferrare. La cartographie de l'ensemble de ces restaurations dessine un itinéraire dantesque qui mêle les mémoires du chemin de son exil et des lieux évoqués dans la *Divine Comédie*¹⁶⁹.

Cette cartographie recoupe en partie une autre contribution de Ricci à l'étude de Dante, son ouvrage l'*Ultimo Rifugio*¹⁷⁰. Dans ce livre, Ricci tente de décrire les paysages réels qu'aurait pu visiter Dante à partir d'une étude historique des dernières années de l'exil du poète. En s'appuyant tout particulièrement sur des sources épistolaires¹⁷¹, il insiste notamment sur la présence de Dante dans la région du Casentino, qui correspond à la première partie de l'exil du poète entre 1302 et 1311, et où en 1921 on mit en chantier les châteaux de Poppi et de Romena¹⁷². Il rapporte les dernières années d'Henri VII du Luxembourg à Pise, et développe très longuement sa présence à Vérone et surtout à Ravenne, que nous verrons dans le chapitre suivant. Ces deux dernières villes correspondent au second temps de l'exil de Dante, entre 1311 et 1321, depuis Vérone où il trouve l'hospitalité auprès de la famille della Scala, jusqu'à Ravenne auprès de Guido da Polenta.

Si l'*Ultimo Rifugio*, comme son nom l'indique ne traite que des dernières années de l'exil, au contraire le parcours évoqué par la liste des restaurations devait reconstruire l'ensemble du périple. À cela s'ajoutent des édifices qui évoquent des épisodes de la *Divine Comé-*

168. À propos du château de Mulazzo, dans la *provincia* de Massa Carrara et dans la région historique de la Lunigiana, les recherches conduites pour cette étude n'ont toutefois pas permis de confirmer avec certitude la restauration.

169. Le chemin de l'exil de Dante était alors largement étudié dans les publications du centenaire, voir par exemple la publication du Comitato cattolico de Ravenne : Mesini G. (dir.), *Albo dantesco 1321-1921*, Rome, Ferrari, 1921 ; et plus récemment, voir notamment De Pino G. (éd.), *Dante e le città dell'esilio*, colloque international, Ravenne 11-13 septembre 1987, Ravenne, Longo, 1989.

170. Ricci, 1891 (1921).

171. Mazzotti, 2011, p. 106-108.

172. « *Il poeta rimase e vagò lungamente pel Casentino. Nella "Commedia" se ne trovano abbondanti accenni e descrizioni minute, specialmente nel canto di mastro Adamo, in quello di Bonconte da Montefeltro, in quello di Guido del Duca, accenni e descrizioni che dimostrano che Dante non passò solo di là, ma vi fece lunga sosta, tanto che variamente v'ammirò fenomeni da lui magistralmente ritratti, come le nebbie e l'uragano su Pratomagno, e l'infuriare dell'"Archian rubesto", e il mormorare lieve de' ruscelletti [...] e ricordò la Verna, la Falterona, Camaldoli, Romena e Campaldino (Certomondo), ed altri luoghi ancora.* », Ricci, 1891 (1921), p. 19.

die et non plus la vie du poète. Cette illustration architecturale des mémoires du poème est très proche du rôle conféré aux photographies dans la première édition illustrée de la *Divine Comédie* par Ricci¹⁷³. Ainsi, l'œuvre architecturale du centenaire dantesque peut en quelque sorte être interprétée comme un condensé du message des deux plus importantes publications de Ricci consacrées à Dante, mais déployée à l'échelle monumentale.

Nous avons regroupé géographiquement les travaux sur lesquels nous avons effectivement trouvé de la documentation précise. Toutefois, il faut clairement distinguer d'une part les restaurations qui s'inscrivent dans la volonté de Ricci de dresser cette cartographie des paysages dantesques, et ceux d'autre part dont l'initiative revient à des comités locaux et qui pour la plupart ne reçurent pas de financement étatique ou seulement ceux correspondant aux fonds ordinaires des *soprintendenze*. Les restaurations de San Gimignano, Sienne et Viterbe n'apparaissent pas en effet dans les différentes listes retrouvées. Ils semblent que ceux-ci correspondent à la volonté des comités locaux (et de la *soprintendenza* du Latium dans le cas de Viterbe) de promouvoir l'image médiévale de la ville, poussés en cela avant tout par l'orgueil municipal. Ceci témoignant par ailleurs de l'enjeu compétitif que put constituer le champ des mémoires historiques liées à Dante.

Enfin, un certain nombre de travaux que l'on trouve dans certaines listes ont été écartés à un moment ou à un autre et n'ont pas été au final réalisés : le château de Mulazzo, la tombe des Scaligeri à Vérone, l'église San Pietro in Ciel d'Oro à Pavie, Trévise (l'église San Francesco et les tombes de Pietro di Dante et de Francesca del Petrarca), l'église et le château de Polenta. En l'absence de documentation justificative, il est difficile de comprendre les raisons de choix comme celles de l'absence d'un certain nombre de monuments à l'image de l'abbaye de Pomposa que l'on se serait attendu à voir figurer sur ces listes¹⁷⁴. Les moyens limités durent jouer grandement dans la volonté de maintenir le programme dans une envergure raisonnable ; mais ceci n'explique pas de quelle façon s'est opéré l'arbitrage. Les restaurations effectivement réalisées semblent avoir toujours été le fruit d'une collaboration productive entre les organes du pouvoir central, les *soprintendenze* et des associations ou des particuliers s'occupant de promouvoir à l'échelle locale les mémoires historiques. Peut-être peut-on s'imaginer que dans les projets écartés, cette alliance du local et du national ne réussit pas à se mettre effectivement en place.

173. Réédité d'ailleurs à l'occasion de 1921, Ricci, 1898 (1921), voir *supra* chapitre 2.

174. Le *Bollettino d'Arte* nous apprend qu'à la fin de 1921, un grand projet de restauration de l'abbatiale s'élevant à la somme de 243 000 lire avaient été approuvés, *Bollettino d'arte del Ministero della pubblica istruzione*, seria 2, 1922, VIII, p. 46.

4.1. LA TOSCANE

a. L'église San Gaudenzio à San Godenzo

La restauration de la modeste abbatale de San Gaudenzio à San Godenzo constituait certainement la meilleure évocation possible du point de départ de l'exil de Dante Alighieri¹⁷⁵. Exilé de sa ville natale de Florence, le poète se rendit à San Godenzo pour le congrès des gibelins et des guelfes blancs du 8 juin 1302. Les « Noirs », aidés par Charles de Valois, avaient en effet chassé violemment tous les « Blancs » de Florence. Ceux-ci se réunirent dans l'abbatale afin de projeter une contre-offensive et s'emparer de la ville. Le choix de ce lieu avait certainement été dicté par la présence des contes Guidi, maîtres du Casentino et du Mugello et favorables aux gibelins ; mais aussi par la proximité à Florence et la possibilité de faire partir une expédition armée vers cette ville.

Pour le poète, après sa récente condamnation à l'exil, le congrès qui s'ouvrit le 8 juin 1302 faisait encore miroiter l'opportunité d'un retour à Florence par les armes. Par la suite, l'échec militaire de Pulicciano, auquel il est probable que Dante Alighieri ait participé, devait signer la fin de cet espoir et le début de l'errance solitaire du poète, décidé à faire « *parte per se stesso*¹⁷⁶ ».

Le texte protocolaire, signé Giovanni di Buto d'Ampinana, dans lequel apparaît le nom de Dante reste un des rares documents attestant avec certitude le parcours de l'exil de Dante.

Quando ser Giovanni di Buto d'Ampinana l'8 di giugno 1302, nell'austera penombra del Coro, con la sua penna notarile scriveva le due semplici e staccate parole « Dante Allegherii », non sapeva certo che dopo quattro secoli e più ne sarebbe sfavillata una luce capace d'illuminare eternamente il luogo e la storia¹⁷⁷.

Si l'origine de l'église restait quelque peu obscure, sa construction était communément rattachée au nom de Jacopo il Bavaro, évêque de Fiesole et favori des empereurs Henri II du Saint-Empire et Conrad II le Salique au début du XI^e siècle. L'évêque après avoir transféré le siège épiscopal en ville aurait été à l'origine de la fondation de la cathédrale et de l'abbatale bénédictine de San Godenzo¹⁷⁸. Cette dernière fut ensuite restaurée et enrichie à la fin du XI^e

175. Pour le détail des restaurations voir Giovannini A., « La Badia e la chiesa di San Godenzo », dans Annoni A., Lensi A., Ricci C. (dir.), 1928, p. 290-301, *Bollettino d'arte del Ministero della pubblica istruzione*, seria 2, 1922, VII, p. 388-389.

176. DC, *Paradis*, XVII, 69.

177. Giovannini A., « La badia e la chiesa di S. Godenzo ed i restauri », dans Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 294. La description de Giovannini est elle aussi, tout comme les textes de Lensi, empreinte de ces images romantiques où la beauté d'une architecture sévère est aperçue au travers d'une « pénombre austère ». « Lorsque ser Giovanni di Buto d'Ampinana, le 8 juin 1302, dans l'austère pénombre du chœur, avec sa plume notariale écrivait les deux mots simples et détachés « Dante Allegherii », il ne savait certainement pas qu'après plus de quatre siècles il en serait jaillit une lumière capable d'éclairer éternellement le lieu et l'histoire. »

178. Giovannini, 1928, p. 295 et *San Godenzo a Dante, 1321-1921*, 1921, p. 2.

siècle grâce au mécénat de l'évêque Trasmondo. Plus tard, l'abbaye fut maintenue en vie par les *Serviti* de la Saint Annunziata de Florence auxquels elle avait été confiée par une bulle du pape Sixte IV datée du 23 mai 1482. Elle resta propriété des religieux florentins jusqu'à la suppression de l'ordre en 1808, date à laquelle l'église devint une paroisse ordinaire.

En 1799, une vaste campagne de restauration avait radicalement transformé l'aspect du bâtiment, le réduisant, selon l'avis du comité de 1921, à un « monstre d'art¹⁷⁹ » (**fig. 14-16**). Il semblerait que peu de temps après, au début du XIX^e siècle, les vestiges d'une fresque d'Andrea del Castagno représentant Dante et les autres participants du congrès de 1302 aient été effacés par le curé de la paroisse, « qui aimait les voûtes propres¹⁸⁰ ».

Des premiers travaux de restauration modernes eurent lieu en 1907 avec l'érection d'un nouveau clocher, le précédent, élevé en 1828, menaçant ruine. Cette première campagne fut dirigée par l'architecte Ezio Cerpi de l'*Ufficio regionale*, structure administrative remplacée par la suite par les *soprintendenze ai monumenti*¹⁸¹. Commencé en décembre 1908, le campanile fut inauguré en septembre 1909. Toutefois, il fallut attendre les commémorations de 1921 (alors que l'église avait souffert en 1919 d'un tremblement de terre), pour que la volonté de restaurer l'ensemble de l'édifice soit finalement accomplie.

Le gouvernement italien fut à l'origine de la restauration de l'abbatiale San Gaudenzio en l'incluant dans les listes des édifices du centenaire dès 1914¹⁸². Une fois que l'État eut confirmé sa volonté après-guerre en débloquent des premières sommes d'argent pour les travaux, un comité de citoyen se forma dans la ville de San Godenzo¹⁸³. Un comité d'honneur lui fut adossé, afin d'appuyer au niveau national le bon déroulement des travaux¹⁸⁴. Le comité exécutif se chargea de recueillir des fonds afin de participer à la restauration en finançant la reconstruction en marbre de trois nouveaux autels et de la balustrade qui devait entourer le chœur et le nouveau baptistère¹⁸⁵. Il se chargea également de la « préparation intellectuelle des fêtes du centenaire » en organisant un ensemble de conférences au palais communal¹⁸⁶.

179. « *ma l'ignoranza e il dispreggio delle tradizioni, proprio di quei tempi, la ridusse un mostro d'arte* », *San Godenzo a Dante, 1321-1921*, 1921, p. 2.

180. *Ibidem*.

181. Dans une lettre conservée à la *Biblioteca Classense*, Giuseppe Lando Passerini, après avoir félicité Ricci pour l'idée de restaurer un ensemble d'édifices dispersés sur le territoire, souligne son implication et les liens entre les premières restaurations de 1907 et celles de 1921 : « *Per san Godenzo già feci qualcosa anch'io – consule Finilli – insistendo e ottenendo l'abbattimento del campanile che gravava sulla facciata del tempio, minacciandone rovina. Mi vi occupai ancora dell'abside, ma ottenni poco. Ora è bene provvedere radicalmente.* » BCR, Fondo Ricci, *Corrispondenti*, vol. 145, 27171, lettre de Passerini à Ricci, Florence, 30 novembre 1918.

182. On retrouve le monument dans les premières listes de 1914. ACS, AABBA, divisione 1, 1908-1924, b. 1153, *Affari Generali*.

183. Voir le numéro unique de la revue publiée par le « Comitato per le onoranze a Dante Alighieri in S. Godenzo », *San Godenzo a Dante, 1321-1921*, 18 septembre 1921, p. 3. Le comité se composait de Domenico Del Campana, Giuseppe Lando Passerini, Mario Collacchioni, Ercole Tellarini, Ernest Bordi, Puccio Puccini, Olderigo Vittori, Giovanni Giannelli.

184. *Ibidem*, on y retrouve notamment des personnalités de premier rang tel que Giovanni Rosadi, Isidoro del Lungo, l'architecte Ezio Cerpi ou l'évêque de Fiesole Giovanni Fossà.

185. *Ibidem*.

186. *Idem*, p. 4. Conférences tenues notamment par G. L. Passerini et A. Giovannini, l'auteur des pages

Son rôle fut enfin celui de médiatiser hors de la ville l'œuvre de restauration notamment au travers de la revue *Il Messaggero del Mugello*, et de la publication d'un opuscule présentant le projet de restauration en Toscane (**fig. 21**).

Au final, la participation du gouvernement s'éleva à 50 000 liras, Giovannini soulignant avec un peu de malice que si l'importance symbolique de la restauration entraîna l'entier soutien du ministère, le Trésor ne put pas être aussi généreux « que la bouche et la plume du ministre¹⁸⁷. » Celle-ci fut toutefois compensée par de nombreux dons provenant de personnes privées et ecclésiastiques, et notamment du pape Benoît xv¹⁸⁸.

Conduits entre mai 1920 et septembre 1921, ces travaux de grande ampleur furent une nouvelle fois dirigés par Ezio Cerpi. L'objectif avoué était celui d'épurer l'édifice de toutes les strates des différentes époques afin de retrouver la sévérité de l'art primitif toscan¹⁸⁹. En effet, selon le *Bollettino d'arte*, l'église avait perdu au fil des « ajouts incohérents », « l'austère caractère basilical » propre à cet art¹⁹⁰. Le constat de l'état dans lequel se trouvait le bâtiment avant le début des travaux était terrible :

Ostruita da fabbricati civili buona parte della nave mediana, distrutti la volta e l'arcone, sfigurata la tribuna, alterata la cripta, ridotte cappelle per la maggior parte barocche le navate laterali, la bella chiesa si era trasformata in un informe fabbrica, appesantita qua e là da grossolane decorazioni di mattoni e calcina¹⁹¹.

On entreprit une série de sondages sur l'édifice avant de procéder à la restauration. Les travaux proprement dits s'articulèrent autour de huit points principaux (fig. 14-20)¹⁹² :

- Retrait de l'enduit recouvrant l'édifice afin de découvrir l'appareil original.

consacrées aux monuments dans la publication officielle de 1928.

187. Giovannini, 1928, p. 295.

188. *San Godenzo a Dante, 1321-1921*, 18 septembre 1921, p. 5.

189. « [...] oggi la bella chiesa abbaziale [...] appare come d'improvviso risorta in tutta la sua austerità e maestà, con un'eloquenza di forme e una totale suggestione di ricordi, da sembrare una visione anche alle anime semplici dei popolani. » Giovannini, 1928, p. 296.

190. « L'antico edificio [...] aveva, per le vicende dei secoli e per le incoerenti aggiunte, perduta ogni traccia dell'austero carattere basilicale proprio delle costruzioni chiesastiche di quella primitiva arte toscana. », *Bollettino d'arte del Ministero della pubblica istruzione*, seria 2, 1922, VII, p. 388.

191. *Bollettino d'arte del Ministero della pubblica istruzione*, seria 2, 1922, VIII, p. 388. « Une bonne partie de la nef centrale est obstruée par des constructions civiles, la voûte et l'arc monumental détruits, la tribune défigurée, la crypte altérée, la plupart des chapelles réduites, les nefs latérales baroques, la belle église s'était transformée en un édifice informe, appesanti ici et là par de grossières décorations de briques et de mortier. »

192. *San Godenzo a Dante, 1321-1921*, 18 septembre 1921, p. 3. On retrouve par ailleurs une description assez proche sur le *Bollettino d'arte* : « vennero demoliti i fabbricati in testa alle navi minori, ricondotta alle sue proporzioni la tribuna, ricostruita la volta e il grande arco che le precedono, rinnovate le scale e il prospetto della cripta, ricollocati in quest'ultima i capitelli antichi sulle colonnette fortunatamente superstiti, abbattuti gli altari barocchi, restituite le cappelle alla loro originaria struttura, riaperte le finestre conformemente alle antiche tracce rinvenute, liberati dallo scialbo gli archi e i piloni in modo da mettere in luce il loro paramento di sasso accapezzato che per quasi due terzo deve essere rifatto, muniti di capitelli e di basi sostenute da piani smussati i piloni divisori delle navate, ricomposto nel coro il magnifico altare di marmo intarsiato. », *Bollettino d'arte del Ministero della pubblica istruzione*, seria 2, 1922, VII, p. 388-389.

- Démolition de l'arc triomphal en brique et reconstruction en pierre à partir de restes de pilastres retrouvés.
- Démolition des autels du XVIII^e siècle et remplacement de certains par des autels en marbres construits à l'imitation de l'autel le plus ancien conservé, reporté à son emplacement original.
- Déplacement de la sacristie et reconstruction de deux absides latérales du chœur selon des vestiges retrouvés en cours de fouilles.
- Démolition de toutes les parties modernes du chœur et reprise totale de celui-ci toujours d'après les découvertes des sondages préliminaires.
- Fermeture des grandes ouvertures rectangulaires du XVIII^e siècle.
- Reprise de la porte et de l'oculus de la façade, ainsi que du bossage.
- Substitution du baptistère par un nouveau en marbre.

Trente-huit ans auparavant, la cathédrale de San Godenzo avait déjà fait l'objet d'une importante campagne de travaux. Les motivations qui avaient amené à ouvrir l'un et l'autre des chantiers étaient toutefois fort différentes :

*Ma il duomo di Fiesole fu aiutato a risorgere dalla singolare importanza dell'edifizio e del luogo e dallo zelo dell'arte e della religione: la Chiesa di S. Godenzo è risorta principalmente per la potenza e pel fascino del nome di Dante*¹⁹³.

La gloire de l'église reposait toute entière sur les « deux simples mots » apposés par Ser Giovanni di Butto d'Ampinana sur le document du 8 juin 1302 :

*Di qui è sorta la forza meravigliosa di quel ricordo, che ha mosso ed attratto tutti al restauro della vetusta chiesa, divenuta vero e degno monumento di Dante*¹⁹⁴.

La réussite de ces restaurations avait conduit selon Giovannini à l'apparition d'une église « *d'improvviso risorta in tutta la sua austerità e maestà, con un'eloquenza di forme e una cotale suggestione di ricordi, da sembrare una visione anche alle anime semplici dei popolani*¹⁹⁵. »

Dans le numéro unique du journal édité par le comité de San Godenzo, différents articles essayaient de suivre les traces de Dante au travers de la région du Mugello à partir

193. Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 292. « Mais la cathédrale de Fiesole fut aidé à renaître par l'importance singulière de l'édifice, du lieu et du zèle de l'art et de la religion ; l'Église de San Godenzo est ressuscitée principalement grâce à la puissance et au charme du nom de Dante. »

194. *Ibidem*. « De là s'est levée la force merveilleuse de ce souvenir, qui a entraîné et attiré tout le monde à la restauration de l'ancienne église, devenue un vrai et digne monument de Dante. »

195. *Idem*, p. 296, « tout à coup ressuscitée dans toute son austérité et majesté, avec une éloquence de formes et une telle suggestion de souvenirs, à la faire paraître une vision même aux âmes simples de peuple. »

de lectures interprétatives de ses écrits¹⁹⁶. Un article se penchait plus particulièrement sur ses liens avec Giotto, natif de la région et autre figure tutélaire des lieux¹⁹⁷. Tous deux ayant réussi à renouveler et perpétuer le sentiment « génial de l'art italien¹⁹⁸ ». Le discours dérivant évidemment sur la portée patriotique de l'entreprise du chantier de l'abbatiale¹⁹⁹.

Au final, la restauration de San Gaudenzio à San Godenzo fut effectivement une réussite, en cela qu'elle répondait précisément au programme organique fixé par Ricci : marquer le territoire d'un ensemble de signes renvoyant à Dante et au « poème sacré », comme autant de pierres miliaries dispersées sur le parcours de l'exil. Le langage de ces signes correspondait à l'austérité d'une architecture définie *ad minima* par de larges masses murales à l'appareil découvert et des ouvertures simples en plein cintre disposées de façon symétrique le long des façades. La sévérité pour autant n'était pas seulement celle du recueillement, mais aussi celle d'un décor de théâtre où l'on recherchait la présence du poète tout en rejouant les événements historiques :

*La Badia, prima stazione dell'esule, è oggi il monumento parlante del divino poeta, e dà al Convegno la voce e la figurazione scenica e storica*²⁰⁰.

b. Les ruines de Romena

*Ivi è Romena, là, dov'io falsai
La lega suggellata del Battista
Per ch'io il corpo su arso lasciai*²⁰¹

Le projet de restauration des ruines du château de Romena apparaît très tôt dans les archives de Corrado Ricci qui encore une fois semble avoir joué un rôle crucial dans leur réalisation. On en retrouve la mention dans ses notes manuscrites²⁰², jusqu'au texte de la loi

196. *San Godenzo a Dante, 1321-1921*, 1921, p. 11-16 et p. 18-20.

197. Niccolai F., « Dante e Giotto », *San Godenzo a Dante, 1321-1921*, 1921, p. 16-18.

198. « *Giotto, conferendo alla sua arte quei caratteri di universalità che rifulgono nel poema divino, contribuì potentemente, col suo genio di razza, a perpetuare le sembianze di quella genialissima arte italiana, sorridente di grazia, in cui palpitava il sentimento drammatico della vita di cui Dante era stato il rivelatore sommo.* » *Idem*, p. 18, intercesseur entre « les deux amis », on retrouve sans cesse la mention de saint François. Sur l'importance du binôme Giotto-Dante dans le mythe de l'art italien, voir encore par exemple l'histoire de l'art italien de Pietro Toesca : « *Né è meraviglia ; poiché anche altre arti nostre subivano allora impulsi esterni non meno profondi, poco prima di sorgere a sovrana potenza creatrice con Giotto e con Dante.* », Toesca P., *Storia dell'arte classica e italiana*, vol. III, Turin, UTET, 1927, p. 678.

199. « *Religione e amor di patria, congiunti in connubio ideale additano da questa Badia le vie nuove dell'Italia nostra, che per essere una, grande e libera ha bisogno di essere teo in comunione di anima; con te o Dante [...]* », *San Godenzo a Dante, 1321-1921*, 1921, p. 22.

200. *San Godenzo a Dante, 1321-1921*, 1921, p. 10. « La Badia, première station de l'exilé, est aujourd'hui le monument parlant du divin poète, et donne au Congrès la voix et la figuration scénique et historique. »

201. DC, *Enfer*, xxx, 73-75. Dans ce passage, Dante fait parler Maître Adam (Mastro Adamo) qui raconte depuis la fosse des faussaires comment, dans le château de Romena, il fut contraint par les comtes Guidi à falsifier la monnaie florentine ; crime qui lui valut d'être brûlé vif par la seigneurie florentine. « S'y trouve Romena où je faussai / l'aloï frappé du sceau de Jean-Baptiste ; / ce pourquoi je laissai là-haut mon corps brûlé. »

202. BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. I, A5 : « Casentino – Castello di Romena / del ignoute Goretto Goretto via Cavour Firenze ».

de 1920²⁰³, et dans la lettre qu'il écrivit à Paolo Boselli, rapporteur de la loi, afin d'insister sur l'importance des travaux en Toscane, en dehors de la seule ville de Florence²⁰⁴. Une lettre conservée dans le fonds Ricci, nous indique d'ailleurs que le propriétaire des ruines, Goretto Goretto Flamini, était convaincu du rôle primordial joué par Ricci dans la contribution du gouvernement aux travaux :

*Avrei tanto gioiosamente voluto illustrarle io il Castello (che Ella conosce benissimo) e quell'inizio di restauri che dobbiamo unicamente a Lei, e per i quali ho avuto un sussidio Governativo che Lei conosce*²⁰⁵.

Avant de recevoir l'appui décisif de Corrado Ricci la proposition de consolider les tours du château qui menaçaient de s'effondrer avait reçu un ensemble de soutiens locaux et régionaux de la part d'associations dédiées à la sauvegarde du patrimoine et des élus voisins. Dans une lettre datée du 24 juin 1910, l'architecte Enrico Lusini, au nom de la Brigata degli amici dei monumenti de Florence avait remis au ministère de l'Instruction publique un ensemble d'appels allant dans ce sens²⁰⁶. Celui-ci émané d'un vote de la Brigata du 17 avril 1910 soutenu par Guido Biagi pour la Società Dantesca italiana, par la Società Aretina, par la Brigata Casentinese degli Amici dei Monumenti et par la municipalité de Pratovecchio²⁰⁷. Dans sa délibération, la Brigata casentinese considérait que ce monument « *per la natura, per la storia e per l'arte ha veramente il carattere di nazionale importanza.* » Développant les raisons de cet appel au gouvernement, elle donnait trois justifications à cette conservation : d'abord son lien à Dante, hôte des comtes Guidi dans les premières années de son exil, ensuite parce que le château avait été le théâtre d'événements importants pour l'histoire d'Italie, et enfin en raison de la perte qu'aurait engendré l'effondrement des tours et la disparition de ses contours en haut de la colline, en vertu des « lois du beau » (**fig. 26-29**)²⁰⁸.

En réponse à cet appel, Corrado Ricci dans une lettre du 2 juillet 1910 approuvait en tant que Directeur général des Antiquités et beaux-arts l'idée de la restauration et demandait

203. « *Si aggiungano i restauri, che pur si propongono, della tomba degli Alighieri di Santa Maria Nuova in Ferrara, del Palagio di Bonifacio VIII in Anagni, dell'Arco dei Gavi in Verona, del Castello dei conti Guidi in Poppi, insieme con le Torri di Romena, testimone di tanta parte della storia di Toscana del Duecento, e teatro di fatti che Dante ci fa rivivere nel Poema.* » Projet de loi 971, 1920.

204. BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. I, A12, brouillon de lettre de Ricci à Paolo Borselli, Rome, décembre 1920.

205. Dans cette lettre écrite l'année suivante, Goretto Flamini s'excuse de ne pas avoir pu être présent lors d'une visite de Ricci au château de Romena, en raison d'une maladie. BCR, Fondo Ricci, *Corrispondenti*, vol. LXXXIX, 17117, lettre de Goretto Goretto Flamini à Ricci, Romena, 27 septembre 1922. « J'aurais tant voulu avec joie vous illustrer moi-même le Château (que vous connaissez très bien) et ce début de restauration que nous devons uniquement à vous, et pour laquelle j'ai eu un subside gouvernemental que vous connaissez. »

206. Toutes les lettres sont conservées dans ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1270.

207. ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1270, Brigata degli amici dei monumenti Firenze, « *Voto per il consolidamento del Castello di Romena in Casentino* », Florence, 17 avril 1910, signé Enrico Lusini.

208. Le vote de la société florentine parlait quand à lui d'une « *alterazione irrimediabile alle linee pittoriche della bella valle casentinese* » ACS, AABBA, divisione 1, 1908-1924, b. 1207, Brigata degli amici dei monumenti Firenze, « *Voto per il consolidamento del Castello di Romena in Casentino* », Florence, 17 avril 1910, signé Enrico Lusini.

à la *soprintendenza* de Florence de préparer un devis des travaux²⁰⁹. Il semble que les difficultés d'entente sur le financement des travaux entre le ministère, la *soprintendenza*, et la famille des comtes Goretto Flamini aient retardé le début des travaux. Toutefois, Ricci s'y intéressa à nouveau en 1914 en raison des problèmes statiques de la tour sud, qui menaçait de s'effondrer²¹⁰. Alors que les restaurations semblaient sur le point de démarrer, ils furent interrompus en 1916, après le départ au front du comte Goretto Flamini²¹¹.

Reprise en 1919 par Corrado Ricci, l'idée des travaux était dès lors rattachée aux festivités du centenaire de 1921. Goretto Goretto Flamini dans une emphase lyrique mêlant gloire de la région et de la patrie se félicitait alors de cette décision :

[...] esprimo la mia particolare viva adesione all'idea geniale di far coincidere il compimento di tali restauri e consolidamento con la futura cerimonia del Centenario dantesco, certo che tale mio sentimento, è condiviso dagli studiosi italiani che onorano il Padre della nostra lingua, il poeta massimo di nostra gente, e dell'intera popolazione Casentinese, geloso del suo passato, orgogliosa delle sue tradizioni, che nel consolidamento delle antiche torri della Rocca dei Guidi e nel loro ritorno all'antico saldezza, vedrà quasi un augurio di nuova prosperità paesana fusa nelle grandi nuove fortune della Patria²¹²!

À la veille du début des travaux, l'aspect de ce château qui avait été le centre du pouvoir des comtes Guidi et la plus importante des places fortes du Casentino dans la première moitié du xiv^e siècle était bien modeste (**fig. 22-23 ; 27-28**)²¹³. Sur une crête autour de laquelle « *tutto il Casentino feudale e monastico, fresco e vivo di memorie dantesche, si stende d'intorno*²¹⁴ » restaient les vestiges de trois cercles de remparts, de deux portes (« la Gioisa » et « la Bacia »), ainsi que les restes de trois tours sur les quatorze que comprenait le château des comtes Guidi (**fig. 25**). Depuis la fin de leur pouvoir en 1357, le château avait été laissé à l'abandon. Ayant servi de carrière, il était passé tour à tour aux mains du Grand-duc de Toscane, de l'*Azienda*

209. « *Trattandosi di un edificio medievale, a cui sono associati importanti avvenimenti storici, e preziose memorie del Divino Poeta, che vi fu ospite dei Conti Guidi, prego la S.V. di inviare sollecitamente sopra luogo un funzionario tecnico di cotesto ufficio, affinché accerti quali lavori siano necessari per la conservazione di quanto resta del famoso Castello, e ne compili la perizia.* » ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1270, « Pratovecchio, avanzi del Castello di Romena », brouillon de lettre de Ricci au Socini (*soprintendente ai monumenti* de Florence), 2 juillet 1910.

210. ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1270, brouillon de lettre de Ricci au Socini, 17 décembre 1914.

211. ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1270, brouillon de lettre de Ricci au Socini, 25 février 1919 et ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1270, lettre de la *Società Leonardo da Vinci* à Colasanti, Florence, 21 novembre 1920.

212. ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1270, lettre de Goretto Goretto Flamini à Socini, Florence, 20 mars 1919, « [...] j'exprime ma vive adhésion à l'idée géniale de faire coïncider l'accomplissement de telles restaurations et consolidations avec la future cérémonie du Centenaire dantesque, certain que mon désir est partagé par les chercheurs italiens qui honorent le Père de notre langue, le plus grand poète de notre peuple, et de l'entière population du Casentino, jalouse de son passé, orgueilleuse de ses traditions, qui dans la consolidation des anciennes tours du château des Guidi et dans leur retour à leur ancienne fermeté, verra le souhait d'une nouvelle prospérité du pays inscrite dans les grandes et nouvelles fortunes de la Patrie ! »

213. Pour une reconstitution de l'histoire du château et de son état au xiv^e siècle, voir Contorni, 1989, p. 54.

214. Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 322, « tout le Casentino féodal et monastique, frais et vivant de mémoires dantesques, s'étend aux alentours. »

dei Beni Civili, puis de la *Comunità di Romena* et enfin en 1768 au comte Antonio Goretti-Flamini. En 1921, le château était donc toujours de propriété de la famille Goretti-Flamini.

À partir de 1870, le comte Ottaviano Goretti-Flamini y entreprit des fouilles et des restaurations, afin d'isoler les ruines de constructions plus modernes et plus modestes :

*liberò il cassero e il pratello dalle sopraedificazioni, rialzò in parte la cinta esterna delle mura, ricostruì il ponte levatoio e isolò le tre torri dal coltivato, la postierla e il cassero*²¹⁵.

Son fils Goretto reprit le flambeau, légitimant ses interventions tant par l'importance historique du château que par la visite de Dante. Il commença par apposer une plaque commémorative sur tour de la *postierla* :

*Qui i conti Guidi ospitavano / Dante Alighieri / nei primi tempi del suo esilio*²¹⁶

Comme pour les travaux qui suivront à l'occasion du centenaire, cette première plaque témoigne du lien entre la volonté de restaurer les vestiges du château de Romena, et le culte grandissant de Dante²¹⁷. Lien ultérieurement confirmé par les contacts entretenus par Goretto avec les principaux promoteurs à l'échelle de l'Italie du culte dantesque : Corrado Ricci, Isidoro del Lungo, Guido Biagi, etc²¹⁸. La publication officielle du centenaire soulignait elle aussi la pleine participation au culte de Dante du château de Romena, « *alle quali corrono in patriottico pellegrinaggio tutti i devoti della novella religione dantesca*²¹⁹. » Si les littérateurs à l'image de Carducci étaient les premiers médiateurs du culte historique de Dante, l'on n'est pas surpris de découvrir une dédicace de l'*Alcyone* de D'Annunzio à Goretto Goretti Flamini où l'écrivain lui rappelle que ce recueil avait été en grande partie composé à Romena²²⁰.

Dans la droite lignée de cette conception quasi religieuse des vestiges auxquels se rattachée la présence du poète, le but des travaux entrepris en 1921 fut celui « d'ôter une partie du mystérieux voile recouvrant le passé duquel les ruines restaient alors un signe²²¹. » Toutefois,

215. Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 322 et Contorni, 1989, p. 57, « il libéra le *cassero* et le *pratello* des ajouts postérieurs, releva en partie l'enceinte extérieure des remparts, reconstruisit le pont-levis et isola les trois tours des terrains cultivés, la *postierla* et le *cassero*. »

216. « Ici les comtes Guidi hébergèrent / Dante Alighieri / dans les premiers temps de son exil ».

217. « *una chiara dimostrazione di come gli interventi sul castello fossero guidati anche dal contemporaneo crescere del culto di Dante, del resto testimoniato dai rapporti tra i Goretti de' Flaminni e illustri dantisti del periodo.* », Contorni, 1989, p. 57.

218. Contorni, 1989, p. 57.

219. Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 325, « auxquels accourent en pèlerinage patriotique tous les fidèles de la nouvelle religion dantesque. »

220. Da Monte M., *Il Castello di Romena e il suo distretto*, Pratovecchio, Cooperativa di Consumo di Pratovecchio, 1994, p. 75.

221. « *cercando di strappare anche una piccola parte del misterioso velo che copre il passato del quale i ruderi che tuttora rimangono segnano, come tante grandiose pietre miliari, il cammino di un popolo.* », Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 326.

en raison de la forte inflation de l'après-guerre, tant du prix des matériaux que de la main-d'œuvre, les projets durent être revus à la baisse. On se concentra sur une consolidation de la tour de la prison, d'après un projet rédigé par Giuseppe Castellucci pour le compte de la *soprintendenza ai monumenti*. Une nouvelle plaque commémorative fut apposée sur la tour de la *postierla*, en dessous de la précédente (fig. 24)²²².

Les archives de la Direction générale montrent l'implication directe de personnalités de haut rang, telles que Giovanni Rosadi dans la bonne conduite de ces travaux²²³. Un brouillon de lettre de Croce à Passerini, nous apprend aussi le soutien du nouveau ministre, ainsi que la participation active du propriétaire qui, en attendant que le ministère débloque les fonds, se chargeait de recueillir de la pierre locale et de la transporter au château²²⁴. D'autres documents nous apprennent qu'en septembre 1921, à la date des festivités, la *soprintendenza*, sous la direction de Castellucci n'avait réussi avec la somme à sa disposition qu'à mener les travaux urgents de consolidation de la tour principale²²⁵. Dans la foulée, Castellucci présenta immédiatement un nouveau devis afin d'achever la restauration telle qu'il l'entendait²²⁶. Celle-ci s'éloignait de la simple consolidation réalisée pour 1921 : il s'agissait de sécuriser la tour avec du chaînage de fer, de reconstruire une longue portion de mur en pierre équarrie, mais aussi de refaire des corbeaux portant de petits arcs de couronnements sur lesquels Castellucci souhaitait placer des créneaux²²⁷.

Cette « manie du créneau » – reconstruit sans preuve matérielle, mais selon l'idée dont on se faisait de l'architecture civile de la fin du Moyen Âge – fut par la suite une des pratiques les plus reprochées aux restaurateurs du tournant du siècle²²⁸. Elle répondait à ce profil recherché dans l'architecture non religieuse du temps des Communes. Même pour les ruines de Romena, où le charme opérant sur les protagonistes de 1921 aurait pu sans difficulté relever de cette poésie des ruines si bien décrite par Ruskin et relayée en Italie par Giacomo Boni, les travaux visaient à rendre ce que Riegl avait appelé la « valeur de nouveauté » du monument, en le réintégrant dans une forme complète et achevée, aux contours nets et précis.

222. Contorni, 1989, p. 58.

223. ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1270, télégramme de Rosadi à Socini, Rome, sd.

224. ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1270, brouillon de lettre de Croce à Passerini, Rome, 4 décembre 1920.

225. ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1270, Socini à Rosadi, Florence, 23 septembre 1921. Le coût total de ces travaux s'éleva à 17 450 liras, voir ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1270, *Perizia dei lavori occorrenti per consolidare la Torre a Sud del Castello di Romena in Casentino di proprietà del Sig. Goretto Goretto Flamini*, 10 avril 1919 (signé Giuseppe Castellucci).

226. ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1270, *Perizia dei lavori da farsi in restauro e ricostruzione della torre maggiore del Castello di Romena*, 20 septembre 1921 (signé Giuseppe Castellucci). Ceux-ci s'élèvent à 53 000 liras.

227. « *Essi comprendono il rifacimento di un lungo tratto dei muri costituiti con sassi accapezzati, del rifacimento dei beccatelli sostenenti gli archetti di coronamento e gli archetti stessi. La ricostruzione della merlatura e l'applicazione di catene di ferro.* » *Ibidem*.

228. Il suffit de penser à la polémique déclenchée par les créneaux installés par Alfonso Rubbiani sur les palais communaux de Bologne.

Par manque de moyens, le projet de Castellucci ne put pas être mené à bien. Ayant « eu la chance d'être frappé par un coup de canon » lors de la Seconde Guerre mondiale²²⁹, le château fut l'objet d'un véritable chantier de restauration en 1954-55 sur un projet préparé par l'architecte Guido Morozzi en 1948. Celui-ci consolida les trois tours, les accès et les remparts, mais sans reprendre le projet de Castellucci de doter les tours de créneaux (fig. 29)²³⁰.

c. Le château de Poppi

Beaucoup d'éléments qui viennent d'être écrits à propos du château de Romena pourraient être repris pour celui de Poppi. Là aussi, il s'agit d'un bâtiment qui fut de propriété des comtes Guidi jusqu'en 1440. Avec Porciano et Romena, ils formaient les plus importants exemples d'architecture civile de la région du Casentino, par ailleurs décrite comme « la région la plus dantesque d'Italie²³¹ ». Tout comme Romena, le château se situe sur un col surplombant l'Arno. Surtout, les vestiges du château étaient considérés à l'image de Romena comme un témoignage historique de Dante et de son poème²³², et un lieu sacré pour avoir hébergé le poète en exil entre l'été 1310 et le printemps 1311²³³. D'ailleurs, Ricci discutait assez longuement dans l'*Ultimo Rifugio* la question de savoir si la lettre de Dante aux Florentins avait été écrite à Poppi ou Porciano²³⁴.

Mieux conservé, mais originellement de moindre importance que Romena, le château jouissait du prestige artistique d'avoir, selon Vasari, été construit par le père d'Arnolfo di Cambio (vers le milieu du XIII^e siècle) et d'avoir servi de modèle à celui-ci pour l'édification du Palazzo Vecchio de Florence²³⁵. En outre, il était le seul de propriété publique, appartenant à la commune de Poppi. Si l'édifice était encore debout en 1921, c'était parce qu'il n'avait pas été laissé à l'abandon ; mais ces usages successifs avaient entraîné d'importantes modifications du bâtiment²³⁶. En 1921, il était occupé par des bureaux de la préfecture et une prison. Malgré l'insistance de la municipalité et de la *soprintendenza* pour que le château soit libéré de ces usages impropres afin de mener à bien les restaurations, ceux-ci y restèrent implantés jusqu'au mois de septembre 1923²³⁷. Dès 1921 toutefois, sa mutation à un usage public plus

229. « Fortunatamente il castello, in occasione del cosiddetto passaggio del fronte, fu colpito da alcune cannonate per cui fu possibile usufruire delle previdenze erogate dallo stato per i danni di guerra. », Da Monte, 1994, p. 49-50.

230. De nouveaux travaux de restauration ont été menés en 1981-82, *ibidem*.

231. ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1270, *Perizia dei lavori da farsi in restauro e ricostruzione della torre maggiore del Castello di Romena*, 20 septembre 1921 (signé Giuseppe Castellucci).

232. « Castello dei conti Guidi in Poppi, insieme con le Torri di Romena, testimone di tanta parte della storia di Toscana del Duecento, e teatro di fatti che Dante ci fa rivivere nel Poema. » Projet de loi 971, 1920.

233. Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 308.

234. Ricci, 1891 (1921), p. 16-19.

235. À propos de maître Jacopo ou Lapo, son père présumé : « à Poppi, dans le Casentino, il construisit le château du comte, qui avait épousé la belle Gualdrada et reçu en dot le Casentino », Vasari, 3^e édition de Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1989 (1981), tome 3, p. 36, Vasari l'appelle par erreur Arnolfo di Lapo et non Arnolfo di Cambio. Plus loin, « [...] Arnolfo commença le palais de la Seigneurie. Il le dessina à l'imitation de celui que son père Lapo avait fait dans le Casentino pour les comtes de Poppi. », p. 41.

236. Voir la description de ces modifications dans Contorni, 1989, p. 34.

237. ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1270, Castello di Poppi, lettre du *commissario* de Poppi à Dario

approprié était amorcée, le château devant peu à peu accueillir les bureaux communaux, une bibliothèque populaire et les archives historiques de la ville²³⁸.

Deux importantes campagnes de restaurations avaient précédé le centenaire de 1921. La première de 1891 à 1895, qualifiée *a posteriori* de consolidation et libération²³⁹, fut conduite par Francesco Pagnini sous le contrôle de Luigi del Moro, directeur de l'*Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti della Toscana*²⁴⁰. Elle consista principalement en la libération des ajouts modernes et en une reprise dans le style des ouvertures²⁴¹. L'opération la plus spectaculaire fut la destruction du théâtre construit dans le salon principal en 1648, puis la réouverture des bifores dans ses parois (**fig. 35-36 ; 38**).

S'il semble que les travaux se soient étendus aux autres ailes du palais et jusqu'à la tour centrale, la véritable phase de restauration commença en 1904 sous la direction du *soprintendente* de Florence Agenore Socini (**fig. 30-33**). Ces restaurations durèrent au moins jusqu'en 1916 et plus probablement au-delà de 1921, bien que de façon entrecoupée et tributaire de l'arrivée des financements successifs. S'il est difficile de déterminer précisément le déroulement de ces travaux, ceux-ci conduisirent à une reprise des façades et des espaces intérieurs (**fig. 37-40**)²⁴². La tour fut également restaurée, et on pensa un temps à la munir – à la manière de Romena – d'un chemin de ronde crénelé sur mâchicoulis, au niveau de la baie se trouvant à son sommet. On rehaussa également le mur d'enceinte qu'on couronna de créneaux²⁴³.

Lors des cérémonies officielles du 16 septembre 1921, on apposa dans la cour intérieure

Lupi (*Sottosegretario alla Pubblica Istruzione*), Poppi, 14 septembre 1923 et brouillon de lettre de Pellati au *soprintendente ai monumenti* de Florence, Rome, 15 octobre 1923.

238. Contorni, 1989, p. 52.

239. ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1270, Castello di Poppi, lettre de Socini à Rosadi (*Sottosegretario della Pubblica Istruzione*), Florence, 31 mars 1921. Cette lettre résume le rôle réel de l'ingénieur communal Pagnini, n'ayant pas reçu de salaires pour les travaux et dont les héritiers menaçaient d'attaquer en justice la *soprintendenza*. Socini reprochait notamment à Pagnini devoir démolir le balcon de la cour intérieure de sa propre initiative.

240. Contorni, 1989, p. 37-41 ; ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1270, Castello di Poppi, où l'on retrouve notamment le rapport de Luigi del Moro, imprimé en 1895 à Florence sur les restaurations toscanes, p. 70-71. Ainsi que Pagnini F., *Il Castello dei Conti Guidi, oggi Palazzo Pretorio di Poppi, La sua storia il suo stato antico e presente, La prima parte del restauro*, Arezzo, Stab. Tip. Coop. Operaio, 1896.

241. Les travaux sont détaillés dans Pagnini F., *Il Castello dei Conti Guidi, oggi Palazzo Pretorio di Poppi, La sua storia il suo stato antico e presente, La prima parte del restauro*, Arezzo, Stab. Tip. Coop. Operaio, 1896, p. 73-84. Ils furent financés en grande partie par l'État, aidé par la ville de Poppi.

242. La publication officielle décrit ainsi les restaurations sans préciser leur déroulement chronologique : « *A poco a poco la Soprintendenza dei Monumenti di Firenze, sotto la direzione dello stesso soprintendente Agenore Socini, liberò e riportò alla forma originale le belle sale che, senza rispetto alcuno alla tradizione storica e all'arte, erano state adattate col tempo agli usi più bassi. Il salone, già ridotto a teatro, riebbe le sue travature, e si ripristinarono le bifore da cui erano state asportate le colonnine; si risarcì la scala del cortile rifacendo i parapetti; si ricostruì le logge, rimettendo in opera parte dei vecchi legnami accatastati nei magazzini; si ricompletò il coronamento merlato. Attualmente si libera il fosso, e si studia la ricostruzione del ponte levatoio.* » Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 307-308.

243. Il semble toutefois que ce projet dont on retrouve des traces dans les archives dès 1916 ait été réalisé par la suite, car ils n'apparaissent pas sur la photographie accompagnant la publication officielle, voir ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1270, Castello di Poppi, lettre de Socini au ministre de l'Instruction publique, Florence 19 mars 1916 et Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 305.

une nouvelle plaque rappelant le séjour de Dante, dont le texte avait été écrit par le sénateur et spécialiste de Dante, Guido Mazzoni²⁴⁴. Le 25 septembre, on organisa un cortège historique dans la ville de Poppi (**fig. 34**). Toujours sur le territoire de la commune de Poppi, une colonne commémorative fut élevée le même jour à Campaldino, sur les lieux de la célèbre bataille à laquelle avait participé Dante²⁴⁵. La colonne de travertin dessinée par le *soprintendente* Agenore Socini portait les écussons des villes de Florence et Arezzo (**fig. 41-42**). L'épigraphie rédigée par Isidoro del Lungo soulignait à nouveau le chemin accompli depuis les guerres fratricides du XIV^e siècle, jusqu'à l'unité retrouvée comme accomplissement des souhaits de Dante²⁴⁶.

Cette colonne fut financée par l'État, et tout principalement par le ministère de la Guerre. Celui-ci mettait en avant la volonté de l'armée de célébrer « *Dante Soldato* » au lendemain de la victoire afin de « *fissarne l'alto valore educativo, morale ed estetico* »²⁴⁷. Comme le soulignait Isidoro del Lungo dans son épigraphe, l'érection de cette colonne devait rappeler la cérémonie florentine où un cortège représentant les armées ayant participé à la Première Guerre mondiale s'était rendu à Santa Croce et avait abaissé ses drapeaux au pied de l'effigie du poète²⁴⁸.

d. Pise : monument à Arrigo VII

*E 'n quel gran seggio a che tu li occhi tieni
per la corona che già v'è sù posta,
prima che tu a queste nozze ceni,
sederà l'alma, che fia giù agosta,
de l'alto Arrigo, ch'a drizzare Italia
verrà in prima ch'ella sia disposta.
La cieca cupidigia che v'ammalia
simili fatti v'ha al fantolino
che muor per fame e caccia via la balia.
E fia prefetto nel foro divino*

244. Cette épigraphe encore une fois rappelait le lien entre ces lieux, Dante et la politique nationale : « *Toscani contro Toscani / sotto queste mura atrocemente pugarono / ed era tra loro Dante Alighieri / tra queste mura qualche anno dopo / egli posò / esule doloroso della sua patria / tali memorie / volle qui ricordare il comune di Poppi / nel sesto centenario della morte di lui / padre della patria italiana / infine gloriosamente ricostituita / nella unità che egli invocava fraterna / MCMXXI* », voir Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 310.

245. Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 317-318 ; ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1270, Poppi – colonne commémorative de Campaldino.

246. « *In Campaldino / nel nome di Dante / che qui fu milite del suo comune / Firenze e Arezzo / consacrano / con le nefaste memorie delle guerre fratricide / il patto dell'italiana fraternità / la fede giurata della nazione concordia / / Corridor vidi per la terra vostra, / O aretini, e vidi gir gualdane. (Dante Inf. XXII) // L'esercito d'Italia / in Santa Croce di Firenze / inchinava le sue vittoriose bandiere / dinanzi all'effigie del divino poeta / e qui / nel campo funestato da guerra fraterna / simboleggiava in questa colonna / la forza delle armi nazionali / per la tutela del diritto italiano* », Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 317.

247. ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1270, Poppi – colonne commémorative de Campaldino, lettre de Bonomi (ministère de la Guerre) à Croce, Rome, 9 février 1921.

248. L'armée fut également présente lors des cérémonies ravennates à la tombe du poète.

*allora tal, che palese e coverto
non anderà con lui per un cammino.*

*Ma poco poi sarà da Dio sofferto
nel santo officio; ch'el sarà detruso
là dove Simon mago è per suo merto,
e farà quel d'Alagna intrar più giuso²⁴⁹.*

Henri VII du Luxembourg (en italien Enrico ou Arrigo VII, 1275-1313) fut comte de Luxembourg (1288-1309), Rois des Romains (1308-1312), puis Empereur roman germanique de 1312 à 1313. Célébré dans la *Divine Comédie* comme l'*alto Arrigo*, il représenta pour un temps dans la vision politique de Dante l'espoir d'une réconciliation de l'Italie sous la domination du Saint-Empire romain germanique²⁵⁰.

En 1315, Tino di Camaino sculpta la tombe de l'empereur qui fut placée derrière l'autel, dans l'abside de la cathédrale de Pise, comme un signe des positions gibelines de la ville²⁵¹. Elle se composait d'un sarcophage sur lequel apparaissaient les figures des apôtres en haut-relief surmonté du gisant de l'empereur, accompagné de plusieurs groupes sculptés²⁵². En 1494, pour des raisons politiques, l'ensemble fut démantelé et transporté à divers endroits hors de la cathédrale, jusqu'à ce que le sarcophage soit déposé dans le *Camposanto* en 1846.

On trouve, dès les premières listes des monuments à restaurer pour le centenaire de Dante, le projet de recomposer, du moins partiellement, le monument à Arrigo VII²⁵³. Le tombeau devait être placé dans la chapelle de San Ranieri, dans le transept droit de la cathédrale. Le 20 juillet 1921, les travaux n'avaient pas encore commencé²⁵⁴. En effet l'église ayant été endommagée par le tremblement de terre du 7 septembre 1920, des chaînes de fer devaient être insérées dans les transepts de la cathédrale afin d'en assurer la stabilité²⁵⁵. Le 2

249. DC, *Paradiso*, xxx, 133-148. « Et sur le grand siège où tu tiens les yeux / pour la couronne qui déjà est posée, / avant qu'à ces noces tu dînes, // s'assiéra l'âme, auguste sur la terre, / du grand Henri, qui viendra redresser / l'Italie avant qu'elle soit prête. // L'aveugle avidité qui vous hébète / vous a rendus semblable au poupon / qui meurt de faim et chasse la nourrice. // Dans le forum divin, un tel sera / alors préfet, qui n'ira pas le même / chemin que lui, caché ou découvert. // Ne sera pas longtemps souffert par Dieu / au saint office ; car il sera plongé / là où le mage Simon mérite d'être, / et fera s'enfoncer le natif d'Anagni. »

250. Cette conviction de Dante apparaît non seulement dans la *Divine Comédie* et le *De Monarchia*, mais en outre, le 31 mars 1311, il rédigea une lettre depuis le château des comtes Guidi à Porciano pour tenter de convaincre les Florentins de se soumettre à Henri VII.

251. Bacci P., « Monumenti danteschi. Lo scultore Tino di Camaino e la tomba dell'*alto Arrigo* per il Duomo di Pisa », *Rassegna d'Arte antica e moderna*, VIII, 3, 1921, p. 73-84.

252. La composition exacte du monument reste à notre connaissance inconnue, Kreytenberg G., « Das Grabmal von Kaiser Heinrich VII. in Pisa », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 28, 1, 1984, p. 33-64.

253. A.R 26 novembre 1918 « Comunicato all'Agenzia Stefani minutato da Guido Biagi », A.5 notes de manuscrite Ricci, et inclus dans le projet de loi 971, 1920.

254. ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1408, Pisa – Duomo, Sepolcro di Arrigo VII, lettre de Peleo Bacci (soprintendente ai monumenti de Pise) à Colasanti, Pise, 20 juillet 1921.

255. Voir notamment, ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1408, Pisa, Perizia dei lavori, di urgente restauro e consolidamento occorrenti al seguito dei danni prodotti dal terremoto del 7 settembre 1920 alla cattedrale di Pisa, Pise, 29 décembre 1921.

août 1921, le *soprintendente* Peleo Bacci écrit au Directeur général Arduino Colasanti que les travaux de consolidation du transept avaient débuté²⁵⁶. Le 17 septembre, Bacci informa Colasanti que ces travaux étaient accomplis et que ceux de la tombe proprement dite étaient assez avancés pour permettre son achèvement à temps²⁵⁷. En effet, la célébration eut lieu le jour prévu, le 26 septembre 1921, avec le transfert en grande pompe des cendres de l'empereur dans la cathédrale (**fig. 43**)²⁵⁸.

*viene tumulata nel sepolcro ricomposto con gli avanzi di marmo dei secoli XIV e XV nel transetto della Cappella di San Ranieri e precisamente a sinistra dell'altare del Santo*²⁵⁹.

e. San Gimignano

Dans le numéro de juin 1986 de la revue *Quaderni medievali* consacré au développement alors assez récent des études sur le « rêve » et le « revival » du Moyen Âge, un article de Maria Luisa Masetti affrontait de façon assez moderne la question de la signification du recours aux références médiévales, en la mettant en lien avec les restaurations effectuées dans la ville de San Gimignano depuis un siècle²⁶⁰. Les opérations du centenaire de 1921 apparaissent dans cet article comme une étape essentielle de ces restaurations « fidèles » (le règlement urbain de 1887 interdisant les « *riduzioni e restauri infedeli* ») dont les objectifs furent la « *riesumazione di edifici e monumenti del duecento e del trecento, eseguita con la scorta di documenti e con vero senso d'arte* (**fig. 44**)²⁶¹. »

« L'injure du temps », si souvent évoquée dans les restaurations dantesques, était réputée ne pas avoir atteint San Gimignano, « lieu épargné » et dépositaire des « anciennes mémoires²⁶² ». Cette conviction déclencha dès la fin du XIX^e siècle, une vague de restaurations parfois radicales, mais rendues légitimes par leur facilité apparente. Partant d'une évolution du regard sur les édifices urbains (regard qu'il fallait « aiguïser²⁶³ »), on considérait alors que

256. Ces travaux furent réalisés par les artisans de l'Opera della Primaziale, le Conseil de fabrique ayant en charge l'ensemble des monuments de la place de la cathédrale de Pise. ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1408, Pise – Duomo, Sepolcro di Arrigo VII, lettre de Peleo Bacci (Soprintendente ai monumenti de Pise) à Colasanti, Pise, 2 août 1921.

257. ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1408, Pise – Duomo, Sepolcro di Arrigo VII, lettre de Peleo Bacci (*soprintendente ai monumenti* de Pise) à Colasanti, Pise, 17 septembre 1921.

258. Parmi les participants officiels à la cérémonie, on retrouve les élus locaux, l'archevêque Pietro Maffi, des représentants du gouvernement italien (Rosadi, Colasanti) et luxembourgeois ainsi que des autorités militaires. Voir ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1408, Pise – Duomo, Sepolcro di Arrigo VII, Verbale di traslazione dei resti mortali dell'Imperatore Arrigo VII di Lussemburgo.

259. *Ibidem*, « il fut enseveli dans la tombe recomposée avec les restes de marbre des XIV^e et XV^e siècles dans le transept de la Chapelle de San Ranieri et précisément à gauche de l'autel du Saint. »

260. Masetti M. L., « Fedelmente infedele: San Gimignano », *Quaderni medievali*, 21, juin 1985, p. 161-186.

261. « S. Gimignano. Restauri per il Secentenario dantesco », *Arte e Storia*, avril-juin 1921, p. 77, « exhumation d'édifices et de monuments du XIII^e et du XIV^e siècles, exécutée avec l'aide de documents et avec le vrai sens artistique. »

262. Vico P., « Sangimignano in Valdelsa e i moderni restauri », *Arte e storia*, 27, octobre 1887, p. 201, cité dans Masetti, 1985, p. 161.

263. Vico, 1887, p. 202.

« quelques opérations » suffiraient à faire « resplendir leur beauté primitive²⁶⁴. »

La transformation néomédiévale de San Gimignano trouve son origine dès 1865, dans l'activité de l'architecte Giuseppe Partini²⁶⁵. De 1875 à 1882, l'architecte siennois restaura le Palazzo Communale de la ville qu'il couronna de créneaux dont on lui reprocha le caractère guelfe (**fig. 54-55**)²⁶⁶. Si ces interventions devaient permettre aux visiteurs de découvrir San Gimignano comme « un songe suave » les transportant en « plein Moyen Âge »²⁶⁷, Maria Luisa Masetti a souligné que ces restaurations furent toujours (même en dehors du centenaire) justifiées par l'autorité incontestée de la « présence dantesque²⁶⁸ ». En effet, le 8 mai 1300 celui-ci se rendit en ambassade à San Gimignano afin de convaincre le podestat Mino De Tolomei d'adhérer à la Ligue guelfe toscane. Comparant San Gimignano à Carcassonne, Masetti a voulu voir dans ces travaux en quête de l'image d'une ville du *Trecento*, à la fois un processus de « normalisation néomédiévale », et un *topos* officiel de la restauration stylistique²⁶⁹.

Les travaux du centenaire furent conduits sous la direction du *soprintendente ai monumenti* de Sienne, Ghino Chierici secondé de l'architecte Egisto Bellini. Outre le ministère, ils bénéficièrent du soutien généreux de la banque Monte dei Paschi de Sienne, de la ville de San Gimignano, d'un Comitato dantesco et de citoyens privés. Il semble que l'initiative du centenaire provienne de ce comité local, dans le but avoué de retrouver aux yeux de l'audience nationale, une importance historique égale à celles de Florence et Sienne²⁷⁰.

La majeure partie des travaux concerna uniquement la façade des édifices (tout particulièrement la forme des ouvertures), témoignage de l'intérêt pour l'image et la représentation de l'architecture, davantage que pour celle-ci. Chierici dans le *Bollettino d'arte* nous éclaire sur les intentions scénographiques et la dimension urbaine des interventions de la *soprintendenza ai monumenti* :

Il concetto che ha seguito la Soprintendenza nello studiare un programma di lavori in occasione del centenario dantesco, è stato quello di ripristinare il maggior numero di edifici civili del XIII secolo, per rendere agevole a tutti una ricostruzione ideale della città com'era quando accolse Dante ambasciatore dei Fiorentini, nel maggio 1300²⁷¹.

264. « [...] torna con poco a risplendere della primitiva bellezza », Nomi Venerosi Pesciolini U., « L'arte in San Gimignano », *Miscellanea storica della Valdelsa*, 1, 1893, p. 32, cité dans Masetti, 1985, p. 162.

265. Buscioni M. C. (dir.), *Giuseppe Partini, architetto del purismo senese*, Milan, Electa, 1981.

266. Masetti, 1985, p. 164-166.

267. Carocci G., « Due centenari a San Gimignano », *Arte e Storia*, 1, janvier 1899, p. 1.

268. Masetti, 1985, p. 163.

269. *Ibidem*. Cette dernière catégorie ne nous semble pas faciliter la compréhension de ce phénomène culturel.

270. Lasansky M. D., « Urban Editing, Historic Preservation, and Political Rhetoric: The Fascist Redesign of San Gimignano », *Journal of the Society of Architectural Historians*, LXIII, 3, septembre 2004, p. 326-328.

271. *Bollettino d'arte*, série 2, I, 10, avril 1922, p. 483. « Le concept qu'a suivi la *soprintendenza* dans l'étude d'un programme de travaux à l'occasion du centenaire dantesque a été celui de rétablir le plus grand nombre d'édifices civils du XIII^e siècle, pour rendre à tous aisé une reconstruction idéale de la ville telle qu'elle était lorsqu'elle accueillit Dante ambassadeur des Florentins, en mai 1300. »

Toujours selon l'auteur des restaurations, ceux-ci suscitèrent l'intérêt de la population et des propriétaires, par l'usage d'un vocabulaire précis, visant à « *rimettere in luce i begli archi slanciati, a riaprire le bifore piene di grazia, a scoprire le cortine di mattoni che i maestri di muro sangimignanesi seppero costruire con tanta maestria*²⁷². »

Le principal chantier consista à libérer la porte San Giovanni datant de 1262 d'un petit oratoire, l'église de la Madonna dei Lumi, construite entre 1601 et 1604 (**fig. 45-49**)²⁷³. Si, selon Chierici, cette destruction répondait à un « ancien désir » et avait rencontré un « consensus unanime²⁷⁴ », il tenait tout de même à préciser qu'il n'avait détruit que la nef centrale de l'église qui obstruait la moitié de l'ouverture de la porte à l'intérieur de celle-ci²⁷⁵. Cette construction à trois vaisseaux de l'architecte Francesco Panzini, bien que décrite comme une « *graziosa chiesina [...] di stile barocco, ma non pesante* »²⁷⁶, ne résista pas à la recherche de l'image de la ville de Dante. L'image de la nouvelle porte est décrite dans la revue *Arte e Storia* en 1921, alors même que les restaurations ne devaient être achevées qu'au mois de mars 1922 :

*la porta di accesso alla città si ripresenta nel suo antico e mirabile splendore e, attraverso ad essa, il visitatore, salita l'erta ripida e lunga, può subito riposar l'occhio sulla bruna fila delle torri, ergentesi come baluardi di un superbo e gigantesco castello inespugnabile*²⁷⁷.

D'autres restaurations d'édifices privés et publics furent menées à terme pour les commémorations de 1921 : la maison Semplici via San Giovanni, les case Ghigi, Lorini et Martini²⁷⁸, via San Matteo, ainsi que le *palazzetto* della Cancelleria²⁷⁹. À cette liste s'ajoutent les restaurations de la maison Salvestrini, piazza della Cisterna, du *palazzetto* Marsili via S. Matteo (dont on reprit les ouvertures, jugeant les bifores trop grandes), celles de fresques du Palazzo Comunale, ainsi que la façade de la maison Rizzi (**fig. 50-54**).

Le cas de la casa Rizzi, dont Chierici reprit les ouvertures et l'appareil des façades est particulièrement intéressant, car il démontre au-delà du discours, l'aspect polémique de ces travaux²⁸⁰. En effet, les deux ouvertures du rez-de-chaussée réalisées par le *soprintendente*

272. *Ibidem*, « dégager les beaux arcs élancés, rouvrir les fenêtres jumelées pleines de grâce, découvrir les courtines de briques que les maîtres maçons des San Gimignano surent construire avec tant de maestrias. »

273. Masetti, 1985, p. 170-171, Lasansky, 2004, p. 328.

274. Medina Lasansky a retrouvé dans les archives de la *Soprintendenza* une pétition de cinq-cents citoyen supportant la libération de la porte, Lasansky, 2004, p. 328.

275. *Bollettino d'arte*, série 2, I, 10, avril 1922, p. 483-485.

276. Chellini L., « S. Gimignano e dintorni », Modène, 1921 (2^e éd.), cité dans Masetti, 1985, p. 170.

277. « S. Gimignano. Restauri per il Secentenario dantesco », *Arte e Storia*, avril-juin 1921, p. 77, « la porte d'accès à la ville se présente à nouveau dans sa splendeur ancienne et admirable et, par elle, le visiteur, ayant grimpé la pente raide et longue, peut immédiatement porter l'œil sur la brune file des tours, s'élevant comme des remparts d'un superbe et gigantesque château inexpugnable. »

278. Pour cette dernière, le *Bollettino d'arte* nous apprend qu'elle fut financée en partie par l'État, *Bollettino d'arte*, série 2, I, 1, p. 46.

279. *Ibidem*.

280. Masetti, 1985, p. 170-178.

Chierici entraînent une vive polémique avec l'érudit Angio Piranesi sur les pages de la *Miscellanea storica della Valdelsa*. Pour se défendre, Chierici cita à l'appui de la bonne adaptation de ces ouvertures au climat médiéval de San Gimignano, l'exemple d'un édifice situé au 12 via Trieste, à Sienne. Ce à quoi Piranesi répondit que les portes médiévales de Sienne avaient été elles-mêmes ouvertes entre 1870 et 1872.

Ces travaux ne s'arrêtèrent toutefois pas avec le centenaire. Si Chierici écrivit en 1923 un article sur les critères à suivre dans les restaurations, en émettant le souhait « *che sia tramonto il tempo dei falsi merli, dei beccatelli di cemento, degli archi ogivali messi a sproposito, delle mensole appiccicate fuori posto, e di tutte le altre cianfrusaglie che per certi signori rappresentavano la vera essenza di un medioevo da palcoscenico*²⁸¹ », son successeur Peleo Bacci devait continuer dans la même lignée au cours des années suivantes. Celui-ci s'occupa de la restauration du Palazzo del Podestà et du Palazzo della ex-Loggia qu'il dota des mêmes créneaux fantaisistes (**fig. 56-57**)²⁸².

f. Sienne

La revue *Arte e Storia* nous apprend que Sienne mit également au point un programme de commémoration ambitieux, comprenant notamment une étude de Gino Chierici, visant à la restauration des maisons du temps de Dante, et du cloître de l'ancienne église de San Cristoforo in Piazza Tolomei (**fig. 58-60**)²⁸³. Pour cette dernière, les travaux consistèrent en une restauration de l'abside de l'église et de son cloître. La restauration fut financée par la ville et le ministère de l'Instruction publique et accompagnée de diverses publications et reconstitution de la ville au temps de Dante.

Fondée à la fin du XI^e siècle, San Cristoforo évoquait la mémoire historique de la bataille de Montaperti en 1260, où les troupes guelfes menées par les Florentins furent défaits par les troupes gibelines placées sous la houlette des Siennois²⁸⁴. C'était en effet dans cette église que la ligue gibeline vota la résistance avant la bataille, et qu'au terme de celle-ci, elle remit les trophées confisqués au pouvoir communal de Sienne.

Avant les restaurations, il ne restait pratiquement aucune trace du cloître situé entre l'abside et le transept gauche, dans une zone complètement recouverte par de la terre et des constructions postérieures. Au cours du chantier, on découvrit des vestiges architecturaux remontant à la première église, rares témoignages de l'art roman siennois, généralement subs-

281. Chierici G., « A proposito di S. Gimignano che se ne va », *Miscellanea storica della Valdelsa*, 1-2, 1923, p. 53, « que soit fini le temps des faux créneaux, des corbeaux de ciment, des arcs ogivaux employés hors de propos, des petites consoles collées non pas à leur place, et de tous les autres bric-à-brac qui pour certains messieurs représentaient la vraie essence d'un Moyen Âge scénographique. »

282. Masetti, 1985, p. 179-186. Pour un point de vue plus général, s'occupant particulièrement de la période fasciste, voir Lasansky, 2004, p. 320-353.

283. « Sienna. I festeggiamenti danteschi », *Arte e Storia*, avril-juin 1921, p. 77-78, *Bollettino d'arte*, série 2, I, 10, mars 1922, p. 480.

284. « *lo strazio e 'l grande scempio che fece l'Arbia colorata in rosso* », DC, *Enfer*, x, 85.

titué lors de l'essor économique des XIII^e et XIV^e siècles.

4.2. AUTRES VILLES D'ITALIE

a. Le Latium : Anagni et Viterbo

*Ed el gridò : « Se' tu già costì ritto,
se' tu già costì ritto, Bonifazio?
Di parecchi anni mi mentì lo scritto.
Se' tu sì tosto di quell'aver sazio
per lo qual non temesti tòrre a 'nganno
la bella donna, e poi di farne strazio²⁸⁵? »*

Les monuments d'Anagni évoquent encore aujourd'hui la mémoire du pape Boniface VIII (de son vrai nom Benedetto Caetani 1235-1303), originaire de la ville et où il résida à de nombreuses reprises. C'est aussi dans ce palais qui se déroula le fameux épisode de « l'attentat d'Anagni » de 1303, où le pape fut humilié par Sciarra Colonna et Guillaume de Nogaret, venus l'arrêter en représailles de ses menaces d'excommunication de Philippe le Bel. Quand bien même le voyage de Dante en enfer est censé se dérouler avant la mort du pape, il l'évoque à plusieurs reprises avec mépris, lui ménageant par avance une place dans le cercle des coupables de simonie. En outre, le poète était réputé s'être rendu à Anagni, en ambassade auprès de lui.

[...] anche molto interesse hanno richiamata da qualche tempo gli studi danteschi sul Palazzo di Bonifacio VIII in Anagni, non solo a riguardo di quel Papa tanto odiato da Dante e argomento nella Divina Commedia dei più violenti oltraggi, ma anche perchè si ritiene oramai provato che il Poeta si reco' in quel paese ed entrò in quel palazzo, ambasciatore a quel papa, per deprecare l'andata in Firenze di Carlo di Valois²⁸⁶.

Le palais de Boniface VIII est mentionné dès les premières listes des monuments à restaurer²⁸⁷. À l'origine propriété de la famille Caetani (d'ailleurs parfois dénommés palais

285. DC, *Enfer*, XIX, 52-57. « Et il cria : « Tu te tiens déjà là, / tu te tiens déjà là, Boniface ? / De quelques ans m'a menti l'écriture. / T'es-tu si vite repu de cet acquêt / pour lequel tu n'as pas craint de ravir / la belle dame avant de l'outrager ? »

286. BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. I, A12, brouillon de lettre de Ricci à Paolo Borselli, Rome, décembre 1920, « également beaucoup d'intérêt ont soulevé depuis quelque temps les études dantesques sur le Palais de Boniface VIII à Anagni, non seulement à l'égard de ce Pape tant haï de Dante et sujet dans la *Divine Comédie* des plus violentes outrages, mais aussi parce que l'on considère aujourd'hui comme prouvé que le Poète se rendit dans ce pays et entra dans ce palais, ambassadeur auprès de ce pape, pour déplorer la venue à Florence de Charles de Valois. » Voir aussi : « *Altri lavori col disegno si propone di eseguire, in conformità del programma su accennato, in Firenze, in Ferrara, donde venne sposa a Cacciaguinda madonna Aldigheria, che diede il come alla famiglia, in Anagni, dove forse Dante fu ambasciatore a Bonifacio VIII* », Projet de loi 971, 1920.

287. « *Ad Anagni sarà espropriato e sistemato il Palagio di Bonifazio VIII dove Dante si reco' con la sua Ambasceria* » BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. I, A4, *Comunicato all'Agenzia Stefani minutato da Guido Biagi*, 26 novembre 1918 ; BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. I, A5, notes de manuscrite Ricci. Pour d'ultérieures informations, voir Muñoz A., « Monumenti danteschi a Viterbo ed Anagni », *Rassegna d'arte antica e moderna*, VII, 1, janvier 1920, p. 47-49.

Caetani), il se compose de deux édifices séparés par la route principale menant à la cathédrale, mais reliés entre eux dans un premier temps. La partie du palais dans laquelle devait résider le cardinal Pietro Caetani, intégrée en 1921 au palais du marquis Traietto avait subi de nombreuses modifications et il n'en restait que de puissants murs du XIII^e siècle, alors en ruine (**fig. 61-62**). À l'occasion du centenaire, on ne put que les libérer de la végétation envahissante en espérant une restauration prochaine.

L'autre moitié du palais, celle des appartements de Boniface VIII était alors détenue par les moines cisterciens. Si l'on n'a pas de confirmation de l'expropriation des religieux, les restaurations entreprises pour 1921 s'étendirent avant tout aux façades, afin de consolider les murs et de permettre l'ouverture des bifores originelles masquées par des ajouts postérieurs (**fig. 66-67**). À l'intérieur, elles devaient assurer la conservation des fresques aux motifs géométriques datées du début du XIV^e siècle, et mettre en évidence certains détails architecturaux (**fig. 63-65**)²⁸⁸. Dans le même temps, des enquêtes menées dans les édifices voisins cherchaient à retracer le plan original de l'édifice.

Les informations disponibles s'avèrent quelque peu contradictoires sur l'état d'avancement des travaux à l'occasion du centenaire de 1921²⁸⁹. L'on sait qu'au-delà du palais de Boniface VIII, les travaux de la façade de la cathédrale étaient bien avancés et ceux de l'intérieur déjà commencé en 1920, et que la restauration de la façade du palais communal était achevée (**fig. 68-69**)²⁹⁰. Toutefois, il fallut attendre 1938 pour que des travaux de grandes envergures soient entrepris sur la cathédrale et le palais de Boniface VIII d'Anagni.

À Viterbe, on restaura également l'église San Silvestro sur la place du Gesù (**fig. 70**). Tous comme ceux d'Anagni, ces travaux furent conduits sous la direction de l'archéologue, historien d'art, et *soprintendente* du Latium Antonio Muñoz, qui devait diriger durant la période fasciste certains parmi les principaux – et plus contestés – chantiers urbains de la ville de Rome. Le 13 mars 1271, Henri d'Almayne fut assassiné dans cette église par Guy de Montfort. Dante par une paraphrase évoque cet épisode dans la *Divine Comédie* en plaçant ce dernier dans le septième cercle de l'*Enfer*²⁹¹. Là encore, les restaurations consistèrent à éliminer des travaux précédents du début du XIX^e siècle afin de tenter de retrouver l'état du XIII^e siècle²⁹².

288. *Bollettino d'arte*, série 2, I, 8, février 1922, p. 390.

289. Nos sources sur les travaux d'Anagni restent assez sporadiques et mériteraient de nouvelles recherches à l'ACS et éventuellement dans les archives de la *soprintendenza ai monumenti* du Latium. Nous signalons en outre un opuscule publié à l'occasion et qui nous a été impossible de consulter (il n'est conservé qu'à Anagni) : Belli B., Dante glorificato nella città di Bonifacio VIII. 6. Centenario Dantesco, Rome, Tipografia Agostiniana, 1921.

290. Muñoz, 1920, p. 48-49.

291. « *Lo cor che 'n su Tamigi ancor si còla* », DC, *Enfer*, XII, 120.

292. Cette recherche fut rendue difficile par d'importantes modifications réalisées au cours du XVI^e siècle. Les travaux sont détaillés dans Muñoz, 1920, p. 44-47.

b. L'Arco dei Gavi de Vérone

*Lo primo tuo rifugio e il primo ostello
sarà la cortesia del gran lombardo,
che in su la scala porta il santo uccello,
che in te avrà sì benigno riguardo
che del fare e del chieder tra voi due,
fia primo quel che tra gli altri è più tardo*²⁹³.

C'est ainsi que Cacciaguida, l'ancêtre de Dante, prophétise dans la *Divine Comédie* que la ville de Vérone aurait été le premier refuge de son descendant. La ville où il fut accueilli autour de 1307 par « il gran lombardo », Cangrande della Scala, eut selon Ricci une grande importance dans la vie de Dante et la rédaction de la *Comédie*. « Troisième parmi les villes chères au culte de Dante²⁹⁴ », Vérone participa aux festivités du centenaire par la publication de deux anthologies d'études²⁹⁵ et une restauration financée par l'État italien²⁹⁶. Il semble donc logique de voir apparaître dans les premières listes le projet de restaurer la tombe de Cangrande della Scala. Pourtant ce monument ne réapparaît pas par la suite dans la loi du centenaire, qui indique à sa place de façon assez surprenante, le choix de restaurer un monument de l'Antiquité romaine, sans lien apparent avec Dante²⁹⁷. Aucun document ne nous a permis d'éclairer les raisons de cette décision qui ne semble certainement pas avoir été du ressort de Ricci. L'absence de lien ne gênait pas pour autant le Ravennate, pour qui, somme toute, les travaux de restauration constituaient un hommage à une ville chère au poète, et donc indirectement à Dante lui-même :

*Il lavoro non ha riferimento dantesco ma io penso che nell'occasione del centenario dantesco, lo Stato debba pur dare segno tangibile di riconoscenza alla città che fu il primo rifugio dell'esule poeta. In tal caso nulla si poteva pensare di meglio che contribuire alla risurrezione di così cospicuo monumento*²⁹⁸.

293. DC, *Paradis*, xvii, 70. « Ton premier refuge et premier hôtel / sera la courtoisie du grand Lombard / qui sur l'échelle porte le saint oiseau / ; il posera si bon regard sur toi, / qu'entre vous deux, du don sur la demande, / primera ce qui ailleurs atermoie. »

294. Corso G., « L'Arco dei Gavi ed il centenario dantesco a Verona », *Bollettino Comitato cattolico*, VIII, 2, mars-avril 1921, p. 42.

295. Biadego G., et Avena A.,

296. « Si aggiungano i restauri, che pur si propongono, della tomba degli Alighieri di Santa Maria Nuova in Ferrara, del Palagio di Bonifacio VIII in Anagni, dell'Arco dei Gavi in Verona », Projet de loi 971, 1920.

297. Sur la restauration, voir Corso G., « L'Arco dei Gavi ed il centenario dantesco a Verona », *Bollettino Comitato cattolico*, VIII, 2, mars-avril 1921, p. 42-44, Anti C., « L'Arco dei Gavi a Verona », *Rivista di Architettura e Arti decorative*, 1, 1921-22, p. 121-138 ; sur le monument lui-même, voir Tosi G., *L'Arco dei Gavi*, Venise, L'erma di Bretschneider, collection *La Fenice*, 1983. Le seul lien établi entre le monument et Dante est celui de la course dite du « drapeau vert » qui au Moyen Âge serait passait sous l'arc et que Dante évoque à propos de Brunetto Latini (DC, *Enfer*, xv, 121-124).

298. BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. I, A12, brouillon de lettre de Ricci à Paolo Borselli, Rome, décembre 1920. « Le travail n'a pas de référence dantesque, mais je pense qu'à l'occasion du centenaire dantesque, l'État doit donner un signe tangible de reconnaissance à la ville qui fut le premier refuge du poète exilé. En ce sens, on ne pouvait rien faire de mieux que de contribuer à la résurrection de ce monument si important. » De même pour Carlo Anti : « Il legame non è molto stretto, ma l'ombra del Grande acconsentirà certo se in suo onore sarà

Cet arc construit en l'honneur de la famille Gavia au I^{er} siècle apr. J.-C. par l'architecte Vitruvio Cerdone avait survécu jusqu'au début du XIX^e siècle, date à laquelle il fut démantelé par l'armée française sur ordre du lieutenant Papigny. Situé sur le corso Castel Vecchio, on considéra alors qu'il gênait la circulation, celle des armées notamment, et son démontage eut lieu entre le 18 et le 29 août 1805, avec la complaisance d'une partie des autorités municipales de Vérone. On laissa sur place la partie enterrée au cours des siècles, largement détruite par la suite entre 1814 et 1829. Après plusieurs projets contradictoires de reconstruction, les vestiges du monument furent déposés dans l'amphithéâtre en 1854. Plusieurs projets de reconstruction virent le jour au début du XX^e siècle, mais furent interrompus par l'entrée en guerre de l'Italie dans le conflit mondial.

L'idée de le reconstruire fut reprise par le maire de Vérone Tullio Zanella, lors de la séance du conseil municipal du 7 août 1920. Toutefois, il semble que malgré le budget voté par l'État on n'ait pas réussi à mener à terme les restaurations pour les festivités de 1921²⁹⁹ ; peut-être en raison des coûts élevés que le financement public n'aurait couverts que pour moitié³⁰⁰. Finalement, l'arc fut recomposé en 1932, notamment grâce au travail d'Antonio Avena, en partie par anastylose, mais aussi par recomposition à partir des dessins d'Antonio da Sangallo le jeune, de Serlio et de Palladio (**fig. 71**)³⁰¹.

c. Ferrara : Santa Maria Nuova

*Mia donna venne a me di Val di Pado
e quindi Il soprano tuo si feo*³⁰²

La loi sur le centenaire comprenait enfin la restauration de la tombe des Aldighieri à Santa Maria Nuova de Ferrare, où « *venne sposa a Cacciaguida madonna Aldigheria, che diede il nome alla famiglia*³⁰³ (**fig. 72**) ». Là encore, l'idée fut promue par une association de la ville, la *Ferrariae decus*, avant d'être reprise par Ricci puis par le gouvernement³⁰⁴.

Sur la base d'un document publié par Luigi Napoleone Cittadella à l'occasion du cen-

compiuta opera così degna e così duratura, se in suo nome risorgerà il radioso monumento romano che egli vide ancora eretto nella sua compagine. » Anti, 1921, p. 128.

299. Le *Bollettino del Comitato cattolico*, donne une description de ces festivités sans mentionner l'arc : « *Verona - Il 14 Settembre la città ha commemorato solennemente il centenario - Nella chiesetta scaligera di S. Maria Antica è stato celebrato un solenne ufficio funebre - Al Teatro Filarmonico tenne un discorso il poeta Bertacchi; poi un imponente corteo si recò al monumento di Dante. Infine ebbe luogo la storica corsa al Palio.* » *Bollettino Comitato cattolico*, VIII, 6, 1921, p. 147.

300. Pour Carlo Anti, qui écrit avant le centenaire, plein d'optimisme : « *Alla spesa complessiva, che non sarà inferiore alle 240 000 lire, concorrerà lo Stato per 60 000 lire, la Provincia e il Comune di Verona per L. 30.000 ciascuno. Le rimanenti 120 000 lire sono state in gran parte già sottoscritte da enti locali e da privati cittadini* » Anti, 1921, p. 137.

301. Tosi, 1983, p. 6-7, Avena A., *L'arco dei Gavei ricostruito*, Vérone, 1932.

302. DC, *Paradis*, xv, 137-138, « ma dame vint à moi du val du Pô ; / et ton surnom advint de là. »

303. Projet de loi 971, 1920, « Cacciaguida épousa la dame Aldigheria, qui donna son nom à la famille. »

304. Agnelli G., *L'ossario degli Aldighieri e i restauri a Santa Maria Nuova di Ferrara nel Secentenario della morte di Dante, cerimonia inaugurale XI dicembre 1921*, Ferrare, Industrie Grafiche Italiane, 1922, Agnelli G., « Il proposito di Ferrara nell'anno dantesco 1921 », BCC, p. 96-97. Giuseppe Agnelli, président de la *Ferrariae Decus* était déjà l'auteur du guide du pavillon de l'Émilie-Romagne à l'occasion de l'exposition régionale de 1911.

tenaire de 1865, des fouilles furent dirigées en 1890 par Antonio Domenichini, recteur de l'église. Elles permirent de découvrir la sépulture de la famille Aldighieri. Celle-ci se trouvait devant l'autel, à une profondeur de 2,68 m sous le pavement moderne. En 1890, la tombe fut refermée, avec seulement l'indication de cet emplacement dans une pierre.

En s'appuyant sur une interprétation de Boccace, on voulait voir dans ces Aldighieri les ancêtres du poète. Ce fut notamment le propos d'un cycle de conférences prononcées par Michele Catalano en 1921. Le chevalier florentin Cacciaguida degli Elisei aurait épousé une Aldighieri de Ferrare, de laquelle Dante aurait hérité le nom³⁰⁵.

Cette conviction poussa le comité ferrarais, ensemble avec la *soprintendenza ai monumenti* de Ravenne à préparer un programme de travaux pour 1921³⁰⁶. Celui-ci comprenait la création d'une crypte devant l'autel pour atteindre les sépultures, ainsi que des restaurations sur la façade et les parois extérieures de l'église, « *ove si potranno con prudenza ripristinare talune sagome e decorazioni del primo quattrocento*³⁰⁷ ». Un premier projet de restauration discuté, mais non approuvé avait déjà été soumis à la Direction générale en 1916³⁰⁸. Celui-ci avait tout de même conduit à retirer de l'enduit de la façade afin d'examiner l'opportunité d'une restauration.

En octobre 1921, la direction écrivit à la *soprintendenza* de Ravenne pour exiger des explications : en effet, le comité de Ferrare avait mené à bien les travaux sans que le ministère soit au courant³⁰⁹. Annoni répondit à cela que, même s'il était présent avec Rosadi à l'inauguration, il n'avait pas pleinement approuvé les travaux, dont il jugeait l'importance « *esagerata per ragioni spiegabilissime, d'indole generale e locale*³¹⁰ ». Pendant ce temps-là et malgré l'opposition de la *soprintendenza* l'église était utilisée comme théâtre, notamment pour les projections cinématographiques.

Sans autre documentation écrite, les photographies nous permettent de constater les travaux effectués. Sur la façade, toutes les ouvertures furent reprises (**fig. 73-74**) : l'oculus central fut rouvert, tandis que les deux fenêtres latérales et le portail d'accès furent couronnés d'arcs brisés. L'ensemble de l'appareil de brique fut également repris, et la frise de cou-

305. Le rapport Boselli était un peu plus prudent, en parlant de tradition : « *La tradizione che la « Donna » di Cacciaguida, derivata dagli Aldighieri di Val di Pado, fosse degli Aldighieri di Ferrare, conduce a restaurare la tomba degli Alighieri in Santa Maria Nuova in quella città.* » Rapport Boselli, 1921.

306. On trouve des informations sporadiques sur ces projets dans ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1260, Ferrare – Santa Maria Nuova et SBAPR, *Archivio documenti*, D2/980, Ferrare – S. Maria Nuova.

307. ACS, AABBA, div.1, 1908-1924, b. 1260, Ferrare – Santa Maria Nuova, lettre d'Agnelli à Rosadi, Ferrare, 23 juillet 1920, « là où on pourra avec prudence rétablir certaines silhouettes et décorations du premier xv^e siècle. »

308. ACS, AABBA, div.1, 1908-1924, b. 1260, Ferrare – Santa Maria Nuova, lettre d'Agnelli à Ricci, Ferrare, 13 septembre 1916.

309. ACS, AABBA, div.1, 1908-1924, b. 1260, Ferrare – Santa Maria Nuova, brouillon de lettre de Colasanti à Annoni, Rome, octobre 1921.

310. ACS, AABBA, div.1, 1908-1924, b. 1260, Ferrare – Santa Maria Nuova, lettre d'Annoni à Colasanti, Ravenne, 14 décembre 1921, « exagérée pour des raisons très explicables, de nature générale et locale. »

ronnement refaite. Le traitement de la paroi latérale fut similaire, privilégiant les arcs brisés (**fig. 75-76**). Devant l'autel, on perça une crypte de brique à l'aspect d'un roman simplifié dans lequel on intégra les quelques vestiges retrouvés en 1890 (**fig. 77-80**).

Dans son discours d'inauguration au ton faussement innocent, Agnelli semblait s'étonner de l'intérêt populaire susciter par ces travaux (**fig. 81**)³¹¹. Ce qu'il considérait comme un succès ne pouvait que le conforter dans l'emphase d'une vision nationaliste et campaniliste, lui permettant de justifier des travaux – ou plutôt d'en faire un devoir – qui n'allaient peut-être pas de soi :

Dunque, Signori, se non può negarsi, anzi se dobbiamo riconoscere che un fluido d'ideale procede da tal uomo [Dante], potente così da restar nel tempo saldo più che un'idea ; se questo è – ed è sicuramente – che da lui scenda all'animo degli Italiani una luce perenne di verità, un chiarore di rettitudine; che la sua parola innalzi le menti ad alti pensieri, induca i cuori a sentimenti gentili e ci conforti alla speranza e ci animi al bene; se Ferrara può essere – e lo può – onestamente altera che dal suo seno provenisse la donna che improntò d'un nome immortale la stirpe Alighiera, non avevamo noi il dovere, nella secentenaria ricorrenza, non avevamo noi il diritto di onorare in forma modesta questa antica famiglia ferrarese³¹²?

311. Agnelli, 1922, p. 15-16.

312. *Idem*, p. 16-17. « Donc, Messieurs, si on ne peut pas nier, au contraire si nous devons reconnaître qu'un fluide d'idéal procède d'un tel homme [Dante], si puissant qu'il est resté dans le temps plus solide qu'une idée ; si l'on considère – et cela est certain – que de lui descend sur l'esprit des Italiens une lumière éternelle de vérité, une lueur de droiture ; que ses mots élèvent les esprits à de hautes pensées, incitent les cœurs à des sentiments élevés et nous confortent dans l'espoir et nous animent au bien ; si Ferrare peut être – et elle le peut – honnêtement fière que de son sein provenait la femme qui imprima d'un nom immortel la lignée Alighiera, n'avions nous pas le devoir nous, à l'occasion du six-centième anniversaire, n'avions nous pas le droit d'honorer sous une forme modeste cette ancienne famille de Ferrare ? »

Conclusion

Au cours des deux derniers chapitres, nous avons vu comment le développement du culte de Dante, suivant une voie parallèle au processus d'unification nationale, se traduit dans des célébrations de centenaires (1821, 1865 puis 1921) plus ou moins réussies, mais qui marquèrent chacun une étape importante de la vie politique italienne. Entre 1865 et 1921, si Dante restait le symbole par excellence de l'unification et de l'irréductibilité, on assista toutefois à un glissement sensible du contenu et du sens des célébrations : à l'emphase du monument nouveau de Santa Croce, on préfère la multiplication de projets de restauration, parfois de taille modeste, disséminés sur le territoire ; là où Dante avait permis avant tout d'évoquer les valeurs du Risorgimento, il exaltait en 1921 l'honneur d'un pays uni et triomphateur, mais à qui la « victoire mutilée » avait laissé un goût amer ; célébré non plus par un monument sculptural symbole de l'italianité du territoire (Florence, Trente), mais davantage en 1921 par une ligne abstraite, un filon permettant de marquer l'architecture monumentale d'une empreinte identitaire, certes nationaliste, mais aussi peu connotée politiquement que possible.

Le choix d'une commémoration par la restauration monumentale, dirigée en arrière-plan et de façon discrète par Corrado Ricci, participa au mouvement plus large, évoqué précédemment, d'une nationalisation du paysage urbain et rural de l'Italie. Celle-ci prenait appui sur une conception de l'identité nationale italienne avant tout littéraire et artistique, dont Dante représentait aux yeux des acteurs de 1921 la synthèse la plus parfaite. Les travaux cités plus haut ne concernent que les entreprises majeures, soutenues par l'État italien. On retrouve au détour des journaux la mention d'autres chantiers de restaurations, à l'exemple de ceux des fresques de l'église Sant'Agostino de Rimini³¹³, ou d'un palais capitulaire de Foligno³¹⁴. Si certaines initiatives durent être revues à la baisse, ou reportées, du fait des graves conditions économiques auxquelles devait faire face l'État au lendemain de la Première Guerre mondiale et de l'inflation considérable qui frappait le pays, elles furent, avec bien d'autres du même carat, réalisées au cours de la décennie suivante. En cela, les commémorations de 1921 constituèrent un moment paradigmatique du rapport identitaire au patrimoine et à l'histoire de l'architecture, jetant les bases de ces interventions reprises et amplifiées durant la période fasciste.

313. *Bollettino d'arte del Ministero della pubblica istruzione*, seria 2, 1922, VIII, p. 47.

314. « *A Foligno, per iniziativa del Capitolo della Cattedrale e col concorso del Governo verrà restaurato e ripristinato l'edificio, appartenente al Capitolo medesimo, dove, secondo gli studi di mons. Faloci-Pulignani, era l'officina del folignate Emiliano Orfini e del tedesco Numeister, e dove venne stampata nel 1472 la prima edizione della Divina Commedia.* » *Bollettino Comitato cattolico*, VII, 5, 1920, p. 112.

Certes comme l'avait souhaité Ricci, les travaux s'étendirent de manière organique à de nombreux sites dispersés en Italie centrale et septentrionale, principalement autour de la Toscane. Toutefois ceux de Ravenne et de Florence, par leur ampleur concentrèrent la majeure partie des sommes investies par l'État. Les multiples travaux qui y eurent lieu justifient déjà en soi un traitement séparé dans le cadre de cette étude. Qui plus est, l'investissement des comités locaux, l'histoire de ces deux villes et leur rapport spécifique à l'histoire architecturale déterminèrent une signification propre à chacune des deux villes, débordant des lignes fixées par l'encadrement étatique.

Chapitre 4

Les célébrations de 1921 :
le choix du patrimoine monumental

cahier iconographique

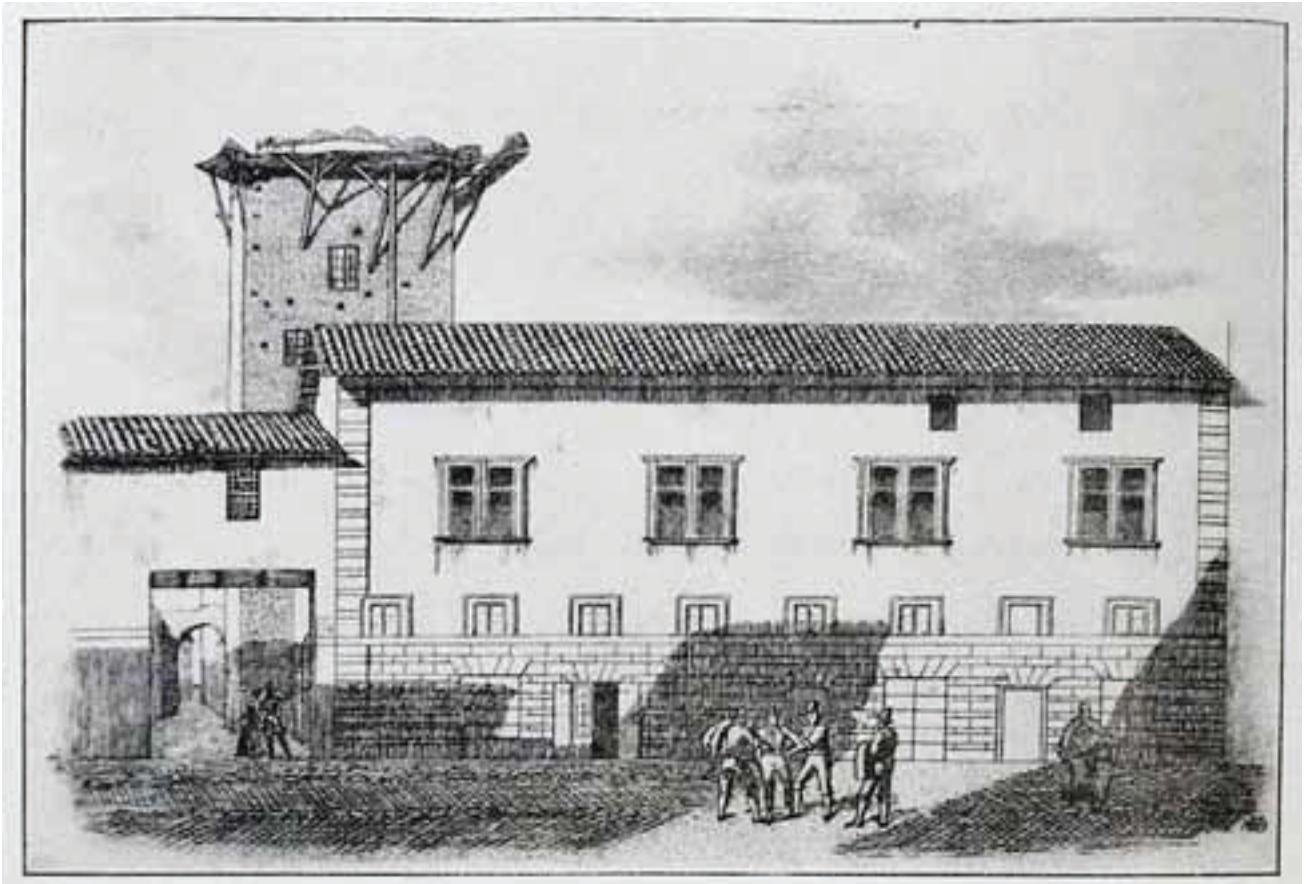


Figure 1. Rome, Palazzo degli Anguillara, Casa di Dante, état avant les travaux de restauration d'Augusto Fallani, 1847. (Album di Roma del 1847, Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 382)

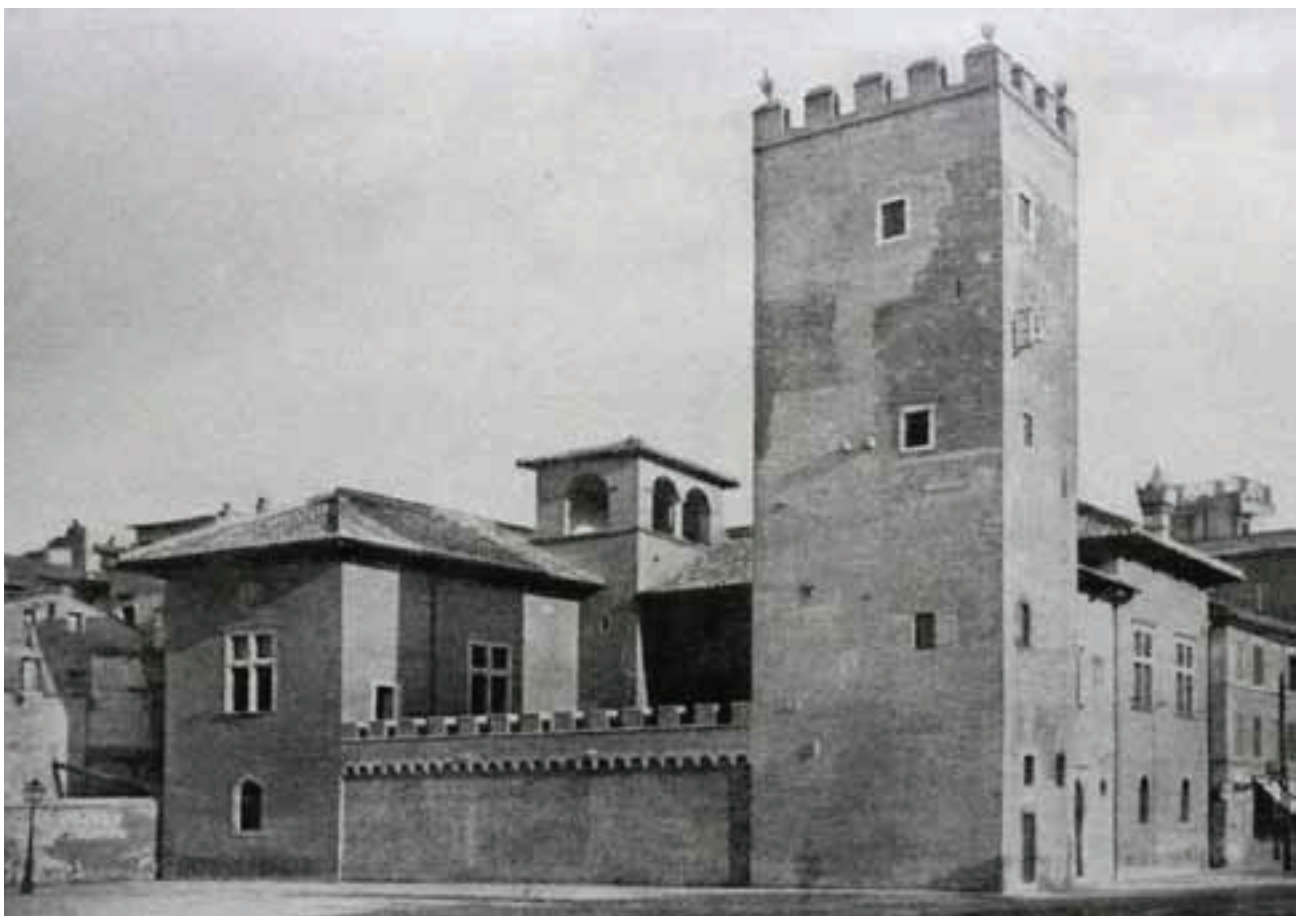


Figure 2. Rome, Palazzo degli Anguillara, Casa di Dante, état après les travaux de restauration d'Augusto Fallani, 1898-1902. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 387)



Figure 3. Rome, Palazzo degli Anguillara, Casa di Dante en 1921. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 391)



Figure 4. Rome, Palazzo degli Anguillara, Casa di Dante en 1921. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 393)



Figure 5. Rome, Palazzo degli Anguillara, Casa di Dante (état actuel).



Figure 6. Rome, Palazzo degli Anguillara, Casa di Dante, plaque commémorative du centenaire de 1921 (état actuel).



Figure 7. Rome, Palazzo degli Anguillara, Casa di Dante carte postale. (collection Baldassari, XII.6.30, Borgia, 2009, p. 185)



Figure 8. Bologna, Casa Carducci, Museo del Risorgimento (état actuel).

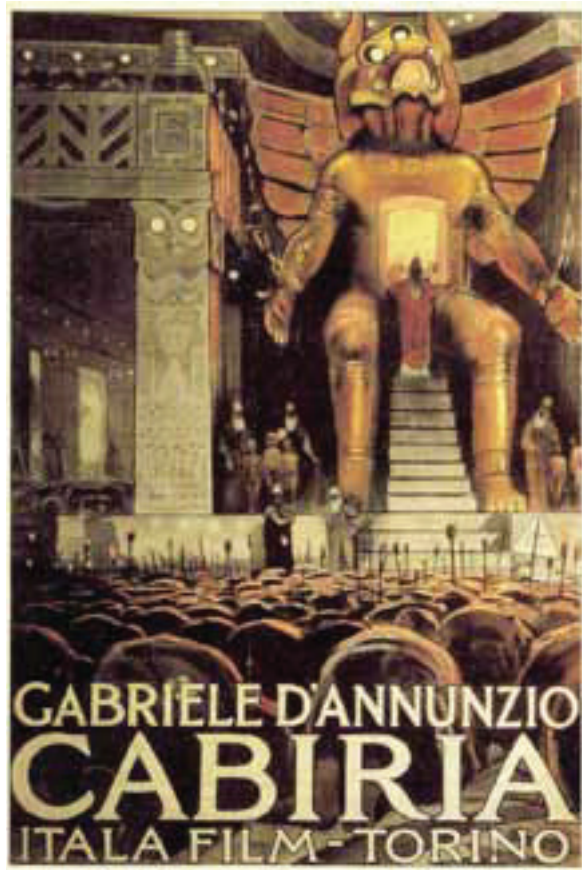


Figure 9. Affiche du film Cabiria (G. Pastrone, 1914), auteur inconnu.



Figure 10. Photogramme du film *La Mirabile Visione*, de Luigi Caramba, 1921. (Cineteca di Bologna, CFVM, 10, MirabileVisione 01)



Figure 11. Photogramme du film *La Mirabile Visione*, de Luigi Caramba, 1921. (Cineteca di Bologna, Fondo Archivio Pellicole, 26, Mirabilevisione, 3)



Figure 12. Photogramme du film *Dante nella vita e nei suoi tempi*, 1921-1922. (Cineteca di Bologna, Fondo Archivio Pellicole, 17, Dantene-lavita, 14)



Figure 13. Photogramme du film *Dante nella vita e nei suoi tempi*, 1921-1922. (Cineteca di Bologna, Fondo Archivio Pellicole, 17, Dantene-lavita, 17)



Figure 14.

San Godenzo, église San Gaudenzio, façade avant et après les restaurations de 1921. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 290 et p. 291)



Figure 15.



Figure 16.

San Godenzo, église San Gaudenzio, intérieur de la nef avant et après les restaurations de 1921. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 294 et p. 293)



Figure 17.



Figure 18.



Figure 19.



Figure 20.

San Godenzo, église San Gaudenzio, intérieur de l'église après les restaurations. La nef (*Bollettino d'arte*, II, I, 1922, p. 389) ;
idem (*Bollettino d'arte*, II, I, 1922, p. 389) ; l'abside (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 295).

S. GODENZO

18 SETTEMBRE
1921

NUMERO UNICO □□□□□□□□
PUBBLICATO A CURA DEL COMITATO PER LE
ONORANZE A DANTE ALIGHIERI
□□□□□□□□□□ IN S. GODENZO

A DANTE

Un saluto agli Ospiti.

Amor mi mosse che mi fa parlare...

Ovunque è terra italiana ed ancora oltre le alpi nereose e i lontani oceani, corre il fremito sacro del Sesto Centenario Dantesco. Firenze che vide nascere l'immortale Poeta e, nel suo bel San Giovanni, lo fece divenire agnello; Roma, la grande metropoli, che forse gli diede le più sublimi ispirazioni per la Divina Commedia, l'opera sovrumana a cui ha posto mano e cielo

È questo un fatto acquisito ormai alla storia: Dante, esiliato dalla sua Firenze, è stato accolto e ricevuto ospitalmente a San Godenzo. Quasi egli à bevuto le chiare fresche acque delle nostre fonti, à respirato l'aire salubre, balsamica delle nostre colline, ove i pampini e gli olivi si mescolano al verde cupo dei castagni; si è aggirato sul crine e per le vallate delle nostre montagne, descrivendo ai Romiti la cascata dell'Acqua Cheta, o sognando Buonconte da Montefeltro là sui poggi della Falterona. Egli, il grande immortale esule, non à disdegnato conversare coi nostri antenati Sangodenzini, parlando e cirando insieme l'italico idioma. Ma sopra tutto à pregato e piegato il ginocchio e l'austera fronte sotto le arcate sevese della nostra Abbazia!

Ecco perchè oggi, pellegrinando da ogni parte d'Italia e del mondo civile, cultori e ammiratori di Dante e dell'arte — a Dio quasi nepote — convengono a San Godenzo per visitare la vecchia Abbazia che, di sotto la polvere del tempo e dei secoli, ci parla ancora dell'arte e della fede viva e

perenne dei padri nostri.

E noi siamo davvero orgogliosi di possedere un tanto monumento, che, a prezzo di enormi sacrifici, per opera di un solerte Comitato locale, il quale à integrato l'opera del R. Governo, si è potuto finalmente restituire all'antico splendore.

Ed oggi che il sogno di tanti anni è divenuta realtà, oggi che sono coronati i nostri voti e l'opera



SAN GODENZO - Firenze

e terra; Ravenna, che ne custodisce gelosamente le onori invidiate, centro oggi e meta di pellegrinaggi dell'intero universo, celebrano con pompa solenne il fausto avvenimento.

È dunque giusto che anche il paese di San Godenzo, che à avuto l'ambito onore di ospitare l'esule immortale, solennizzi con vari festeggiamenti la data memoranda.

Figure 21. San Godenzo, journal des commémorations de 1921. (*San Godenzo a Dante*, 1921, p. 1)

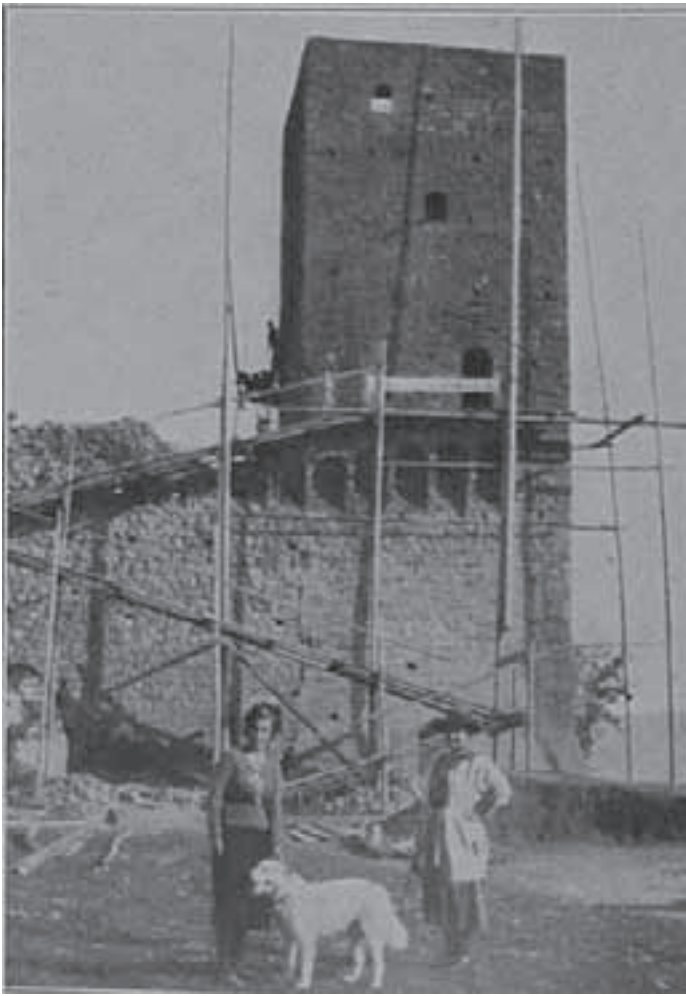


Figure 22. Romena, torre di mezzogiorno o della prigione, en cours de restauration. (*Bollettino d'arte*, II, I, 1922, p. 388)



Figure 23. Romena, ruines du château, état antérieur aux restauration de la tour de 1921, carte postale. (Contorni, 1989, p. 18).



Figure 24. Romena, ruines du château, inauguration d'une plaque commémorative en 1921. (Contorni, 1989, p. 23).

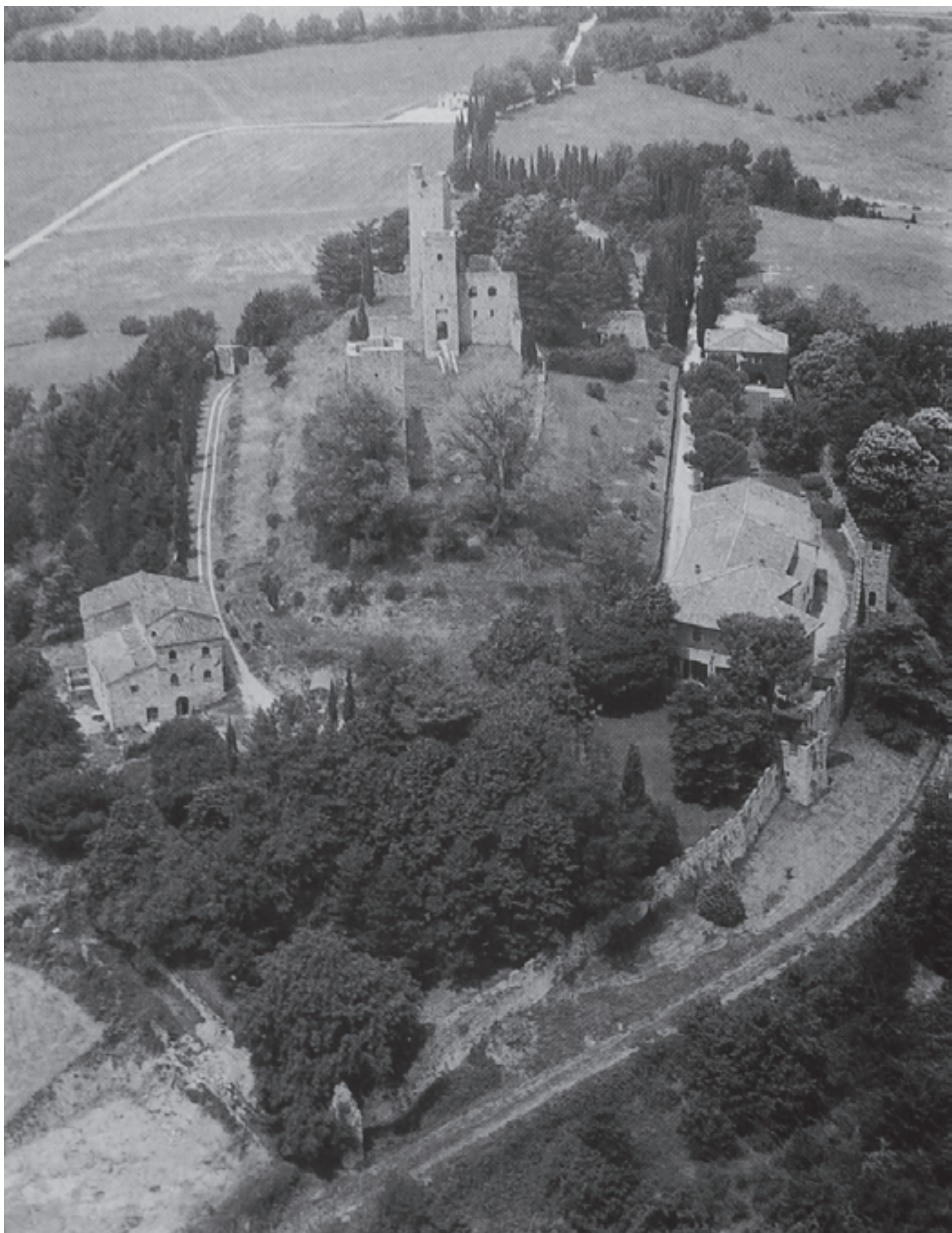


Figure 25. Romena, vue d'ensemble des ruines du château et des trois cercles de remparts, avec les tours restaurées vers 1988. (Contorni, 1989, p. 54)



Figure 26. Goretto Goretto de' Flamini, dessin du château de Romena, 1848. (Contorni, 1989, p. 55)



Figure 27. Romena, ruine du château au XIX^e siècle, avant que les constructions postérieures ne soient détruites pour isoler les tours (Contorni, 1989, p. 56).



Figure 28. Romena, tour de la postierla vers 1988. (Contorni, 1989, p. 59)



Figure 29. Romena, profil des ruines du château dans le paysage vers 1921. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 323)



Figure 30. Agenore Socini, château des comtes Guidi Poppi, le château d'après un dessin du XVIII^e siècle, vers 1920. (ACS,AABBAA, divisione I, 1908-1924, b. 1207)



Figure 31. Giuseppe Giani, photographie du château des comtes Guidi Poppi, vers 1920.
(ACS, AABBA, divisione I, 1908-1924, b. 1207)

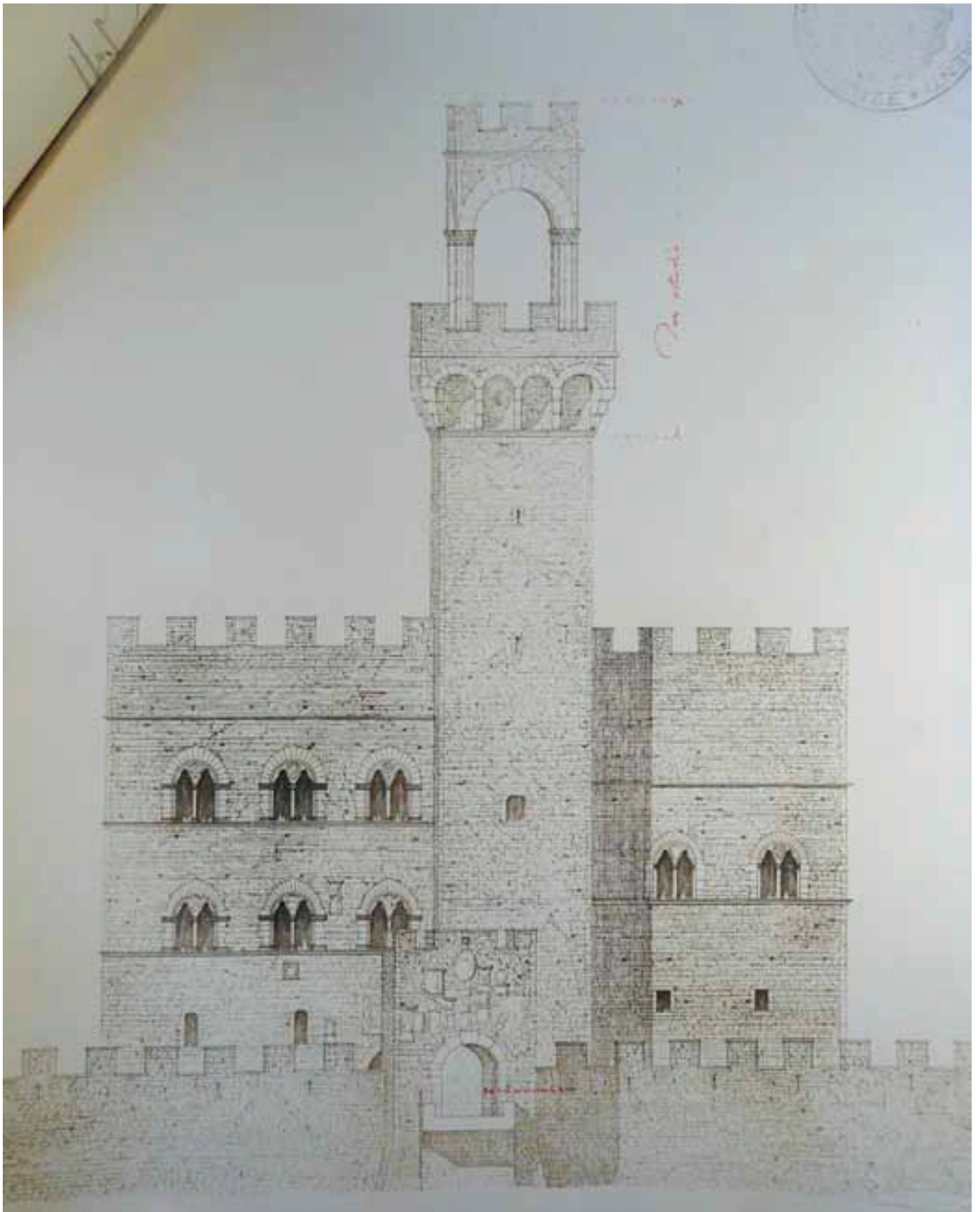


Figure 32. Agnere Socini, château des comtes Guidi Poppi, projet de restauration, vers 1920.
(ACS,AABBAA, divisione I, 1908-1924, b. 1207)

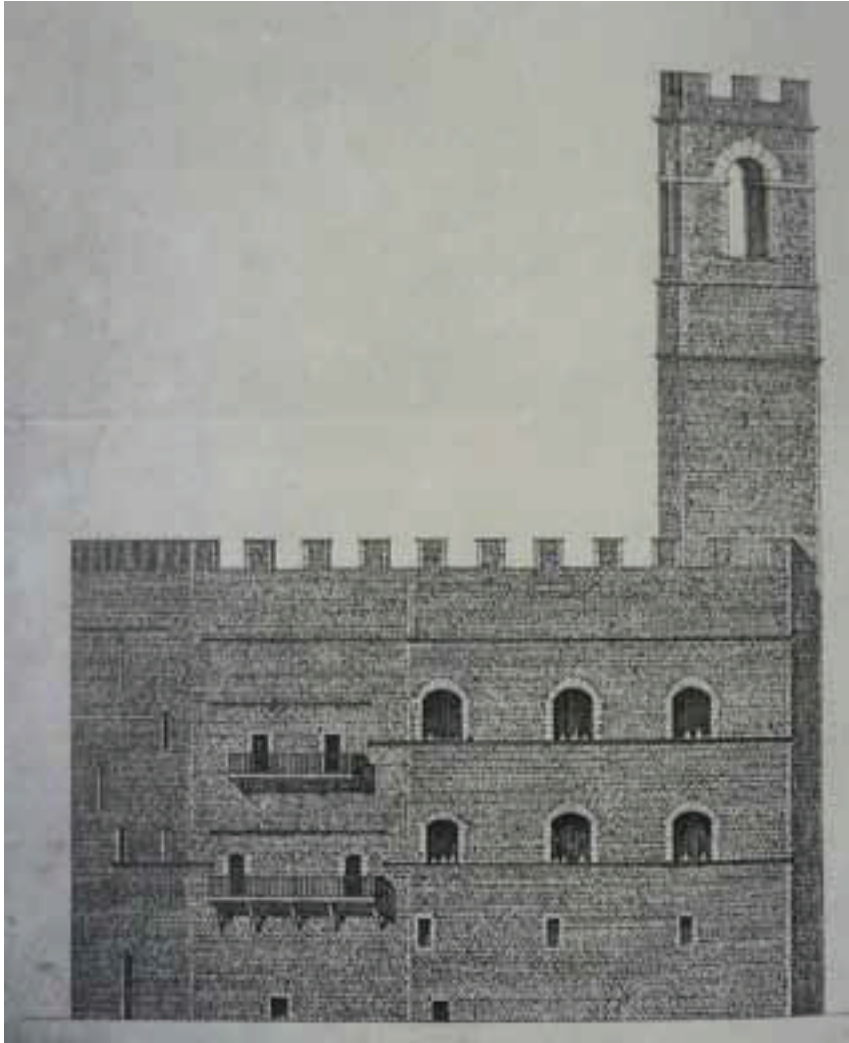


Figure 33. Château de Poppi, projet de restauration de la façade nord, non datée. (Contorni, 1989, p. 42)



Figure 34. Poppi, parcours du cortège historique organisé à l'occasion du centenaire dantesque, le 25 septembre 1921. (Contorni, 1989, p. 25)

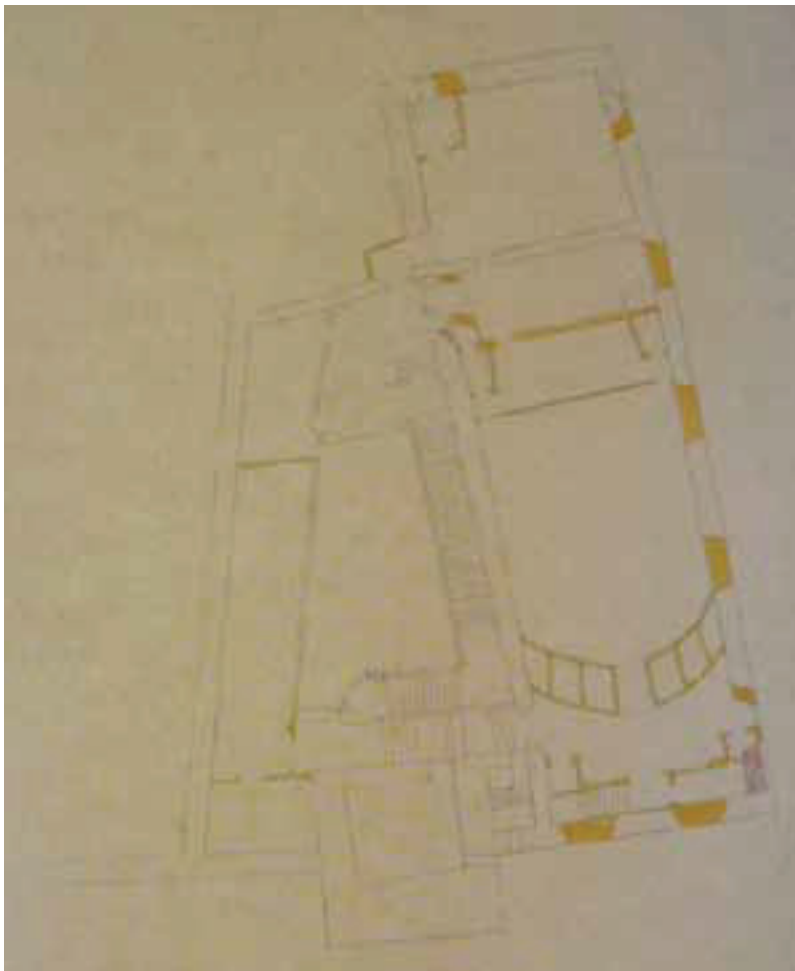


Figure 36. Giuseppe Castellucci, plan du premier étage du château de Poppi, projet de restauration avec en jaune le théâtre destiné à être détruit, vers 1891. (Contorni, 1989, p. 36).

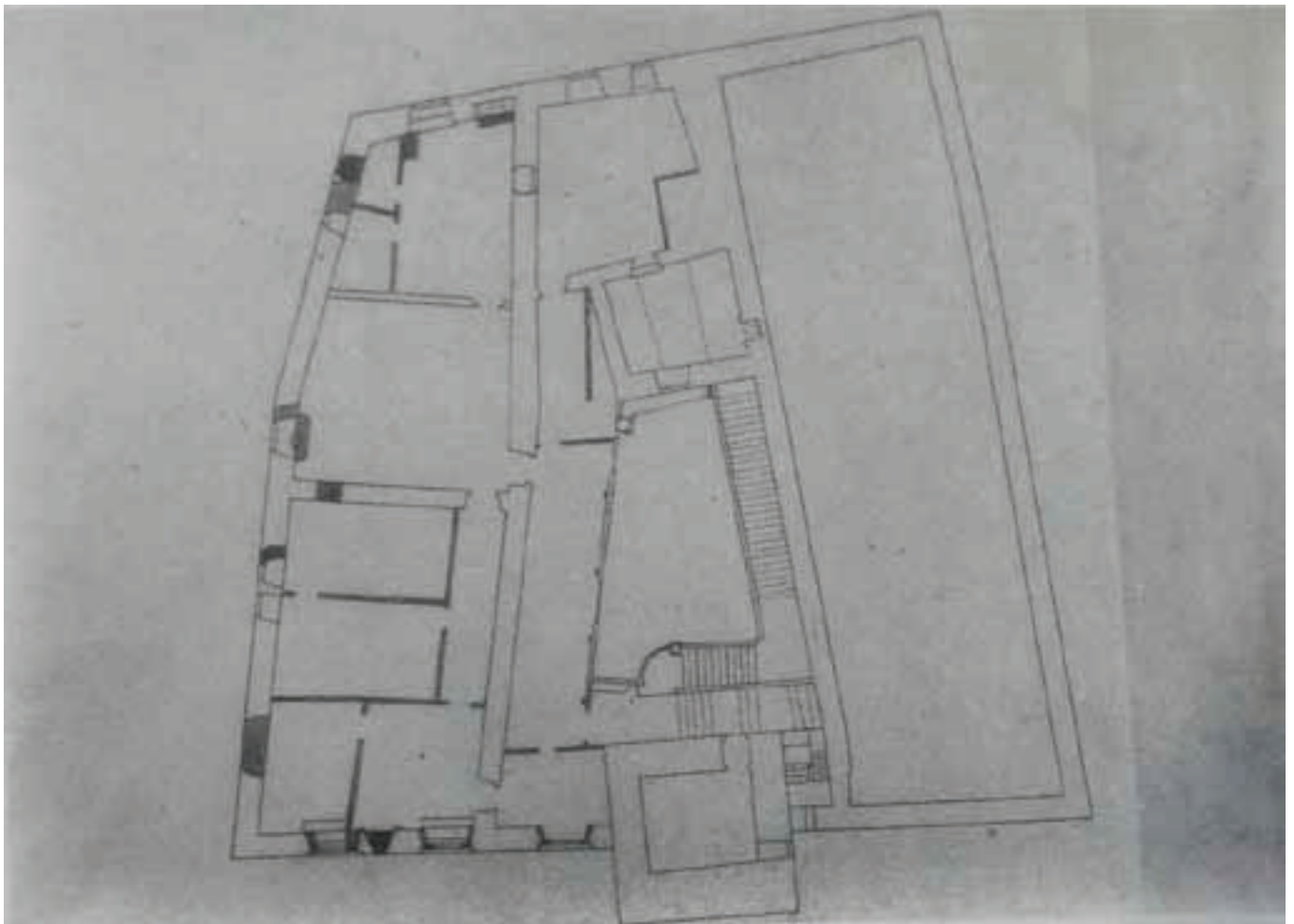


Figure 35. Giuseppe Castellucci, plan du premier étage du château de Poppi, projet de restauration de la partie nord-ouest (à gauche sur le plan avec en noir les parties à démolir), vers 1891 (Contorni, 1989, p. 41).



Figure 37. Château de Poppi, intérieur après les restaurations, loggia sur la cour intérieure. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 307)



Figure 38. Château de Poppi, Sala grande après les restaurations. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 311)



Figure 39. Château de Poppi, photographie de la cour intérieure avant les restaurations.(Contorni, 1989, p. 36)



Figure 40. Château de Poppi, cour intérieure après les restaurations. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 309)

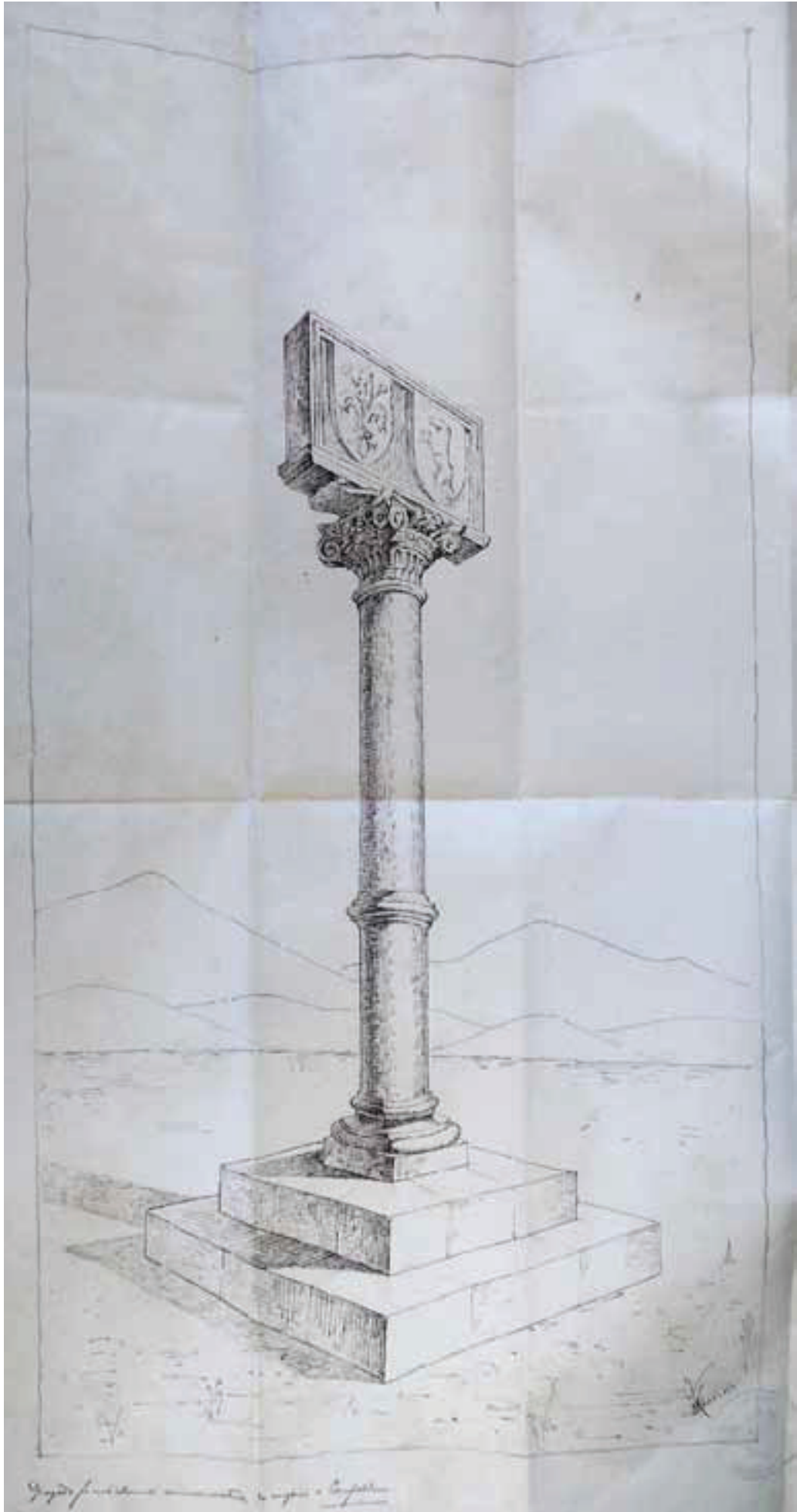


Figure 41. Agenore Socini, Projet de colonne commémorative à Campaldino.
(ACS, AABBA, divisione I, 1908-1924, b. 1207)



Figure 42. Campaldino, la colonne commémorative en 1921. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 317)



Figure 43. *Dante a Pisa*, carte postale. En haut à gauche la reconstitution de la tombe d'Arrigo VII (Collection Baldassari, Borgia, 2009, p. 124)



Figure 44. San Gimignano, plan des restaurations durant les années 1920, d'après Lasansky, 2004, p. 327).

- | | | |
|---|--|--------------------------|
| 1. Duomo | 6. Palazzo del Podestà | A. Piazza del Comune |
| 2. Palazzo Comunale | 7. Piazza della Cisterna avec le palazzo Cattani | B. Piazza della Cisterna |
| 3. Loggia del Popolo | 8. Maisons sur le côté sur de la piazza della Cisterna | C. Porta San Giovanni |
| 4. Casa Abbracciabeni, tours Salvucci et Pesciolini | 9. Palazzo Coppi | D. Porta San Matteo |
| 5. Tour Rognosa et casa Chigi | | |



Figure 45.



Figure 47.



Figure 46.



Figure 48.

San Gimignano, la porta San Giovanni.

Figures 45 et 46, vues intérieures de la porte et de l'église Madonna dei Lumi avant restauration.

(*Bollettino d'arte*, II, I, 10, 1922, p. 484 et Lasansky, 2004, p. 329)

Figures 47 et 48, vues intérieures de la porte après restauration avec détail des arcades au premier étage.

(*Bollettino d'arte*, II, I, 10, 1922, p. 484 et Lasansky, 2004, p. 329)

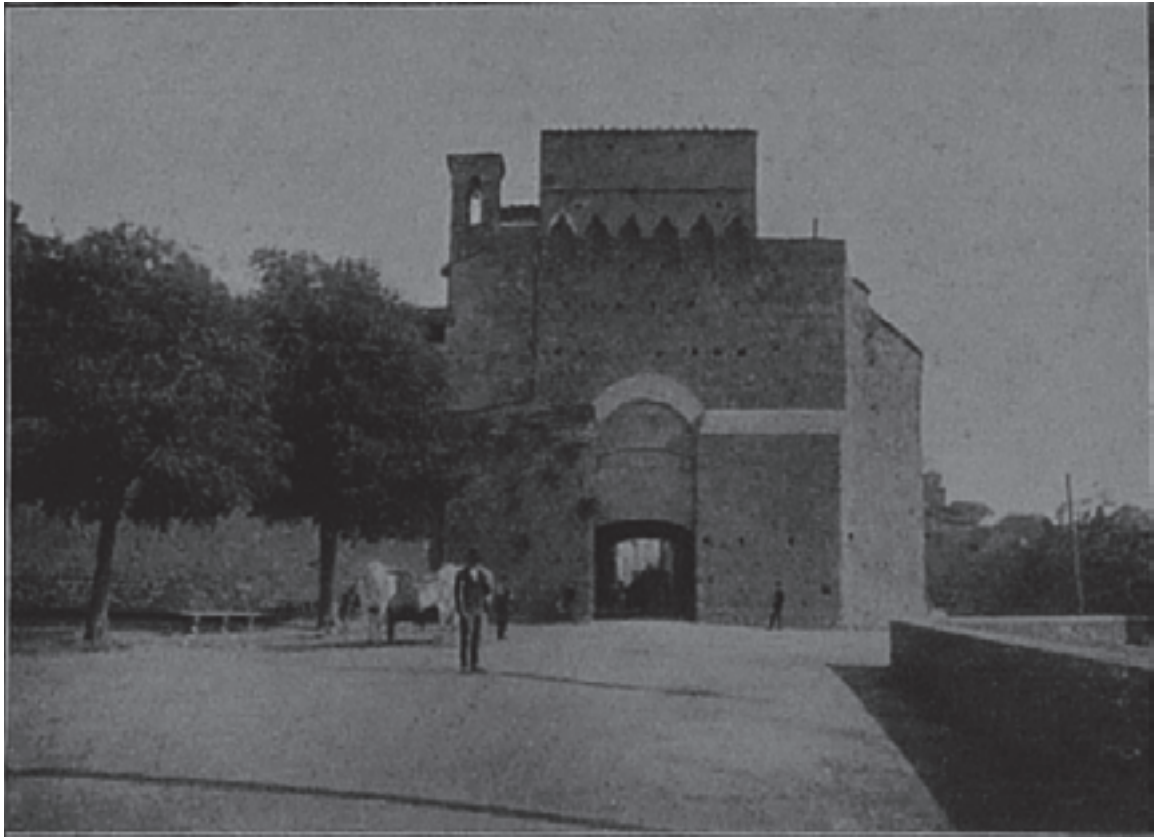


Figure 49. San Gimignano, la porte San Giovanni vue de l'extérieure avant restauration.
(*Bollettino d'arte*, II, I, 10, 1922, p. 483)



Figure 50. San Gimignano, casa Rizzi et Salvestrini, piazza della Cisterna après les restaurations.
(*Bollettino d'arte*, II, I, 10, 1922, p. 484)



Figure 51. San Gimignano, casa Rizzi après la restauration. (Masetti, 1985, p. 174)



Figure 52. San Gimignano, le palazzo Comunale après la restauration. (Masetti, 1985, p. 166)



Figure 53. San Gimignano, Casa Salvestrini avant restauration. (Masetti, 1985, p. 173)



Figure 54. San Gimignano, Casa Salvestrini après restauration. (Masetti, 1985, p. 173)



Figure 55. Catenacci H., La palazzo del Comune à San Gimignano, gravure, 1876 (Lasansky, 2004, p. 324).



Figure 56. San Gimignano, palazzo del Podestà avant les restaurations des années 1930, carte postale. (Lasansky, 2004, p. 330).



Figure 57. San Gimignano, palazzo del Podestà en 2003. (Lasansky, 2004, p. 331).

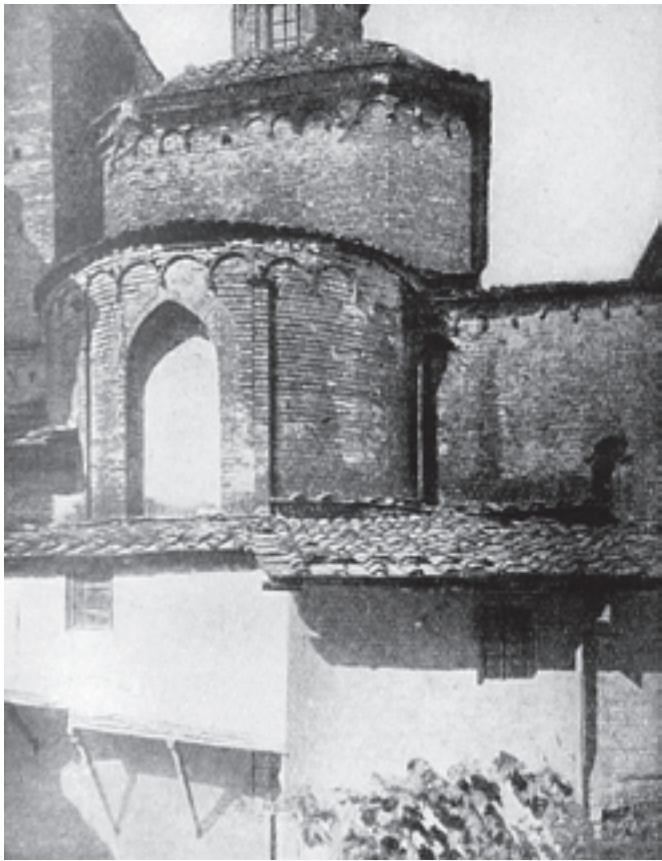


Figure 58. Sienna, abside de l'église San Cristoforo avant restauration. (*Bollettino d'arte*, II, I, 10, 1922, p. 481)



Figure 59. Sienna, abside de l'église San Cristoforo après restauration. (*Bollettino d'arte*, II, I, 10, 1922, p. 481)



Figure 60. Sienna, cloître de l'église San Cristoforo après restauration. (*Bollettino d'arte*, II, I, 10, 1922, p. 481)



Figure 61. Anagni, les “arcs de Boniface”, vestiges du palazzo dei Caetani. (Muñoz, 1920, p. 45)



Figure 62. Anagni, vestiges du palais de Boniface VIII. (Muñoz, 1920, p. 45)



Figure 63. Anagni, Palazzo Comunale avant restauration. (Muñoz, 1920, p. 48)



Figure 64. Anagni, Palazzo Comunale après restauration. (Muñoz, 1920, p. 49)



Figure 65. Anagni, dessin du salon palais de Boniface VIII .
(*Bollettino d'arte*, II, I, 8, 1922, p. 390)



Figure 66. Anagni, arcades du palais de Boniface VIII
avant restauration. (Muñoz, 1920, p. 46)



Figure 67. Anagni, palais de Boniface VIII partie correspondant au monastère cistercien. (Muñoz, 1920, p. 46)



Figure 68. Anagni, dessin du salon palais de Boniface VIII. (*Bollettino d'arte*, II, I, 8, 1922, p. 391)



Figure 69. Anagni, palais de Boniface VIII, décoration murale du salon avant restauration. (Muñoz, 1920, p. 47)

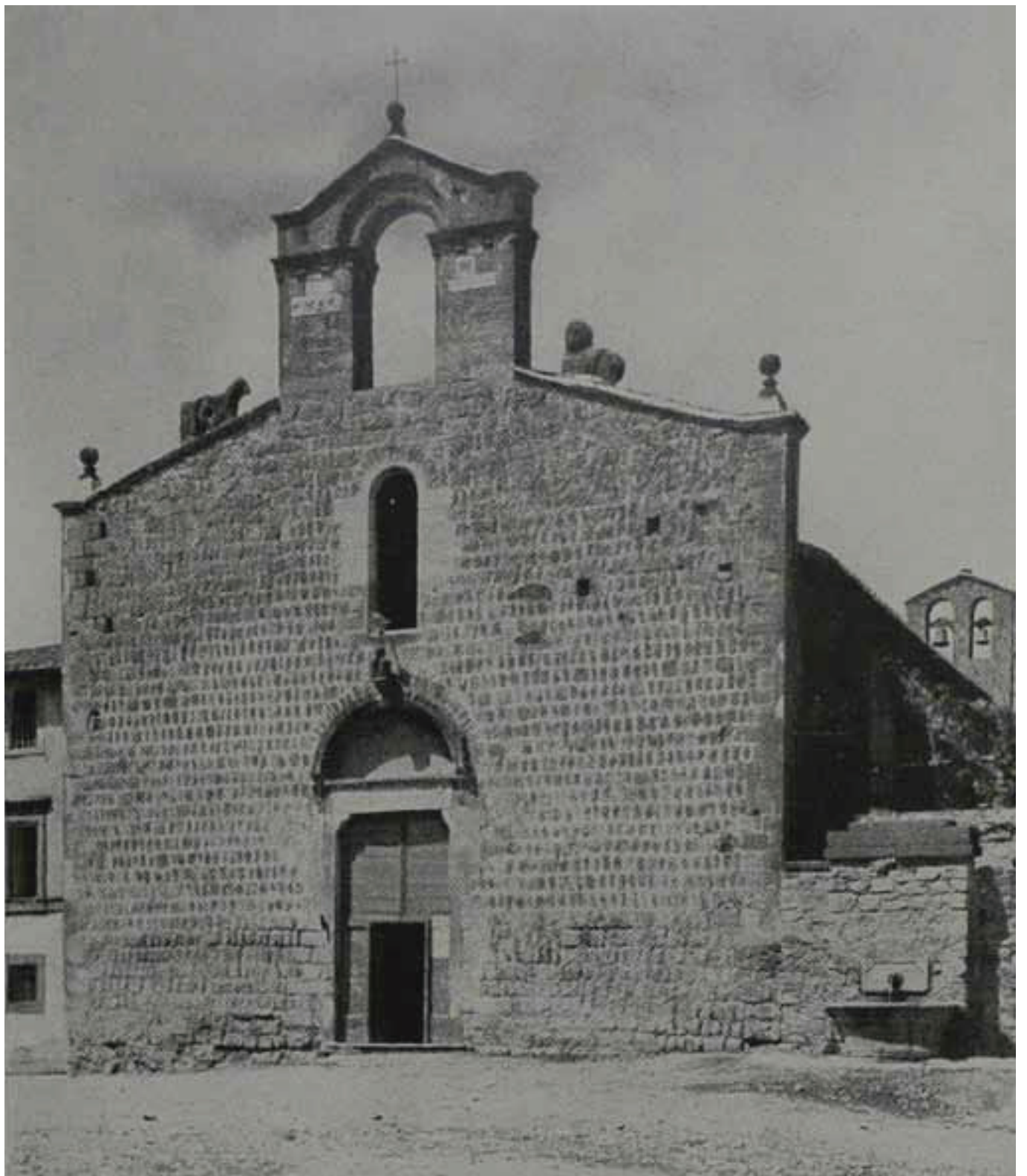


Figure 70. Viterbe, église de Saint Sylvestre, façade après les restaurations de 1920. (Muñoz, 1920, p. 44)



Figure 71. Vérone,Arco dei Gavi (état actuel).



Figure 72. Ferrare, le quartier de l'église Santa Maria Nuova, détail du plan d'Andrea Bolzoni, 1747. (Agnelli, 1922, pl. 1)



Figure 73. Ferrare, façade de l'église Santa Maria Nuova avant les restaurations, octobre 1920. (Agnelli, 1922, pl. 2)



Figure 74. Ferrare, façade de l'église Santa Maria Nuova après les restaurations, décembre 1921. (Agnelli, 1922, pl. 3)

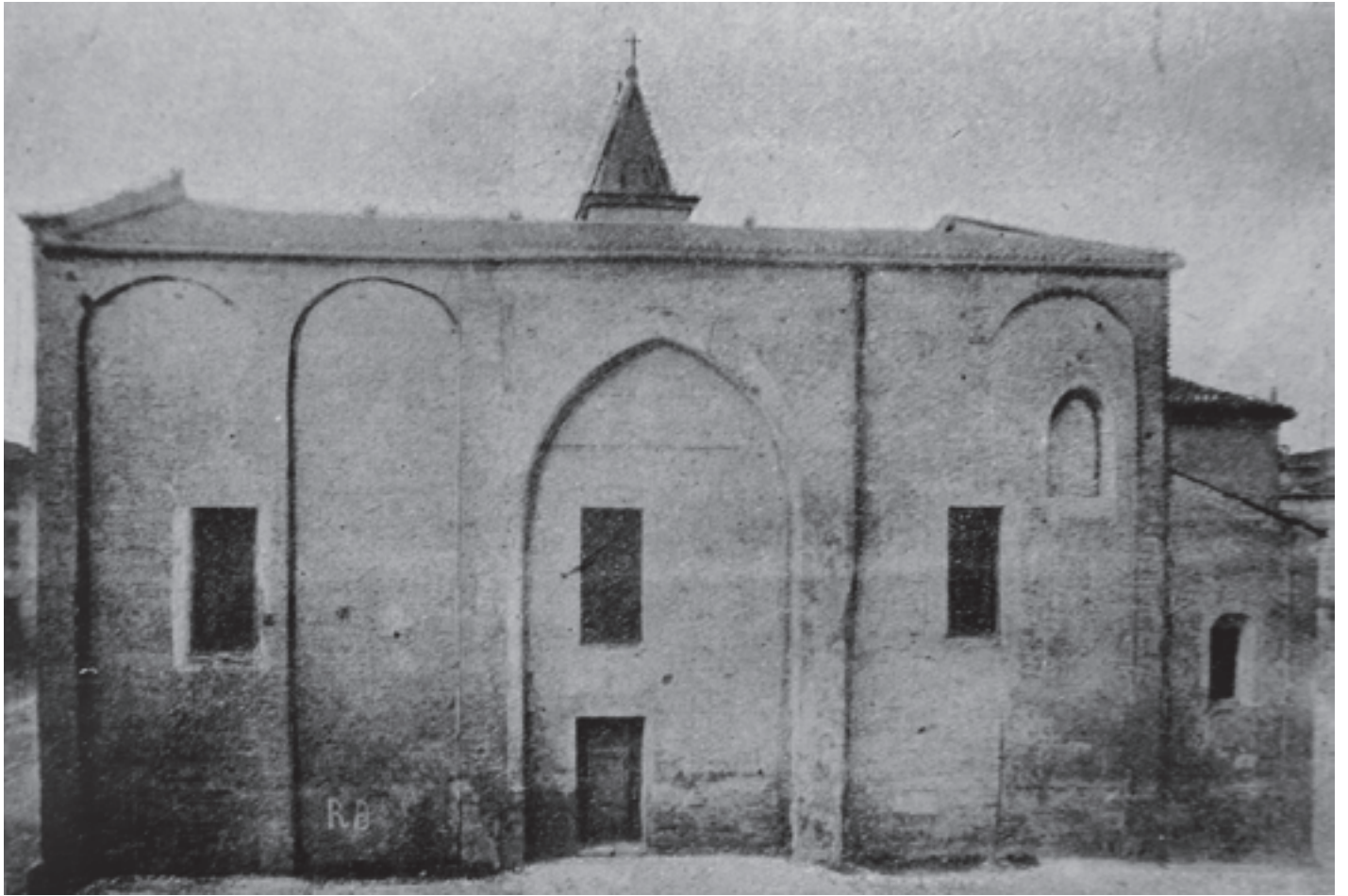


Figure 75. Ferrare, flanc sud de l'église Santa Maria Nuova avant restauration, octobre 1920. (Agnelli, 1922, pl. 6)

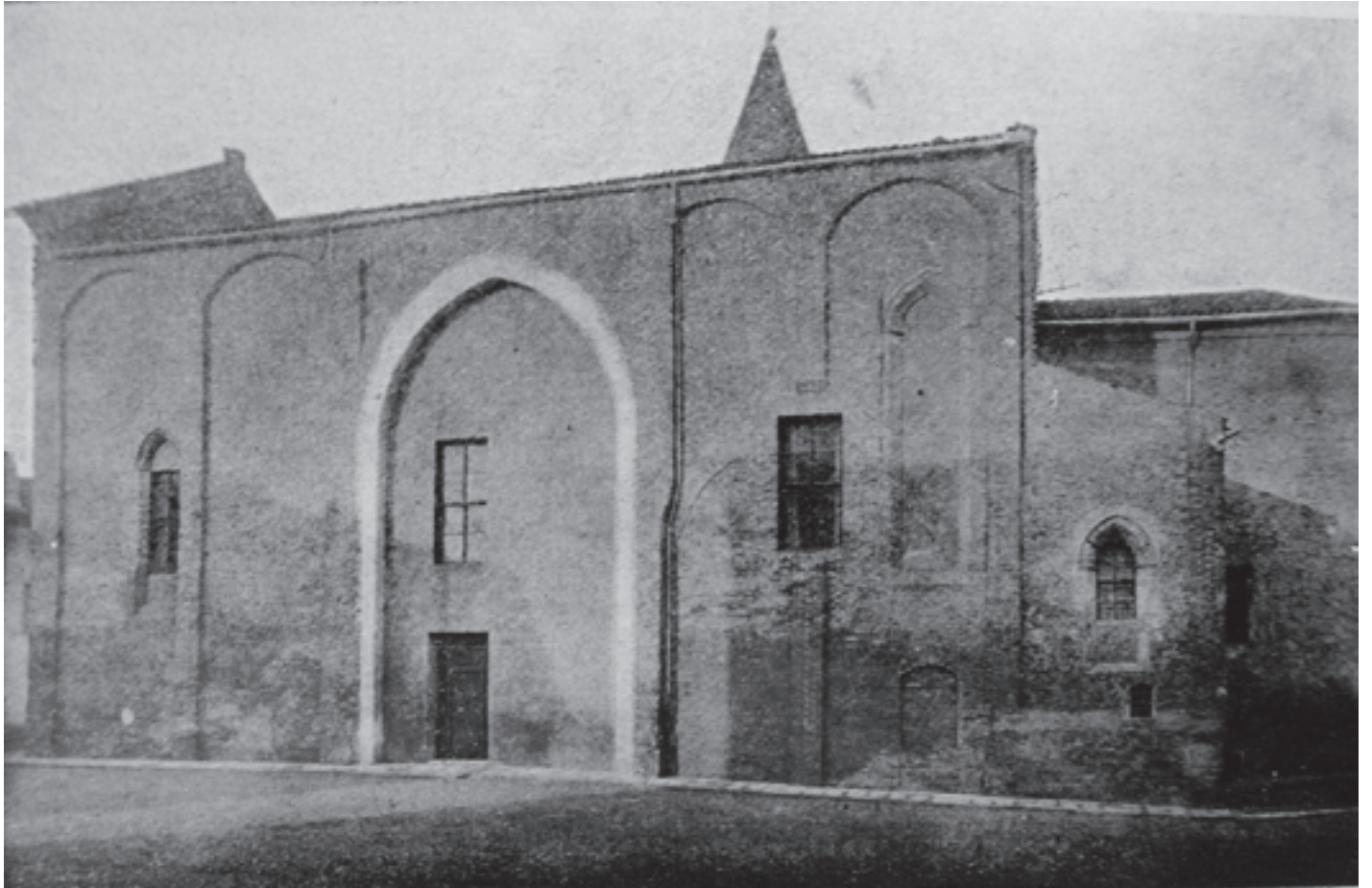


Figure 76. Ferrare, flanc sud de l'église Santa Maria Nuova après restauration, décembre 1921. (Agnelli, 1922, pl. 7)



Figure 77. Ferrare, église Santa Maria Nuova vestiges du portail avant restauration. (Agnelli, 1922, pl. 4)

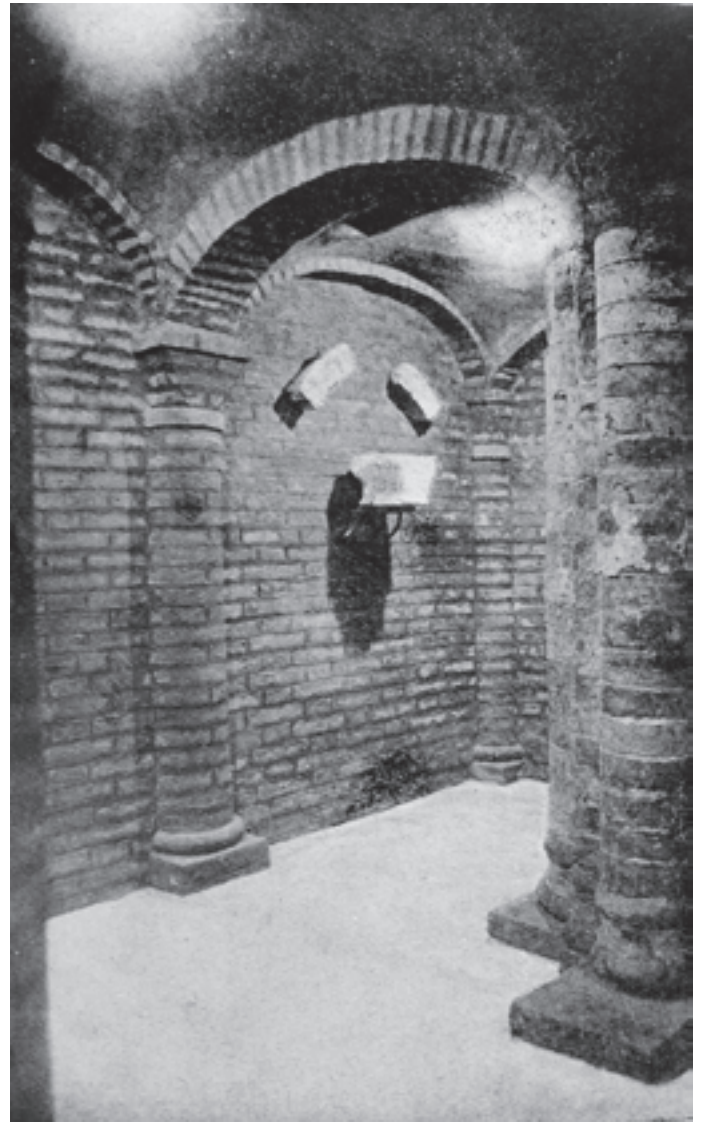


Figure 78. Ferrare, église Santa Maria Nuova, la nouvelle crypte avec exposition des vestiges de marbre découverts durant les fouilles de 1890. (Agnelli, 1922, pl. 10)

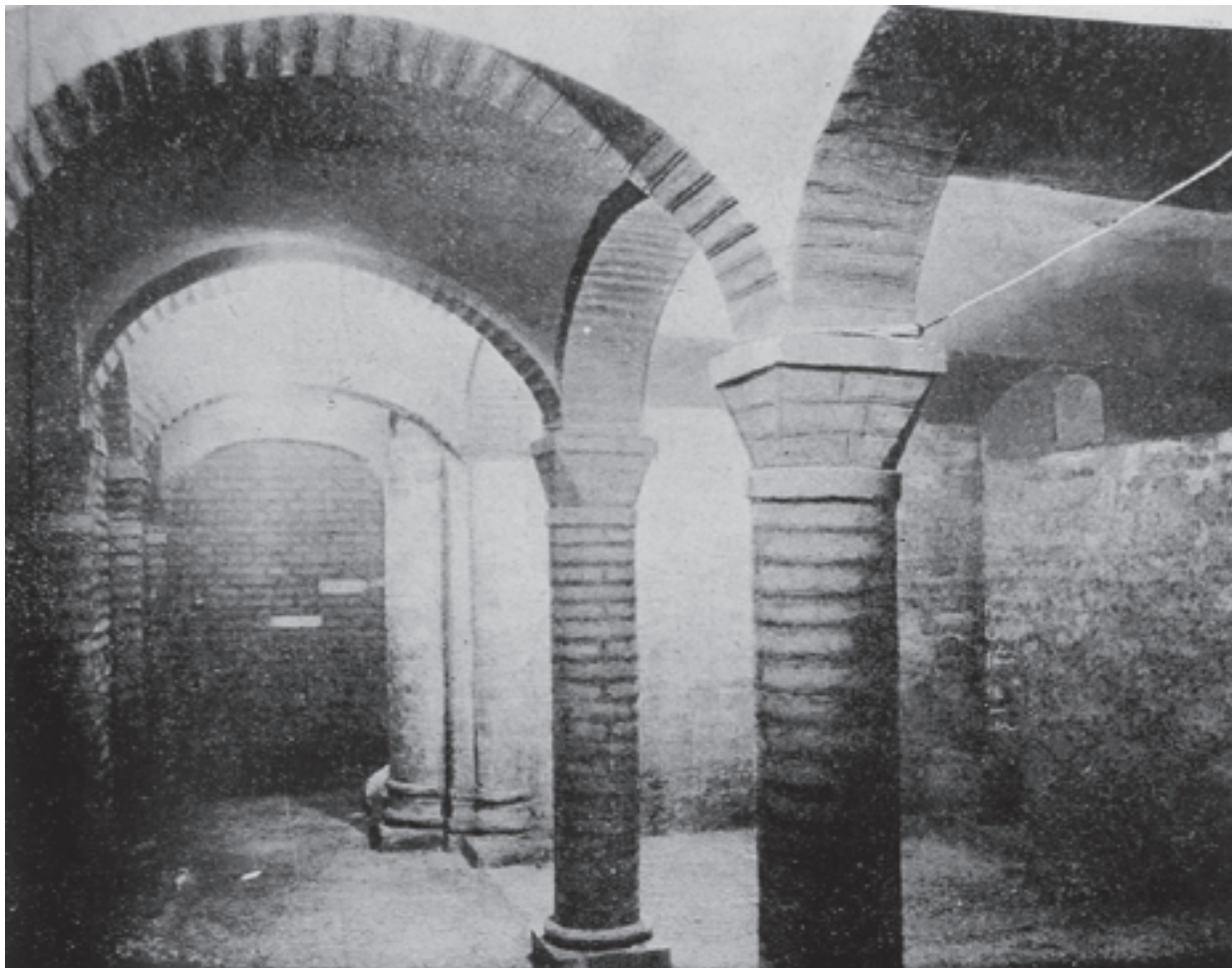


Figure 79. Ferrare, église Santa Maria Nuova, la nouvelle crypte avec les demi-colonnes de l'église romane.
(Agnelli, 1922, pl. 11)



Figure 80. Ferrare, église Santa Maria Nuova, reconstitution de la tombe des Aldighieri.
(Agnelli, 1922, pl. 13)



Figure 81. Agnelli G., *L'ossario degli Aldighieri e i restauri a Santa Maria Nuova di Ferrara nel Secentenario della morte di Dante, cerimonia inaugurale XI dicembre 1921*, Ferrare, Industrie Grafiche Italiane, 1922, couverture.

CHAPITRE 5

RAVENNE 1921. L'ULTIME REFUGE DE DANTE OU LA RÉINVENTION DE LA RAVENNE MÉDIÉVALE

La ville où Dante Alighieri s'éteignit dans la nuit du 13 au 14 septembre 1321 avait été d'emblée désignée comme le centre des commémorations du 600^e anniversaire de la mort du poète. L'Italie victorieuse avait décidé de se réunir devant la modeste tombe du poète pour célébrer celui qui, près de six cents ans auparavant, avait rêvé son unité. Cette centralité de Ravenne dans les commémorations de 1921 fut renforcée par l'action à la fois directe et indirecte de Corrado Ricci. Récupérant au compte du gouvernement l'initiative de Mesini en faveur d'une restauration de l'église San Francesco, Ricci avait mis en chantier entre 1913 et 1914 en tant que directeur général des Antiquités et beaux-arts, un vaste programme de restauration monumentale. Grâce à l'appui de Ricci, Ravenne pouvait prévoir dès les premiers projets de se tailler avec Florence la part du lion des subventions étatiques. Malgré sa démission en 1919, Ricci garda une influence considérable au sein du ministère de l'Instruction publique. Benedetto Croce, ministre durant l'année du centenaire, était l'un de ses amis¹ ; quant à son successeur, Arduino Colasanti, il avait longtemps été son bras droit à la Direction générale. En outre, il était membre et représentant du comité romain, mais aussi membre d'honneur du comité civil de Ravenne.

L'organisation des festivités de 1921 à Ravenne reposa sur trois structures dont l'action conjointe fut avant tout dédiée à la mise en valeur d'un patrimoine artistique lié à Dante.

Le comité catholique de Ravenne, déjà évoqué dans le chapitre précédent comme initiateur du projet de restauration de San Francesco, joua un rôle moteur dans l'organisation des festivités de 1921 grâce à l'entrain de son président Giovanni Mesini. Non seulement il œuvra à la restauration des monuments ravennates, mais il publia de 1914 à 1921 un journal, *Il VI° Centenario Dantesco, Bollettino del Comitato Cattolico per l'omaggio a Dante* (**fig. 1**), qui couvrit un large spectre de thèmes en relation avec le dantisme, notamment dans sa dimension urbaine liée aux villes visitées par Dante au cours de son exil.

1. Bertoni, 2009.

Le comité civil, placé sous la direction du maire de Ravenne, Fortunato Buzzi, constituait l'autre pôle local de l'organisation (**fig. 2**)². Si son œuvre majeure consista à préparer le déroulement des journées de célébration, il intervint également dans la dimension architecturale et urbaine comme le prouve l'existence d'une « *Sottocommissione pel Rinnovamento Edilizio e Monumenti*³. »

À côté de ces deux comités locaux, la *soprintendenza*, organe du pouvoir central représentant le ministère, dirigea les travaux monumentaux du centenaire. À sa tête se succédèrent dans le sillage de Ricci deux personnages importants – bien que tenus sous contrôle par celui-ci – Giuseppe Gerola et Ambrogio Annoni. Tous deux furent des acteurs de premier plan et d'envergure nationale de la conservation des monuments dans l'Italie du début du xx^e siècle. Gerola partageait avec Ricci un attachement à la méthode historique et à une approche érudite des monuments, tandis que le milanais Annoni fut l'auteur d'une des théories de la restauration architecturale parmi les plus intéressantes du début du xx^e siècle en Italie. Il jeta les bases de cette pensée proche de celle de Giovannoni au cours de son bref passage à Ravenne.

Les monuments restaurés se situaient dans plusieurs zones du centre de Ravenne (**fig. 3**). Même si elle n'y réussit que partiellement, la ville tenta de les conjuguer avec des travaux d'urbanisme. En ce sens, l'œuvre du centenaire constitua une stratégie à l'échelle urbaine conduisant à une rénovation de l'image de Ravenne. Le cœur des travaux gravita autour du sépulcre de Dante dans une aire qui prit à partir de ce moment-là le nom de « zone dantesque », avant d'être rebaptisée sous le fascisme « zone du silence ». Aux yeux des restaurateurs de 1921, il convenait de faire de cette zone un véritable sanctuaire urbain, un lieu sacré dédié au pèlerinage à la tombe du poète national.

Au-delà de cette zone centrale, les travaux se répartirent dans différents endroits de la ville, à la recherche d'un patrimoine médiéval qui, en comparaison avec les édifices paléochrétiens, avait été jusqu'alors peu regardé et étudié (**fig. 4**). Il s'agissait à partir de chantiers considérables – notamment ceux de l'église San Giovanni Evangelista et du palazzo Communale – de rechercher, puis de recréer, l'image de la Ravenne médiévale qu'avait pu contempler Dante.

L'ensemble de ces travaux devait servir de cadre aux festivités nationales qui se déroulèrent à Ravenne du 11 au 14 septembre 1921. Dans le sillon de leur récente victoire militaire, les Italiens entendaient y célébrer la concorde nationale dans les limites territoriales

2. On retrouve la liste de ses membres, tout comme ceux du comité catholique dans SBAPR, *Archivio documenti*, RA 36/277. En outre la correspondance du comité avec la *Soprintendenza* est conservée dans SBAPR, *Archivio documenti*, RA 4/26.

3. SBAPR, *Archivio documenti*, RA 4/26, lettre de la *soprintendenza ai monumenti della Romagna in Ravenna* au *Comitato Dantesco Cittadino*, Ravenne, 27 mai 1920. Cette sous-commission était présidée par Pietro Cagnoni et comprenait comme membres : Ambrogio Annoni, Santi Muratori, Giovanni Tempioni, Giovanni Guerrini, Clemente Fedretti, Tobia Gordini, Savino Buroni, Vittorio Guaccimani, Giuseppe Trincossi, Nullo Bendandi et Corrado Ricci.

rêvées par le poète. Cette unité relevait toutefois d'un équilibre extrêmement précaire, et les références récurrentes à l'expédition de D'Annunzio à Fiume, tout comme la venue en masse des jeunesses fascistes mirent en évidence la difficulté de retrouver une concorde nationale, quand bien même sous les auspices du grand poète de la nation, Dante Alighieri.

1. LA SOPRINTENDENZA À L'OMBRE DE RICCI : LA RESTAURATION SELON GIUSEPPE GEROLA ET AMBROGIO ANNONI

1.1. GIUSEPPE GEROLA ET RAVENNE

La *Soprintendenza ai Monumenti di Ravenna* créée sur mesure pour Corrado Ricci fut le laboratoire de la nouvelle organisation patrimoniale italienne du xx^e siècle. Pour lui, elle constitua une structure d'expérimentation et de mise en œuvre de sa conception du patrimoine à Ravenna et dans toute la Romagne. Bien qu'elle fut rapidement placée sous la direction déléguée de Domenico Maioli, puis des *soprintendenti* Giuseppe Gerola et Ambrogio Annoni, Ricci n'abandonna jamais un certain contrôle sur son action. En 1921, la *soprintendenza* fut la structure qui dirigea les travaux architecturaux du *Secentenario dantesco*, et permit d'œuvrer à la réinvention d'une Ravenne du temps de Dante.

Giuseppe Gerola fut appelé à remplacer Corrado Ricci à la tête de la *Soprintendenza* de Ravenne en 1910. Ricci avait déjà eu l'occasion d'apprécier sa valeur : à cette date il avait publié une centaine d'essais sur des questions d'histoire de l'art et de l'architecture. Il resta en poste pendant dix ans, jusqu'à ce qu'il soit nommé en 1920 à Trente, ville d'où il était originaire⁴. En 1904, alors qu'il dirigeait le musée de Bassano, Gerola s'était chargé d'ôter les enduits de la chapelle du xiv^e siècle de l'église Saint-Antoine, redécouvrant la structure architectonique et des fresques alors attribuées à Guariento. À la même période, il avait travaillé à la restauration de la loggia de Candie en Crète et dénoncé sa démolition partielle⁵. Au cours de ces différents chantiers, Gerola avait fait preuve d'une vision de la restauration fondée sur une conception de l'histoire proche de celle de Ricci⁶.

Giuseppe Gerola exposa son idée de la restauration, dans un article publié dans *Il Messaggero* en 1906, pour légitimer sa position face à la prétention du gouvernement de Vienne de reprendre à son compte les chantiers de Trente⁷. Dans cet article, il défendait la recherche

4. Il est né en 1877 à Arsiero, dans la province de Vicence. Varanini G. M., Gerola, Giuseppe, dans DBI, LIII, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1999, p. 460-463.

5. Ce projet constitua une des sources du pavillon vénitien de l'exposition régionale de 1911. Voir *Rassegna d'arte*, 1904, p. 175.

6. Voir Varanini G.M., « Giuseppe Gerola e il Castello del Buonconsiglio. Il documento e il monumento », dans Castelnovo E. (dir.), *Il Castello del Buonconsiglio, Dimora dei principi vescovi di Trento, persone e tempi di una storia*, Trente, 1996, p. 321-326.

7. Gerola G., *Bassano Camuffata*, Bassano del Grappa, s.e., 1906, p. 20-21 ; Gerola G., « Sul restauro dei nostri monumenti », *Il Messaggero*, 2 juillet 1906.

de l'état original ainsi que la libération des édifices des ajouts postérieurs et de ceux jugés de faible valeur artistique. Si pour lui, le restaurateur pouvait compléter le bâtiment en reconstruisant des parties manquantes, les rajouts modernes ne devaient pas se confondre aux vestiges anciens.

che il monumento sia rinfrancato, onde forte e baldanzoso possa reggere ancora alla lotta contro gli insulti del tempo! Che siano tolte a lui d'attorno le brutte superfetazioni posteriori che lo occultano e lo deformano, senza sapergli aggiungere l'attrattiva del ricordo. [...] Che siano anche ricostruiti i tratti mancanti, per i quali ci restano dati sicuri nella riproduzione di ogni dettaglio: e sempre inteso che la parte rifatta non pretenda mascherarsi ad antica ed originale. Ma nulla più. Rispetto assoluto, geloso, tenace per quanto è antico; salutare orrore per gli artificiosi inganni e per le fraudolente mistificazioni di illusori ripristini⁸.

Ricci, dans ses fonctions de directeur général des Antiquités et beaux-arts, devait approuver tous les projets de restauration avancés par les *soprintendenze*. Par ce système, il garda un contrôle presque total sur toutes les interventions effectuées sur les monuments de Ravenne. Ainsi, de l'avis même de Gerola, des travaux comme ceux de la *Cappella Arcivescovile* ou du portique de l'église Sant'Agata étaient à mettre au bénéfice de l'implication de Ricci⁹. Gerola en tant que bon technicien participait à un grand projet de « *sistemazione dei più insigni monumenti della sua Ravenna, quali Corrado Ricci [...] andava attuando*¹⁰. »

Son départ de Ravenne en 1919 vers sa terre natale de Trente, tout récemment libérée de la domination autrichienne, semble en partie dû à une mésentente avec Ricci au sujet de Ferrare¹¹. Malgré ces tensions, Ricci réussit à faire nommer Gerola à Trente avant son éviction du poste de Directeur général, et il choisit pour le remplacer à Ravenne un jeune architecte milanais, Ambrogio Annoni.

1.2. AMBROGIO ANNONI ET RAVENNE

Ambrogio Annoni (1882-1954) fut appelé en 1919 par Ricci pour prendre la suite de Gerola à la tête de la *soprintendenza* de Ravenne et s'occuper plus spécifiquement des travaux prévus dans le cadre des célébrations de 1921¹². Formé à l'Académie de Brera, Annoni resta

8. *Ibidem*, « que le monument soit consolidé, pour que fort et hardi il puisse soutenir encore la lutte contre les insultes du temps ! Que soient enlevés autour de lui les ajouts postérieurs disgracieux qui le cachent et le déforment, sans lui avoir ajouté l'attrait du souvenir. [...] Que soient même reconstitués les traits manquants, pour lesquels il nous reste des données sûres dans chaque détail : étant toujours entendu que la partie refaite ne passe pas pour ancienne et originale. Mais rien de plus. Respect absolu, jaloux, tenace pour ce qui est ancien ; une horreur salutaire pour les duperies artificielles et pour les mystifications frauduleuses des restaurations illusoire. »

9. Romanelli, 1994, p. 92.

10. Gerola G., « Il quadriporticato di S. Agata », *Felix Ravenna*, 1934, p. 85, « aménagement des plus éminents monuments de sa Ravenne, que Corrado Ricci [...] était en train de réaliser. »

11. Romanelli, 1994, p. 92-94.

12. Bellini A., « Ambrogio Annoni: arte e scienza dell'architettura », *Annali di Storia delle Università italiane*, XI,

toute sa vie très lié au milieu traditionnel milanais, représenté par Luca Beltrami, Gaetano Moretti, et au-delà Camillo Boito. Dès 1910, il enseigna à son tour à l'Académie de Brera, activité qu'il mena jusqu'en 1952 avec une influence notable sur les architectes d'après-guerre, particulièrement au travers de son enseignement de la restauration architecturale. À côté de ces activités didactiques, il œuvra de façon continue entre 1910 à 1926 comme fonctionnaire auprès de la *soprintendenza* de Milan, mis à part le bref interlude ravennate de 1920 à 1921. Si son activité d'architecte reste assez méconnue, il jouit encore aujourd'hui d'une certaine reconnaissance en tant que restaurateur et théoricien de la restauration grâce à ses écrits et à son enseignement¹³.

Ricci qui cherchait quelqu'un capable de mener à bien les restaurations dantesques, demanda conseil à Luca Beltrami et à Gaetano Moretti, qui lui présentèrent Ambrogio Annoni. En effet, après avoir été leur étudiant à l'Académie de Brera, il avait collaboré avec Beltrami et Moretti dans le canton suisse du Tessin¹⁴. Annoni arriva donc à Ravenne le 14 janvier 1920, nommé directement par Ricci. Au dire même d'Annoni, celui-ci entendait cependant continuer à garder le contrôle sur l'activité de la *soprintendenza* :

Mi aveva designato Corrado Ricci – si disse con benevolenza e gentilezza insieme – mi affidava così il cuor suo. In realtà: de' monumenti della Romagna, segnatamente di quelli della sua Ravenna, da studioso ed illustratore come da patrocinatore devoto, Corrado Ricci tiene famoso il primato¹⁵.

Par sa jeunesse, son énergie et son enthousiasme, Annoni devait être l'interprète de la volonté de Ricci¹⁶. Dans son travail il fut secondé à la *soprintendenza* par les architectes Costantino Ecchia, Carlo Polli et Alessandro Minali, le dessinateur Alessandro Azzaroni, le géomètre Francesco Mambelli qui joua un rôle important dans les travaux de San Francesco et de San Giovanni Evangelista, ainsi que le chef de chantier Giuseppe Randi et l'historienne de l'art Eva Tea. Son travail, qui ne dura qu'un peu plus d'un an et demi, apparaît considérable

2007, p. 171-192 ; Pirazzoli N., *Teoria e storia del restauro*, Ravenne, Essegi, 1994, p. 212-223 et p. 292-294 ; Santarosa S., *Ambrogio Annoni, la teoria del "caso per caso" ed il restauro della chiesa di S. Giovanni Evangelista a Ravenna*, mémoire de laurea, Venise, IUAV, 1992. Voir aussi ses propres écrits, notamment : Annoni A., *Scienze ed arte del restauro architettonico, idee e esempi*, Milan, Edizioni Artistiche Framar, 1946.

13. Parmi ses principaux travaux de restauration on peut signaler à Milan : la Bicocca degli Arcimboldi, la villa Mirabello, la villa Bolla, le palazzo del Senato, les église San Pietro in Gessate et Santa Maria la Bianca del Casoretto, l'église des Carmine, et le projet de l'hôpital majeur Cà Grande reconstruit après la Deuxième Guerre mondiale. En-dehors de Milan, il restaura la palazzo della Ragione de Pomposa, l'hôtel de ville de Pavie, ainsi que les différents édifices de Ravenne que nous évoquerons par la suite.

14. On retrouve dans la correspondance de Ricci des traces de ces tractations avec Moretti dès le mois de mars 1919 : BCR, Fondo Ricci, *Carteggio monumenti*, 1919, 53-54.

15. Annoni A., *L'opera della Soprintendenza ai monumenti della Romagna per il VI° centenario dantesco*, Milan-Rome, Bestetti e Tumminelli, 1921, p. 1. « Corrado Ricci m'avait désigné – avec bienveillance et amabilité –, il me confiait ainsi son cœur. En réalité : des monuments de la Romagne, et tout particulièrement ceux de sa Ravenne, en tant que spécialiste et illustrateur tout comme fidèle défenseur, Corrado Ricci garda la primauté. »

16. « [...] *facesti bene la scelta di chi doveva farsi tuo interprete preparando la celebrazione di Dante nei Monumenti* », BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. II, H2, lettre de Gaetano Moretti à Ricci, Milan, 18 septembre 1921. Annoni après avoir été son élève épousa la fille de Moretti.

au vu des réalisations finales de la seule ville de Ravenne. D'un caractère assez différent – non pas tant par l'énorme capacité de travail des deux personnages que par la volonté d'Annoni de se mettre en avant –, Ricci et Annoni risquèrent à plusieurs reprises de se brouiller. Dans ses notes, Ricci décrit son collaborateur d'une phrase qui ne laisse que peu de place au doute : Annoni est pour lui un « *bravo ragazzo pieno di valore e d'iniziativa, ma enfatico e megalomane*¹⁷. »

Ricci confia donc à un jeune architecte milanais ambitieux et quelque peu mégalomane (la lecture de n'importe laquelle de ses publications semble confirmer le jugement de Ricci), la tâche de faire revivre la Ravenne de Dante.

*La Ravenna monumentale doveva con visibile parlare presentare quasi direi a tutto il mondo l'ultimo rifugio del divino poeta e la fascinatrice ricchezza dell'arte e della storia nostra*¹⁸.

Annoni comprit rapidement l'impossibilité d'atteindre en si peu de temps un tel objectif sans abandonner son souhait d'un programme véritablement organique. Il décida donc à contrecœur de se limiter aux principaux travaux, et même pour ceux-ci il dut renoncer à atteindre l'achèvement complet. En effet, il insista à de nombreuses reprises dans sa correspondance sur la difficulté de mener à bien des travaux dans l'Italie d'après-guerre, en raison d'une énorme augmentation du coût des matériaux et de la main-d'œuvre¹⁹, et dans le même temps des difficultés financières de l'État. À cela s'ajoutait un manque de personnel compétent pour l'assister au sein de la *soprintendenza*²⁰. Toutefois, son « caractère milanais » lui permit de recueillir d'importants dons privés en faveur des restaurations²¹. Le choix de Ricci de faire appel à Annoni n'était certainement pas étranger à sa capacité de mobiliser les mécènes privés.

Dans *L'opera della soprintendenza ai monumenti della Romagna per il VI° centenario dantesco*, petit opuscule qui se voulait préparatoire à un volume complet jamais publié, Annoni tenta une mise en perspective de son œuvre au travers d'une première définition théorique de son approche de la restauration. Ce texte posait les bases d'une conception qu'il développa par la suite dans son livre le plus célèbre, *Scienza ed arte del restauro architettonico* publié en

17. BCR, Fondo Ricci, *Carteggio monumenti*, 1921, 61, note manuscrite de Ricci, « bon garçon plein de valeur et d'initiative, mais emphatique et mégalomane. »

18. Annoni, 1921a, p. 3. « La Ravenne monumentale devait par un *vocabulaire visible* présenter je dirais presque au monde entier le *dernier refuge* du divin poète et la richesse fascinante de notre art et de notre histoire. »

19. *Ibidem*. On retrouve la même réflexion de Ricci dans une lettre adressée à Santi Muratori : « *Oggi ogni lavoro presenta difficoltà enormi di ricerca, di trasporto, di costo, di mano d'opera. Quello che sei anni fa si poteva fare in un mese, oggi ne richiede 10, 20, 30 – non si sa mai quanti!* » BCR, Fondo Muratori, *Carteggio*, R-720/1, lettre de Ricci à Muratori, Rome, 17 mai 1920.

20. Annoni se plaignit à différentes reprises du manque de personnel, voir notamment ACS, AABBA, div. 1, 1908-24, b. 1153, lettre du Comité dantesque de Ravenne à Colasanti, Ravenne, 6 novembre 1920, ou encore SBAPR, *Archivio documenti*, RA 56/421, lettre d'Annoni à Colasanti, Ravenne, 2 décembre 1920.

21. Un ensemble d'échanges avec différentes sociétés privées à ce propos est conservé dans SBAPR, *Archivio documenti*, RA 4/26.

1946, et où le travail de Ravenne est encore largement évoqué²². Il est frappant cependant que la plupart des éléments de sa construction théorique soient déjà présents et développés dans le texte de 1921²³.

Il prétendait avant tout se différencier de l'activité de ses prédécesseurs et tout particulièrement du « climat byzantin » des monuments de Ravenne. Il entendait par là la restauration de l'abside de San Vitale qui, si elle avait été louée par Boito et d'Andrade au moment de sa réalisation par Ricci, pouvait apparaître datée en 1920²⁴. En remettant en cause l'œuvre d'Alfredo D'Andrade, de Camillo Boito (il pense ici au Boito restaurateur de l'arc de la *Porta Ticinese* à Milan) ou de Corrado Ricci, il souhaitait s'éloigner autant des restaurations mues par une volonté esthétique, que de celles purement guidées par des critères historiques²⁵. Dans cette pratique archéologique, « *per [la] quale il monumento è considerato come l'oggetto di dimostrazioni dotte o di dotte rievocazioni*²⁶ », tout comme dans la recherche esthétique d'un style, la restauration conduisait à l'écueil de la recomposition et de l'arbitraire.

Toujours selon Annoni, en abordant un nouvel édifice, au-delà des aspects historiques et artistiques, la technique devait constituer un élément déterminant du programme de restauration. Un monument devait être interrogé, avant même que comme un document historique ou artistique, comme un « *fatto costruttivo* », comme un fait de vie ayant sa raison d'être et exprimant la raison constructive de son temps²⁷. Cette approche positiviste, où l'édifice témoigne de la conception technique d'une époque, rapproche Annoni de la vision de l'histoire de l'architecture de Giovannoni. Il conçoit l'œuvre du restaurateur de façon assez analogue à celle de l'architecte, comme un art, « *la quale giovandosi e della scienza storica e, per altro verso, della scienza edile, debba ottenere all'antico edificio, con armonia e equilibrio fra le varie tendenze e i vari problemi, quell'aspetto di sostanziale vitalità che riassume – esso solo – la ragion d'essere del suo fascino veramente perenne*²⁸. »

Pour saisir la rationalité historique et technique de l'édifice, Annoni considérait cependant que l'arme la plus efficace restait la sensibilité de l'architecte aux valeurs esthétiques, à l'harmonie et à l'équilibre des formes achevées. Selon lui cette opération ne pouvait être menée à bien que grâce à l'inspiration artistique de l'architecte restaurateur. Si Annoni parta-

22. Annoni, 1946.

23. Il manque cependant le concept d'*avvaloramento* développé ultérieurement. Pour une approche de sa théorie de la restauration, voir les références citées note 12.

24. Annoni, 1921a, p. 5.

25. Il nomme ce dernier type de restauration « archéologique », bien que la critique ait davantage retenu l'appellation « d'historique ».

26. Annoni, 1921a, p. 5, « pour laquelle le monument est considéré comme l'objet de démonstrations doctes ou de doctes évocations. »

27. *Ibidem*.

28. *Idem*, p. 6, « laquelle en se servant et de la science historique et, d'un autre côté, de la science de la construction, doit obtenir de l'ancien édifice, avec harmonie et équilibre parmi les diverses tendances et les divers problèmes, l'apparence d'une vitalité de substance qui résume – en lui seul – la raison d'être de son charme vraiment éternel. »

geait avec Giovannoni l'idée d'un architecte-artiste complet, il s'opposait ouvertement à sa volonté de déterminer *a priori* des catégories d'intervention (Giovannoni avait pu parler de *consolidamento, liberazione, integrazione*, etc.)²⁹. Ce refus de toute méthode conçue à l'avance, le conduisit à formuler ce qu'il appela une « théorie du cas par cas³⁰ ». Le restaurateur devait selon lui à chaque chantier renouveler son approche et trouver la réponse correcte à la réalité matérielle de l'immeuble. Nous verrons par la suite que si cette « théorie » semblait pouvoir lui éviter les dangers d'un comportement schématique ou trop systématique, elle lui laissa toute liberté de décisions, ce qui dans les faits se traduisit par le retour de l'arbitraire et de la recomposition. En effet, s'il semblait se refuser à la recherche d'un état stylistique « pur », comme en témoigne son choix de compléter le palazzo Veneziano par une frise moderne, l'ensemble des travaux participa à la recherche d'un aspect organique et homogène des édifices.

Cette homogénéité se teinte d'une interprétation identitaire lorsque dans son discours d'inauguration des restaurations prononcé dans l'église San Giovanni Evangelista, il déclarait vouloir abandonner l'appellation d'art byzantin pour insister sur le caractère purement italien, de cet art dérivé du modèle romain.

Penso ora soltanto a quei monumenti, che tutti usano chiamare bizantini; ma che, nella loro realtà, strutturalmente sono di derivazione romana; nel concetto, se non nella speciale materialità della forma; continuando, i costruttori ravennati di quei secoli, per tradizione di intuito e di razza, l'indirizzo dei romani. E romanica potremmo ben assai chiamare questa, se l'appellativo non fosse stato acquistato (od usurpato) da altre forme d'arte medievali; vorrei dirla « romanistica » se non preferissi denominarla senz'altro, con sintesi di antonomasia giustamente meritata; architettura « ravennate »³¹.

Sans véritablement opérer de distinction entre l'art du v^e ou du xiv^e siècle, le travail d'Annoni à Ravenne consista donc bien à redonner vie à une des déclinaisons locales du génie artistique italien, à cette « *Itala arte da le molte vite*³² ». La référence à un vers alors célèbre de Carducci (« *Itala gente da le molte vite* »), tiré de son poème *La Chiesa di Polenta* (1897), prend aujourd'hui une signification particulière : l'église de Polenta fut en effet un des premiers édifices sur lequel s'exerça le processus de réinvention néomédiévale justifié par

29. Pour l'opposition entre les deux, on peut confronter Annoni, 1921a et Giovannoni 1913b, voir aussi Maramotti, 1989. Leur rapport à l'architecture moderniste était également très différent, Giovannoni apparaissant bien plus critique sur l'architecture de son temps.

30. Annoni, 1921a et Annoni, 1946.

31. Le discours est repris dans le *Corriere della Romagna*, 18 septembre 1921. « Je pense seulement maintenant à ces monuments, que tous ont l'habitude d'appeler byzantins ; mais qui, dans leur réalité structurelle sont de dérivation romaine ; dans la conception, si ce n'est dans la matérialité spéciale de la forme ; en poursuivant, les constructeurs ravennates de ces siècles, par tradition d'intuition et de race, l'orientation des Romains. Et romane nous pourrions bien la nommer, si l'appellation n'avait pas été acquise (ou usurpée) par d'autres formes d'art médiéval ; je voudrais l'appeler « romanistica » si je ne préférerais pas la dénommer sans hésitation, par une antonomase à juste titre méritée ; architecture *ravennate*. »

32. *Ibidem*.

une légitimité littéraire – en l’occurrence Dante et Carducci³³.

1.3. CONSTRUCTION DE L’HISTOIRE DE L’ART MÉDIÉVALE DE RAVENNE

De l’aveu même des médiévistes actuels, les travaux de recherche produits à l’occasion du centenaire constituent encore aujourd’hui la base des études sur l’art médiéval de Ravenne, celui de la période postérieure aux célèbres monuments paléochrétiens³⁴. En effet, à côté des travaux architecturaux, on réalisa pour le centenaire d’importantes recherches historiques, des fouilles, des relevés et on publia de nombreuses études.

L’œuvre de Gerola à Ravenne reste ainsi tout à fait conséquente. Il avait été parmi les fondateurs de la revue *Felix Ravenna* avec notamment Santi Muratori, Corrado Ricci et Giovanni Mesini. Il dirigea le début des travaux du *Secentenario dantesco*, notamment dans les églises San Francesco et San Giovanni Evangelista, où il se chargea de détruire l’ensemble des décors de stuc du XVIII^e siècle. Au cours de cette campagne, il organisa des chantiers de fouilles des deux basiliques, pour en étudier l’origine et les états successifs au cours du Moyen Âge.

À partir des résultats de ces fouilles il publia à l’occasion du centenaire un article intitulé *L’architettura deuterobizantina in Ravenna*³⁵. L’apport de ces recherches pour la connaissance de l’architecture médiévale de Ravenne reste encore aujourd’hui précieux. Elles s’inscrivent dans un volume intitulé *Ricordi di Ravenna medioevale per il sesto centenario della morte di Dante* (**fig. 1**). Le livre financé par la *Cassa di Risparmio* de Ravenne, mécène historique de la ville, devait représenter « *una trattazione storico-critica, non un lavoro di divulgazione o di compilazione*³⁶. » On y trouve des contributions parfois très conséquentes de Gerola, Annoni, Ricci ou encore du bibliothécaire de la Classense, Santi Muratori. Partant de Dante et des monuments restaurés, ce dernier pouvait affirmer dans sa préface que les résultats de ces études étaient définitifs³⁷.

Le centenaire fut donc le moment culminant de cette opération qui consista à écrire l’histoire alors méconnues de la Ravenne médiévale. Les jalons qui furent alors posés en termes de chronologie ou de forme de cette architecture que Gerola nomme « deuterobizantina » restent encore largement acceptés. Cette publication qui n’est pas l’unique, mais la plus révélatrice, devait parfaire le caractère durable des commémorations. Il convenait ainsi de

33. Pedna, 1993.

34. À ce propos, au cours de nos recherches dans les archives de la soprintendenza ai monumenti, nous avons eu l’occasion de pouvoir nous entretenir avec Paola Novara.

35. Dans *Ricordi di Ravenna Medioevale per il VI centenario della morte di Dante*, Ravenne, STER, 1921. Cet article reste aujourd’hui un texte de référence pour la connaissance de l’architecture médiévale de Ravenne, jusqu’alors peu étudiée.

36. Santi Muratori « Prefazione », *Ricordi di Ravenna*, 1921, p. VIII, « un essai historico-critique, non pas un travail de vulgarisation ou de compilation. »

37. *Ibidem*.

renouer avec le passé médiéval de la ville par un double processus : l'écriture de son histoire et la *révélation* de son image dans la pierre, libérée des ajouts postérieurs. Le fil conducteur qui devait permettre cette récupération du passé était Dante, le perpétuel invité de la ville³⁸.

2. LA CRÉATION DE LA « ZONE DANTESQUE » : SANCTUAIRE DU POÈTE ET DE L'UNITÉ NATIONALE

2.1. LA RESTAURATION DE SAN FRANCESCO

L'église franciscaine de Ravenne fut le théâtre dans la nuit du 13 au 14 septembre 1321 des obsèques du poète. Avec la tombe voisine de Dante, San Francesco constitua le centre de gravité des commémorations de 1921. Nous avons déjà évoqué comment très tôt le projet de restauration de l'église formulé par Mesini avait offert à Ricci l'impulsion pour sa conception d'une commémoration par le monument ancien³⁹. Il convient maintenant d'en détailler les travaux, particulièrement exemplaires des opérations menées en 1921.

Aujourd'hui, l'église se présente comme un édifice de plan basilical aux lignes simples avec une nef à trois vaisseaux scandée par douze rangées de colonnes et se terminant par une abside semi-circulaire à l'intérieur et à pans coupés à l'extérieur (**fig. 5**). Au-dehors, l'ensemble de l'édifice présente un revêtement de briques nues (**fig. 6**). Il en est de même du clocher de plan carré, qui flanque l'église au niveau des premières travées du collatéral sud. Le professeur Giuseppe Bovini résumait en 1971 l'impression que l'on peut ressentir en pénétrant dans l'édifice :

Malgré l'extrême simplicité de ses lignes architecturales, l'intérieur de l'église, bien que nu et dépouillé, produit une profonde impression par la spiritualité mystique qui s'en dégage⁴⁰.

Pourtant, au moment où Don Giovanni Mesini décida de restaurer l'édifice, son aspect était tout autre : sur un enduit clair, une décoration de stuc du XVIII^e siècle recouvrait la majeure partie des surfaces intérieures ainsi que la façade de l'église (**fig. 7-8**). La description de l'église par Mesini est fort différente de l'image décrite par Bovini cinquante ans plus tard :

La chiesa di San Francesco, malamente ridotta dal gusto barocco del '700 ; ambiente gelido che non suscitava emozioni, e neanche ravvivava il ricordo

38. *Idem*, p. ix.

39. Voir *sopra* chapitre 4, et Mesini, 1959, p. 5.

40. Bovini G., Von Matt L., *Ravenne*, Paris, édition du Cercle d'Art, 1971, p. 42.

Les réalisations du centenaire œuvrèrent à dégager l'« église de Dante » des nombreux ajouts postérieurs, et à lui conférer cette aura de « spiritualité mystique » qui convenait à l'église des funérailles du poète. Dans les écrits qui accompagnèrent les travaux, ceux-ci furent souvent comparés au retrait d'un voile baroque recouvrant et entachant la pureté de l'édifice médiéval⁴².

Maria Giulia Benini a mis en évidence l'atmosphère d'attente, quasi religieuse, qui régnait dans les premiers temps sur le chantier alors que les restaurateurs espéraient voir apparaître, sous les enduits, les traces de l'église de Dante⁴³. Cette attente fébrile fut en partie récompensée lorsque, dans un détail de fresque retrouvé, on crut voir le portrait de Dante (**fig. 9**)⁴⁴. Pour Santi Muratori,

*Si cercava Dante; si voleva « la chiesa di Dante »; ombra invisibile e propiziatrice, Dante guidava le ricerche, alimentava le speranze, suscitava gli entusiasmi. C'era nel corso dei lavori, come un'aspettazione di miracolo. La più piccola scoperta provocava suggestioni formidabili. Sotto la furia amorosa di quelle carezze, la chiesa dava tutto quanto poteva dare, più di quanto era lecito sperare. Quello che era stato un atto di fede diventava una prova di chiaroveggenza; un restauro di lusso si traduceva in una sistemazione positiva, razionale, necessaria*⁴⁵.

L'expression « invention du passé » convient parfaitement pour qualifier l'opération de restauration de l'église San Francesco⁴⁶. Ces travaux produisirent une nouvelle architecture, une église aux saveurs médiévales, sans que celle-ci puisse être rattachée à aucun état historique antérieur précis. Mais derrière l'anxiété de cette restauration « de luxe » naissant d'un « acte de foi » à abattre les enduits, il y avait l'espoir de voir l'église de Dante ressurgir du passé. En lisant Muratori évoquer l'attente d'un miracle, on ne peut s'empêcher de rapprocher cette façon de conduire la restauration architecturale de l'*inventio sanctæ crucis* – l'invention de la

41. Mesini, 1959, p. 6. « L'église San Francesco, grossièrement réduite au goût du baroque du XVIII^e siècle ; environnement glacial qui ne suscitait pas d'émotions, et ne ravivait pas non plus le souvenir de Dante. Elle n'était pas encore l'église de Dante. »

42. « [...] *in questa chiesa un velo barocco copriva la genuina forma basilicale, fissatasi col avorio secolare* », *Bollettino d'arte*, série II, 1, 7, janvier 1922, p. 337.

43. Benini M. G., *Luoghi danteschi, La Basilica di San Francesco e la Zona Dantesca a Ravenna*, Ravenna, Longo, 2003.

44. Voir *infra*.

45. Muratori S., « La chiesa dei funerali di Dante. S. Francesco in Ravenna », *Rassegna d'Arte Antica e Moderna*, 9, septembre 1921, p. 298. « On cherchait Dante, on voulait « l'église de Dante » ; ombre invisible et propice, Dante guidait les recherches, alimentait les espoirs, suscitait les enthousiasmes. Il y avait au cours des travaux, comme une attente de miracle. La plus petite découverte provoquait des suggestions formidables. Sous la fureur amoureuse de ces caresses, l'église donnait tout ce qu'elle pouvait donner, plus de ce qu'il était licite d'espérer. Ce qui avait été un acte de foi devenait une preuve de clairvoyance ; la restauration de luxe se traduisait dans un aménagement positif, rationnel, nécessaire. »

46. Voir Zucconi, 1997 et au-delà Hobsbawm, Ranger,

sainte Croix –, où l'invention prend le sens d'une découverte de relique. Conduite comme un chantier de fouille, la restauration représenta la quête religieuse de reliques du poète de la nation. Pourtant le miracle n'eut pas lieu, et l'église de Dante fut non pas une renaissance, mais une création du début du xx^e siècle.

a. De la Basilica Apostolorum à l'église de Dante

Au cours de ses quinze siècles d'histoire, l'église connut de nombreuses campagnes de travaux qui transformèrent profondément son aspect. Les interventions de 1918-1921 en ce sens différèrent des phases précédentes moins par leur ampleur que par leur objectif, qui, sous le vocable de *restauro* ou *ripristino*, visaient à reporter l'édifice à un stade précédent de son histoire.

L'édifice original, selon le chroniqueur Andrea Agnello⁴⁷, fut érigé sous la direction de l'évêque Néon alors qu'il occupait la charge épiscopale de Ravenne entre 449 et 475⁴⁸. Sous le nom de *Basilica Apostolorum*, l'église était alors dédiée aux douze apôtres. Selon Giovanni Bovini, ce bâtiment paléochrétien s'étendait sur le même périmètre que l'église actuelle⁴⁹. Au ix^e siècle, le bâtiment connut une deuxième phase importante de construction durant laquelle fut construit un campanile de plan carré (plus bas que l'actuel) et peut-être l'abside⁵⁰. À cette époque la basilique prit le nom de San Pier Maggiore.

Surélevée une première fois au viii^e siècle, l'église le fut à nouveau au xi^e siècle, suivant le destin traditionnel des édifices ravennates. La base des colonnes fut rehaussée de 1,90 m ce qui entraîna une suite de modifications sur l'ensemble du bâtiment. Le mur de façade fut rebâti, tout comme les murs latéraux de la nef ; on ajouta un étage supplémentaire au campanile (au-dessus des trois baies jumelées) et le chœur fut surélevé afin d'aménager en dessous une crypte⁵¹. Il est à noter que celle-ci fut redécouverte par le jeune Corrado Ricci en 1877, au cours des recherches menées pour la rédaction de son premier guide de Ravenne⁵².

En 1261, l'édifice et quelques parcelles de terrain alentour devinrent propriété de l'ordre franciscain. Renommée San Francesco, l'église fut largement transformé afin de l'adapter à l'évolution de l'architecture religieuse des ordres mineurs. De nouvelles chapelles furent ouvertes dans les collatéraux, et une grande partie de la décoration fut reprise. Durant le siècle

47. Protohistorien de la première moitié du ix^e siècle, il est l'auteur d'une biographie de l'évêque Néon insérée dans le *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis*.

48. L'achèvement de la *Basilica Apostolorum* à cette date est déduite de l'inscription « DOMNUS NEON EPISCOPUS SENESCAT NOBIS » reportée par Andrea Agnello, voir Bovini G., *La « Basilica Apostolorum » attuale chiesa di S. Francesco di Ravenna*, Ravenne, Longo, 1964, p. 6.

49. Bovini G., « La chiesa di Dante. S. Francesco di Ravenna », *Almanacco Ravennate*, 1965, p. 3-22.

50. *Ibidem*, p. 9.

51. Bovini, 1965 et Foschi, 1970, p. 47

52. Convaincu de l'existence de la crypte grâce à un manuscrit de Fra' Giovanni Antonio Montanari conservé dans les archives de l'église, il en découvrit la structure au cours d'une fouille conduite avec son père Luigi et son ami Odoardo Gardella. Bovini, 1964, p. 39-43 ; Ricci, 1878.

suisant, le niveau du sol fut surélevé d'1,70 m, la toiture de la nef centrale refaite et ornée d'un décor pictural⁵³.

Au cours du xvi^e siècle plusieurs chapelles furent ouvertes le long des bas-côtés, avec notamment une intervention de Tullio Lombardi (1525) encore visible dans les bas-reliefs entourant l'actuelle première chapelle de la nef méridionale. C'est certainement au cours du xvi^e siècle que le chœur fut agrandi sur une partie de la nef, recouvrant dès lors la crypte.

L'aspect de l'église fut radicalement transformé par les campagnes de travaux des xvii^e et des xviii^e siècles, pour aboutir à l'état de l'église tel qu'il apparaissait au début du xx^e siècle. En 1667, on dut rehausser à nouveau le niveau du sol. De plus, l'ensemble des surfaces internes fut couvert d'un enduit et décoré de fresques. Cette décoration fut éliminée un siècle plus tard pour laisser place à l'intervention de l'architecte Guglielmo Zumaglini, élève de Camillo Morigia, qui, en 1793, reprit tant le décor que la structure de l'église⁵⁴. Zumaglini dans cette tâche fut peut-être aidé par Morigia qui avait déjà élevé en 1780 la tombe de Dante⁵⁵. Dans l'ensemble, l'intervention de Zumaglini, si elle bouleversa considérablement l'aspect de l'église, eut tendance à s'adosser simplement sur les parties existantes, à les recouvrir sans toutefois les altérer. Seules les décorations picturales du xvii^e siècle furent perdues tout comme les chapiteaux byzantins qui furent détruits et remplacés par des chapiteaux composites en stuc.

En 1921, et notamment grâce aux guides de Ravenne publiés par Ricci à partir de 1878, l'histoire de l'église commençait à être assez bien connue. Au cours de la première phase de restauration, Giuseppe Gerola mena une vaste campagne de fouilles qui permit d'enrichir considérablement la connaissance historique⁵⁶.

À la suite de l'intervention de Zumaglini, l'aspect de l'église devait être très proche de celui que l'on peut voir un siècle plus tard sur les photographies précédant les fouilles et les travaux de restauration (**fig. 10-17**). Trois grandes fenêtres avaient été percées dans la façade, au-dessus de l'entrée principale, flanquée au xvii^e siècle d'un portail formé de deux pilastres supportant un fronton triangulaire brisé (**fig. 15-17**). Les photographies nous montrent l'intérieur de la nef baigné de lumière grâce à l'enduit clair recouvrant l'ensemble du vaisseau central, aux grandes lunettes percées dans celui-ci, et aux larges ouvertures rectangulaires aménagées dans l'abside (**fig. 7-8 ; 10-14**). Un médaillon de stuc en bas-relief prenait place au-dessus de chaque colonne de la nef, relié au suivant par des guirlandes surplombant les

53. Bovini, 1965, p. 17.

54. « *nel 1793 la chiesa essendo umidissima e minacciante ruina venne ricostruita quasi dalle fondamenta, alzata e a moderna forma ridotta sotto il disegno del giovane architetto Zumaglini.* » Tarlazzi A., *Memorie sacre di Ravenna*, Ravenne 1852, cité dans Benini, 2003, p. 25.

55. Sur la base de l'étude de la décoration et des dessins d'ornement, Maria Giulia Benini a supposé une collaboration entre le maître et l'élève avant la mort de ce dernier en 1794. Benini, 2003, p. 25-27.

56. Le résultat de ces fouilles fut publié dans Gerola, 1921, p. 45-67.

arcs. Les chapiteaux originaux du v^e siècle avaient été détruits pour faire place à des chapiteaux composites. La voûte avait été également recouverte d'un enduit de couleur claire formant une voûte en berceau à croisée et lunettes. Quant à l'abside, tout aussi claire et lumineuse, elle avait été couverte d'un cul-de-four à caissons. L'ensemble de la décoration sculpturale et architecturale apparaît assez sobre et en tout cas loin de la profusion baroque décrite par les commentaires de 1921. L'aspect le plus marquant du changement (mais qui avait peut-être déjà été mis en place par les interventions du xvii^e siècle) reste la clarté de l'édifice. Celle-ci s'opposait à l'atmosphère de spiritualité mystique qui, aux yeux des restaurateurs, convenait à l'église des funérailles de Dante.

Rangés sous les termes alors méprisants de *barocco* ou *barocchetto*, les travaux de Zumaglini étaient jugés si durement que bien peu de gens concevaient en 1918 qu'il y eût un quelconque intérêt à les préserver. En tout cas, rares furent ceux qui à l'époque regrettèrent la disparition de tous les ajouts du xvii^e et xviii^e siècle. Pour Ambrogio Annoni,

il Barocco (del millesei e del millesettecento) ebbe una dote specialissima: per sua disgrazia però: quella di essere così banalmente pretenzioso, da non far rimpiangere – anche di fronte ad ogni più rigoroso scrupolo – la distruzione delle sue vestimenta e dei suoi posticci. Che celavano la sincera e bella persona del v, e del vi secolo; adornata – se mai – dalle fresche pitture de' trecenteschi e dalla classica eleganza veniente dal Rinascimento di Tullio Lombardo e di Tommaso Fiamberti⁵⁷.

Nous avons déjà cité l'opinion de l'instigateur des restaurations, Giovanni Mesini, pour qui l'église avait été réduite à une atmosphère glaciaire⁵⁸. Tout aussi sévère, un autre commentateur les qualifie de « *orpelli barocchi con cui il Morigia e lo Zumaglini avevano deturpato la chiesa*⁵⁹. » Le *soprintendente* Giuseppe Gerola fut la seule personne qui semble s'être en partie dressé contre le projet de Mesini, ou du moins s'être posé la question de la conservation des campagnes de travaux de 1667 et de 1793. Ses réticences découlaient de l'impossibilité objective de reporter l'église à un quelconque état précédent clairement défini. S'il ne publia pas ses doutes, on les trouve exprimés à de nombreuses reprises à Mesini dans sa correspondance :

Ella deve permettermi, a scarico di responsabilità mia – di ripeterLe ancora una volta i dubbi che ho sempre nutrito sulla opportunità, non già del restauro alla facciata ed al campanile, ma sì bene alla sistemazione dell'interno. [...] Pur ammesso che i lavori possano eseguirsi tutti quanti normal-

57. Annoni A., *Ravenna monumentale per il Centenario di Dante*, Bergamo, Ist. italiano d'arti grafiche, 1921, p. 10-11, « le Baroque (des xvii^e et du xviii^e siècle) eut une qualité très spéciale, pour son malheur cependant : celle d'être ainsi banalement prétentieux, à ne pas faire regretter – même face aux scrupules les plus rigoureux – la destruction de sa veste et de ses postiches, qui cachaient la belle et sincère personne du v^e siècle, et du vi^e siècle ; ornée – dans certains cas – de fraîches peintures du xiv^e siècle et de la classique élégance de la Renaissance de Tullio Lombard et de Tommaso Fiamberti. »

58. Mesini, 1959, p. 6. Voir note 41.

59. Foschi, 1970, p. 49, « oripeaux baroques par lesquels Morigia et Zumaglini avaient défiguré l'église. »

*mente secondo il progetto, il restauro non potrà riuscire mai di completo gradimento, perché la basilica non potrà ritornare nella sua forma integrale quale era al tempo di Dante [...]. In altre parole, mentre si avrà un edificio ibrido e in parte forse squilibrato, non si potrà invocare a sua giustificazione le ragioni storiche, perché in realtà esso non risponde a nessuna delle singole fasi di costruzione del tempio*⁶⁰.

Bien que Gerola, dans son rôle de *soprintendente*, eût très bien pu s'opposer à ces travaux, il soulignait à la fin de la même lettre que ce n'était en rien son intention :

*Tutte queste osservazioni non tornano nuove a Lei, perché tante volte ne abbiamo discorso insieme. Ma, come non era allora mia intenzione di scoraggiarLa sulla via da Lei intrapresa, così non intendo oggi volerLa distogliere*⁶¹.

À rebours de ces commentaires, Maria Giulia Benini a souligné que l'intervention de Zumaglini avait pu constituer un moment original de l'architecture ravennate. Celle-ci présentait un caractère hybride où, au sein d'une structure globalement typique de la seconde moitié du XVIII^e siècle apparaissaient des motifs – notamment les médaillons et les guirlandes – témoignant de la pénétration du goût néo-classique à Ravenne⁶².

b. Le Comité catholique, la récolte de fonds et la maîtrise d'ouvrage

La documentation disponible nous permet de reconstruire de façon assez précise le déroulement des travaux de restauration de San Francesco. Cette documentation se compose de publications des principaux acteurs de la restauration – Giovanni Mesini, Giuseppe Gerola, Ambrogio Annoni et Santi Muratori –, des archives documentaires et iconographiques de la *soprintendenza ai monumenti*, de quelques lettres conservées dans le fonds Ricci de la Classe et enfin de plusieurs articles publiés dans les journaux de l'époque.

Nous avons déjà vu que Don Giovanni Mesini affirmait avoir eu l'idée de la restauration en 1912, à la lecture d'un article de Santi Muratori dans lequel il présentait l'église comme celle des funérailles de Dante⁶³. Dans un premier temps, certaines personnes émirent des réserves sur l'intérêt même de mener une campagne de restauration de l'église, forcé-

60. SBAPR, Documenti, RA 27/204, lettre de Gerola à Mesini, Ravenne, 24 janvier 1919. « Vous devez me permettre, à décharge de ma responsabilité – de vous redire encore une fois les doutes que j'ai toujours nourris sur l'opportunité, non pas de la restauration de la façade et du clocher, mais bien de l'intérieur. [...] Même en admettant que les travaux puissent tous s'exécuter normalement selon le projet, la restauration ne pourra jamais se révéler complètement satisfaisante, parce que la basilique ne pourra pas revenir à sa forme intégrale telle qu'elle était au temps de Dante [...]. En d'autres mots, alors qu'on aura un édifice hybride et peut-être en partie déséquilibré, on ne pourra pas invoquer pour sa justification les raisons historiques, parce qu'en réalité il ne correspond à aucune phase de la construction du temple. »

61. *Ibidem*. « Toutes ces observations ne vous sembleront pas nouvelles, parce que tant de fois nous en avons discutées ensemble. Mais, comme ce n'était pas alors mon intention de vous décourager dans la voie que vous avez entreprise, ainsi je n'entends pas aujourd'hui vous en détourner. »

62. *Idem*, p. 29.

63. Mesini, 1959, p. 5 et Muratori, 1912.

ment coûteuse. Mesini raconte ainsi n'avoir réussi à convaincre Giuseppe Gerola qu'en lui montrant une charpente peinte du XIV^e siècle cachée dans le campanile sous un plafond de lambris. De même, Santi Muratori, qui avait pourtant étudié en détail l'histoire de l'église, ne considérait pas que cette restauration puisse mettre à jour quoi que ce soit de particulièrement important. Muratori et Mesini ont relaté leur premier échange à ce propos⁶⁴ :

- *Faremo il ripristino di San Francesco*
- *Credo che non valga la pena*
- *Perchè?*
- *Non troverete nulla di buono, oltre quel poco che già si vede.*

L'étude des cent volumes franciscains de l'*Archivio Storico di Ravenna* avait convaincu le bibliothécaire de la Classense que les modifications effectuées par les Franciscains avaient été si nombreuses que le « *ripristino pareva un vocabolo privo di senso. Anzichè al solito palinsesto da rinfrescare, noi ci trovammo dinanzi ad un documento mutilo e corrotto*⁶⁵. » Si Santi Muratori dut attendre pratiquement la fin des travaux pour être à son tour convaincu de leur intérêt, nous avons déjà évoqué les soutiens importants – au premier rang desquels celui de Corrado Ricci – qui permirent à Mesini d'entreprendre les restaurations.

Après son passage à Ravenne en 1914, Ricci manda Gerola auprès de Mesini pour lui communiquer que la restauration de San Francesco était confiée au comité catholique à condition que celle-ci inclut la façade et le côté nord de l'édifice tourné vers l'enclos de Braccioforte et la tombe de Dante⁶⁶. Après l'enthousiasme du début et les nombreux soutiens obtenus par le comité, notamment celui du pape Benoît XV, les préparatifs furent interrompus en 1915 par l'entrée de l'Italie en guerre. Seule la publication du bulletin du comité catholique fut maintenue pendant cette période. Le 8 juillet 1917, Mesini obtint un second entretien avec le pape Benoît XV, qui l'invita, malgré la guerre et les doutes sur la possibilité de mener à bien les travaux pour 1921, à persévérer dans son entreprise⁶⁷. Plus encore, ils mirent au point un programme de financement des travaux : le pape concéda à l'archevêque de Ravenne la possibilité de célébrer dix mille messes, dont une partie des revenus serait consacrée aux restaurations. Jusqu'en février 1921, d'autres concessions de messes furent dédiées aux travaux de San Francesco sur l'ensemble du territoire italien. Selon Mesini, les premières rapportèrent 100 000 liras au comité pour atteindre en 1921 un total de 800 000 liras⁶⁸. À cette somme s'ajoutèrent des dons directs du Saint Siège, dont notamment 100 000 liras au cours de la dernière audience de Mesini, le 25 avril 1921, destinés au pavement de l'église. Au-delà de ce

64. Mesini, 1959, p. 8 et Muratori, 1921, p. 298. « - Nous ferons la restauration de San Francesco - Je pense que ça n'en vaut pas la peine - Pourquoi ? - Vous ne trouverez rien de bon, au-delà du peu qui déjà se voit. »

65. Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 144, « restauration semblait un vocable insensé. Plutôt que l'habituel palimpseste à rafraîchir, nous nous trouvions face d'un document mutilé et corrompu. »

66. Mesini, 1959, p. 10-11.

67. Mesini, 1959, p. 18-20.

68. *Ibidem*.

financement direct de l'Église, les appels au don diffusés notamment par le biais du bulletin permirent au comité de recueillir une somme importante, provenant en partie de l'étranger.

Les travaux proprement dits débutèrent dès la fin de la guerre entre les mois de novembre et décembre 1918⁶⁹. Ils furent dans un premier temps dirigés par Giuseppe Gerola. Celui-ci s'occupa avant tout de la façade et du campanile, mais aussi du retrait des enduits intérieur et de la campagne de fouilles. À partir de 1919, Ambrogio Annoni reprit en main les travaux à la suite de sa nomination à la tête de la soprintendenza. Celui-ci fut amplement aidé dans son travail par le géomètre Francesco Mambelli⁷⁰. Si Mesini fut très actif dans la conduite des restaurations, les travaux et les choix architecturaux restèrent du ressort de la soprintendenza, avec qui cependant, les rapports ne semblent jamais avoir été conflictuels. Derrière Gerola et Annoni, les documents d'archives témoignent de la présence continue et rapprochée de Corrado Ricci, consulté à chaque décision importante, mais aussi parfois pour des points de détail. Ricci d'ailleurs souligna à plusieurs reprises que le comité devait obtenir l'accord du ministère – c'est-à-dire le sien – avant quelque intervention que ce soit⁷¹. Les archives de Ricci à la bibliothèque Classense, même si elles ne conservent qu'une petite partie de la correspondance relative aux travaux, témoignent de ce contrôle constant⁷².

c. Le choix d'un état historique

Ainsi les travaux de 1918-1921 furent guidés par le rêve de retrouver l'église de Dante. La volonté de redécouvrir par les restaurations l'état originel obsédait certains des protagonistes, alors même que la forme de la basilique médiévale était pratiquement inconnue. Il subsistait cependant l'envie de se fixer un point, une date, vers laquelle « *ripristinare* » l'édifice. Puisqu'elle avait vocation à incarner l'église des funérailles de Dante, San Francesco devait forcément revêtir un visage médiéval, quand bien même il ne correspondait pas au retour aux origines du bâtiment⁷³. Nora Lombardini a noté l'originalité de ces travaux, qui se démarquaient des restaurations précédentes telles celles de San Vitale où Ricci avait essayé de

69. *Idem*, p. 24.

70. Mesini dresse un portrait rapide mais évocateur de Mambelli. « *Pur avendo molti impegni, ed essendo noto per preferenze di lavoro, e lentezze e procrastinazioni, s'appassionò talmente all'impresa da trovarsi sul posto ogni giorno, mattino e pomeriggio.* » *Idem*, p. 24. Annoni dut apprécier son travail puisqu'il lui confia en 1921, après le terme des célébrations, la direction des travaux inachevés de San Giovanni Evangelista.

71. « *Non ho nessun disegno e nessuna notizia della facciata vecchia di S. Francesco. E' necessario ch'Ella avverta il Comitato che non può fare nulla a insaputa del Ministero, e che occorre faccia regolare domanda per scrostamenti, rilievi, proposte, progetti ecc. Perciò Ella non accondiscenda a nessuna demolizione o altro senza che la pratica abbia avuto il suo svolgimento ufficiale.* » BCR, Fondo Ricci, *Carteggio Monumenti*, 1918, 133, brouillon de lettre de Ricci à Gerola, Rome, 3 juin 1918.

72. Voir par exemple une lettre du 1^{er} juin 1918 : « *E Lei ha nessun notizia sulla facciata anteriore alla attuale? E specialmente sul narcece? Che fede merita la pianta del portico stesso, analoga a quella di S. Apollinare Nuovo [...]* », BCR, Fondo Ricci, *Carteggio Monumenti*, 1918, 132, lettre de Gerola à Ricci, Ravenne, 1^{er} juin 1918.

73. Arpesani note cette volonté, mais aussi son caractère illusoire : « *Si pensò da taluni al sogno di ricondurre il tempio alle forme, all'aspetto che ebbe all'epoca di Dante, all'austera fisionomia dell'ambiente, [...] ma il sogno svanì ben presto di fronte alle insuperabili difficoltà materiali.* » Arpesani C., « *Restauri del S. Francesco di Ravenna* », *Arte Cristiana*, Milan-Venise, année IX, 9, septembre 1921, p. 268.

retrouver l'aspect paléochrétien de l'édifice :

in S. Francesco, il cui impianto originario risaliva al V secolo, lo scopo perseguito sembra sia quello della ricostruzione delle sue forme trecentesche: si ha quasi l'impressione che si proponesse una istanza « circostanziale » per cui il fine del restauro fosse di ottenere « la chiesa in cui si celebrarono i funerali di Dante », pur considerando il fatto che la chiesa era stata praticamente ricostruita alla fine del '700⁷⁴.

Les restaurations tendirent effectivement à la définition d'une image architecturale de la spiritualité mystique des funérailles de Dante. Cependant, si cette intervention peut paraître au premier abord « circonstanciée », déterminée par l'évènement particulier du centenaire dantesque, il n'empêche qu'elle s'inscrit dans une série d'opérations similaires, conduites par Ricci ou des personnes proches de lui, à la recherche esthétique de l'image architecturale du passé communal de l'Italie centrale et septentrionale.

Des commentateurs contemporains des travaux, tels que l'architecte Cecilio Arpesani, avaient bien conscience qu'en raison des transformations quasi continues qu'avait connues l'édifice, il était impossible de justifier le choix d'un quelconque état vers lequel reporter la basilique :

Il San Francesco di Ravenna ha subito tali vicissitudini dalla sua fondazione ad oggi, che riesce difficile, e per alcuni riguardi impossibile il determinare a quale stadio della travagliata sua vita si debba ricondurlo⁷⁵.

Ce choix était d'autant plus délicat que la connaissance historique de l'édifice n'était que partielle. Plus loin il insistait encore sur la complexité du travail :

Restaurare il San Francesco, o ritornarlo alla forma primitiva, potrebbe dirsi problema pressoché insolubile, nelle attuali circostanze⁷⁶.

Dans la lettre déjà citée adressée à Mesini, Gerola exprimait la même conscience de l'impossibilité de justifier ces restaurations par un quelconque état historique⁷⁷.

Au final, et même s'il fut officiellement décrété que les restaurations devaient redonner à l'église son aspect du temps de Dante, les choix pragmatiques consistèrent surtout à suppri-

74. Lombardini, 1994, p. 271, « à San Francesco, dont l'implantation originelle remontait au v^e siècle, le but poursuivi semble celui de la reconstruction de ses formes du xiv^e siècle : on a presque l'impression qu'on introduisait une instance « circonstancielle » selon laquelle la finalité de la restauration était d'obtenir « l'église dans laquelle on célébra les funérailles de Dante », tout en considérant le fait que l'église avait été pratiquement reconstruite à la fin du xviii^e siècle. »

75. Arpesani, 1921, p. 264. « Le San Francesco de Ravenne a subi des telles vicissitudes depuis sa fondation jusqu'à aujourd'hui, qu'il est difficile, et à quelques égards impossible de déterminer à quel stade de sa vie mouvementée on doit le reporter. »

76. *Idem*, p. 268. « Restaurer San Francesco, ou le ramener à sa forme primitive pourrait être considéré comme un problème presque insoluble, dans les circonstances actuelles. »

77. Voir citation note 60.

mer les transformations résultant des travaux du XVII^e et surtout du XVIII^e siècle et d'essayer de fonder un tout harmonieux mêlant l'histoire de la basilique depuis le V^e jusqu'au XVI^e siècle. Malgré son caractère « hybride » l'église devait apparaître comme un tout organique et harmonieux, privilégiant l'aspect médiéval. Cette physionomie néo-médiévale dut par la suite s'étendre à l'ensemble de l'aire adjacente.

d. Les restaurations architecturales

De 1918 jusqu'au début de 1920, les travaux furent donc placés sous l'autorité du *soprintendente* Giuseppe Gerola lui-même soumis au strict contrôle de Corrado Ricci⁷⁸. Gerola lui exposa le programme des travaux dans une lettre du 7 décembre 1918 adressée à la Direction générale des antiquités et beaux-arts. Cette lettre nous permet d'appréhender le programme fixé en début de chantier. Il est à noter toutefois que si Gerola sollicitait l'accord du ministère, la première campagne de fouilles avait déjà débuté, tout comme les premières destructions et le retrait des enduits.

Il Comitato Cattolico per il restauro del tempio di S. Francesco ha approntato un vasto programma di lavori, di pieno accordo con questo ufficio, allo scopo di restituire la monumentale basilica alla forma in cui poteva essere al tempo di Dante, eccezione fatta per l'alzamento delle colonne, che conviene mantenere inalterato.

Mentre quindi esso si ripromette di metter mano tantosto ai lavori, desidera di ottenere l'approvazione di massima al suo programma il quale verrà attuato gradatamente, a seconda delle opportunità.

Sul ripristino della facciata si è già convenuto nel senso che esso rispetterà gli elementi emersi negli assaggi puntuali: solo al posto dell'informe finestrone centrale sarà collocata una bifora. E così pure si è d'accordo intorno al nuovo coronamento del campanile, ripetendo il motivo della trifora sottostante.

Nella navata centrale il tetto verrà abbassato di 2 metri in tutta la sua lunghezza per rimetterlo al livello primitivo e le travate dipinte rimarranno in vista; saranno scalpellati tutti gli stucchi; riaperte le finestre originali; modificati i capitelli in stucco a finto marmo, e rinnovato il pavimento a lastroni di marmo.

La scalinata del presbiterio verrà spostata indietro; rimesse in vista le arcate laterali; rifatta la calotta originale dell'abside colle rispettive finestre antiche; e sistemata la cripta sottostante.

La navatella nord verrà abbassata in modo da scoprire le finestre del fianco soprastante; gli archi di accesso alle cappelle laterali saranno ridotti di conseguenza; probabilmente sarà eliminata la prima cappella nord (dei Rasponi) e l'absidina terminale sarà restituita all'originaria forma rettangolare.

Nella navatella destra sarà egualmente modificata la cappella di fondo, ri-

78. Pour s'en convaincre, il suffit de consulter dans ses archives le *Carteggio Monumenti* des années 1918 et suivantes, où sont conservées plusieurs lettres de Gerola puis d'Annoni lui faisant des rapports minutieux et lui demandant son avis pour des points de détail architecturaux.

mettendo in vista anche all'esterno questa parte del tempio opportunamente isolata. Ma non subirà altre modificazioni di entità.

*Gradirò, per norma del Comitato, il benessere del Ministero all'inizio dei lavori*⁷⁹.

On commença par détruire tout ce qui avait été ajouté au XVII^e et XVIII^e siècle. « *Si pose quindi tutto quanto di barocco era stato costruito o appiccicato, di muratura, di stucchi, le volte le corniciature, i fogliami dei capitelli, ecc*⁸⁰. » La première campagne de restauration dirigée par Giuseppe Gerola mit à jour la façade et le campanile de l'église (**fig. 18-21; 23**). Une lettre de Gerola à Ricci datée du 1^{er} juin 1918 nous apprend que les travaux de dégagement des enduits de la façade avaient déjà commencé à cette date⁸¹. Ces travaux consistèrent à libérer le parement de brique. Les trois fenêtres percées en 1790 furent bouchées, tout comme les deux portails latéraux. Le portail central datant du XVII^e siècle fut retiré de la façade. Par la suite on rouvrit dans l'axe du portail central, à la place de la fenêtre rectangulaire, une bifore dont les restes avaient été retrouvés au cours de cette première série de travaux⁸². Tous les éléments de décoration dont le fronton et la corniche furent également ôtés de la façade. Au final l'aspect extérieur de la façade fut complètement transformé : elle ne se présentait plus qu'avec une unique entrée, dans l'axe du corps central, et au-dessus de laquelle s'ouvrait une bifore. Ce corps central délimité par deux pilastres, flanqué de deux autres corps eux-mêmes bornés par des pilastres devait traduire de façon évidente la division interne. Une nouvelle corniche fut

79. SBAPR, *Archivio documenti*, RA 27/204, lettre de Gerola à Ricci, Ravenne, 7 décembre 1918. « Le Comité catholique pour la restauration du temple de San Francesco a apprêté un vaste programme de travaux, de plein accord avec ce bureau, afin de reporter la basilique monumentale à la forme dans laquelle elle pouvait être au temps de Dante, exception faite de l'élévation des colonnes, qu'il convient de maintenir inaltérée. Alors donc qu'il se promet de mettre immédiatement en chantier les travaux, il désire obtenir l'approbation de principe de son programme qui sera réalisé graduellement, selon les opportunités. Sur la restauration de la façade, on a déjà convenu dans le sens qu'il respectera les éléments apparus au cours des sondages ponctuels : seulement à la place de la grande fenêtre centrale informe, on placera une bifore. Et de même on s'est mis d'accord sur le nouveau couronnement du clocher, en répétant le motif de trois baies jumelées du dessous. Dans la nef centrale, le toit sera abaissé de 2 mètres sur toute sa longueur pour le reporter à son niveau primitif et les poutres peintes resteront en vue ; tous les stucs seront éliminés ; les fenêtres originales rouvertes ; les chapiteaux en stuc de faux marbre modifiés, et le pavement en plaques de marbre renouvelé. Le petit escalier du presbytère sera déplacé en arrière ; les arcades latérales reportées à la vue ; la calotte originale de l'abside refaite avec les fenêtres anciennes correspondantes ; et la crypte en dessous aménagée. Le bas-côté nord sera abaissé de façon à découvrir au-dessus les fenêtres du flanc ; les arcs d'accès aux chapelles latérales seront réduits en conséquence ; probablement la première chapelle nord (des Rasponi) sera éliminée et l'absidiole sera reportée à sa forme originale rectangulaire. Dans le bas-côté droit la chapelle de fond sera également modifiée, en rendant visible également de l'extérieur cette partie du temple opportunément isolée. Mais il ne subira pas d'autres modifications de grande ampleur. J'apprécierai, pour le compte du Comité, le consentement du Ministère au lancement des travaux. »

80. Arpesani, 1921, p. 268. « On déposa donc tout ce de baroque qui avait été construit ou accolé, en maçonnerie, dans les stucs, les voûtes, les corniches, les feuillages des chapiteaux, etc. »

81. « *Il comitato per S. Francesco intende, conforme alla promessa fatta, intraprendere il restauro della facciata e del campanile. Ha cominciato collo scrostare per intero la fronte, che nella nave principale e nella sinistra è costituito quasi totalmente di muro antico, in quella destra invece è affatto moderno (essendosi tagliata quivi la facciata originale). Intanto si vorrebbe demolire anche la facciata stessa, mettendo allo scoperto per intero il retrostante campanile, che scende anche fino a terra. Devo acconsentire?* », BCR, Fondo Ricci, *Carteggio monumenti*, 1918, 132, lettre de Gerola à Ricci, Ravenne, 1^{er} juin 1918.

82. « *Oggi abbiamo trovato le tracce della finestra centrale nella facciata di S. Francesco: banchina marmorea, spallatura ed inizio dell'arco. E' stata una vera fortuna, perché sembrava che ogni avanzo fosse scomparso.* », BCR, Fondo Ricci, *Carteggio Monumenti*, 1919, 71, lettre de Gerola à Ricci, Ravenne, 21 avril 1919.

construite sur le corps central et sur celui de gauche. Le couronnement horizontal des deux corps latéraux se retrouva, pour des raisons que nous exposerons par la suite, à deux hauteurs différentes. Bien qu'asymétrique l'ensemble de la façade revêtait l'aspect sévère d'une surface de briques nues seulement animée par des trous de boulins, de rares pilastres, un petit oculus et une bifore centrale.

Si pour Don Mesini,

*Oggi la facciata appare ripristinata con la bifora, quale aveva in origine; e il campanile, col suo ultimo piano di quadrifore e il tetto innalzato, si mostra più snello ed elegante*⁸³.

Muratori remarque assez justement que :

*La chiesa si presenta con una facciata, che bisogna dirlo francamente, è bruttissima. Più sconcia che bizzarra, più informe che rozza, è un documento di storia e un documento di scrupolo archeologico. Solo il campanile, vecchio gigante dalla gagliarda ossatura, ripara un po' l'effetto e domina quella cincischiata freddezza [...]*⁸⁴.

En effet le clocher fut restauré simultanément à la façade (**fig. 19-21; 23**). Dans un premier temps, les enduits furent ôtés de sa partie basse. Ensuite, en 1919, Gerola se rendit compte par ses investigations que le dernier étage était un ajout postérieur⁸⁵. On décida de le supprimer et de le refaire totalement. Pour cela trois projets furent soumis à Ricci⁸⁶. La réponse de Ricci est intéressante en cela qu'elle dévoile sa façon de raisonner : pour trancher entre les différents projets, il s'appuie à la fois sur des critères historiques et géographiques (le troisième semblait selon lui plus émilien que romagnole), esthétiques et typologiques (le premier le ferait ressembler à un portail de ville)⁸⁷. Cependant Ricci se rend compte avec un

83. Mesini, 1919, p. 122. « Aujourd'hui la façade apparaît restaurée avec la bifore, telle qu'elle l'avait à l'origine ; et le clocher, avec le dernier étage de quatre baies jumelées et le toit surélevé, se révèle plus élancé et élégant. »

84. Muratori, 1921, p. 304. « L'église se présente avec une façade qui, il faut le dire franchement, est très laide. Plus obscène que bizarre, plus informe que grossière, c'est un document d'histoire et un document de scrupule archéologique. Seulement le clocher, vieux géant à l'ossature vigoureuse, arrange un peu l'effet et domine cette froideur bâclée [...]. »

85. « *Ma una constatazione ben più grave fu compiuta di questi giorni. Tutto l'ultimo piano del campanile (a parte il rimaneggiamento recentissimo) è dovuto ad un alzamento posteriore. Prova ne sia che il materiale costruttivo è completamente diverso* », BCR, Fondo Ricci, *Carteggio Monumenti*, 1919, 79, lettre de Gerola à Ricci, Ravenne, 27 avril 1919.

86. « *Al [venturo] progetto si vorrebbe sostituire uno dei tre acclusi. Le preferenze sono, in massima, per quello con doppia trifora (n.2). Io non sarei alieno neppure da quello interrotto (n.1), sul tipo di molti campanili mozzati (Como ecc.) il quale lascia impregiudicato il problema. Ma desideriamo sentire il Suo parere. Ella ci dica pure se crede preferibile che il risalto della lesena si risolva con una fascia orizzontale sotto al tetto (come nel n.2), oppure cessi direttamente, rimediando a quel dislivello con una cornice gradatamente aggettante (n.3). Si era anche pensato ad arricchire quella cornice, anziché con mensoline, coi novi archetti pensili. Ma poichè tale motivo, che di per sè è tanto comune nell'arte romanica, manca affatto in tutto il resto della chiesa, fu creduto prudente di non intruderlo qui nel campanile.* » BCR, Fondo Ricci, *Carteggio Monumenti*, 1919, 79, lettre de Gerola à Ricci, Ravenne, 27 avril 1919.

87. « *Ma chi può esitare? Il primo disegno darebbe al campanile l'aspetto di un torrione di porta di città; [col grande arco di carico.] Il terzo gli darebbe il carattere d'un edificio emiliano, quale potrebbe credersi da Bologna*

certain malaise de l'arbitraire de la décision et suggère au-delà des trois propositions de laisser le dernier étage du campanile dans l'état où il se trouvait.

Il fut toutefois décidé de reconstruire cet étage, avec au centre de chaque côté, une grande ouverture composée de quatre baies jumelées, surmontées de trois patères en majolique et d'une corniche plus élaborée que celle qui existait auparavant. Si pour Mesini ce choix reflétait l'état original du clocher, Bovini a démontré son caractère totalement arbitraire, tout comme celui de la décoration de céramique⁸⁸.

Dans son récit du centenaire, Mesini énumère les travaux qui suivirent ceux de la façade et du clocher, mais encore menés sous la direction de Gerola jusqu'en 1920⁸⁹. Tout d'abord tous les enduits intérieurs furent abattus (**fig. 22 ; 24-27**). Les enduits du plafond et ceux recouvrant les parois de la nef et portant le décor de 1793 furent complètement détruits⁹⁰. Sous le plafond de stuc on trouva des vestiges de la charpente du XIV^e siècle sur laquelle apparaissaient quelques restes de polychromie. On décida de reconstruire ce plafond en l'abaissant de deux mètres afin de le repositionner à sa hauteur originale (**fig. 24-26**). La couverture fut complétée par un ensemble de petits caissons en lambris qui reçurent une décoration picturale sobre, de tonalité chaude et aux vagues références médiévales⁹¹. L'opération d'abaissement de la hauteur du vaisseau central entraîna l'élimination des grandes lunettes tandis que furent dégagées les fenêtres-hautes en plein-cintre surplombant les arcades⁹². Sur la partie extérieure du vaisseau central, au-dessus du niveau des collatéraux, ces ouvertures furent entourées de lésènes reliées entre elles par une frise de deux arceaux (**fig. 18**).

La partie du chœur correspondant à son agrandissement au XVI^e siècle sur les deux dernières travées et à la couverture de la crypte fut détruite (**fig. 28-36**)⁹³. Pour cela on dut démolir l'arc-triomphe et l'escalier conduisant à l'autel, dégageant ainsi l'entrée de la crypte. Les enduits de l'abside subirent le même sort que ceux de la nef et furent par la suite couverts d'un nouvel enduit une fois la voûte reconstruite. Dans l'abside, on boucha les grandes

a Piacenza; il seconda con la trifora solo è ravennate. Ma, io domando, non si potrebbero lasciare le cose come sono? » BCR, Fondo Ricci, *Carteggio Monumenti*, 1919, 79 bis, brouillon de lettre de Ricci à Gerola, Rome, 29 avril 1919.

88. Bovini, 1964, p. 35.

89. Mesini, 1919, p. 122-124.

90. *Internamente, scrostate le pareti dagli stucchi settecenteschi, si sono scoperte le ampie finestre antiche, alcune delle quali ristrette in fenestrelle strombate. Abbattuta la soffitta e l'arco del presbiterio, è ricomparsa la bella travatura dipinta, la quale è stata riabbassata e ricollocata sul muro antico. Ad essa, si è constatato, andava unita una soffitta in legno, a chiglia, pure dipinta; si è stabilito di rifarla.* » *Ibidem*.

91. Bovini, 1964, p. 12.

92. Celles-ci n'apparaissent pas dans les toutes premières travées, là où le clocher est accolé à la nef. Voir Bovini, 1964, p. 10-12.

93. « *Spogliati i capitelli delle foglie in istucco, e riaperte, presso l'abside, le ultime arcate originali più basse delle altre, si è scoperta la faccia dei capitelli delle ultime colonne internate per metà nel muro: essa, per fortuna, è integra col fogliame originale. Tolta la gradinata, per la quale si saliva al presbitero, ha riveduto la luce il prospetto antico della cripta con una fenestrella assai lunga fiancheggiata da due piccole rotonde, e decorato da avanzi di pitture assai antiche. Si sono trovati inoltre gli avanzi delle scale laterali, che portavano anticamente al presbitero.* » Mesini, 1919, p. 122-124.

ouvertures rectangulaires et on rouvrit les trois fenêtres en plein cintre originales. L'autel baroque fut enlevé et donné à l'église San Rocco. On lui substitua le sarcophage du ^v^e siècle de l'évêque Liberio, jusqu'alors utilisé comme autel dans la chapelle du Saint Sacrement⁹⁴.

Les colonnes qui réapparurent entre la nef et le chœur, et dont l'entrecolonnement avait été bouché par l'agrandissement de celui-ci au ^{xvi}^e siècle, restaient plus basses d'1,70 m, puisqu'elles n'avaient pas été incluses dans la dernière surélévation du sol. Certaines avaient été déplacées dans la chapelle adjacente du collatéral nord. Elles furent dégagées et rétablies à leurs emplacements originaux, au niveau de la crypte. Au cours de cette opération, en mars 1919, on découvrit encastrée dans le mur, une partie des chapiteaux byzantins qui avait échappé au réaménagement de Zumaglini⁹⁵. De même, deux autres colonnes découvertes dans la chapelle orientée du bas-côté gauche avaient préservé une partie de leurs chapiteaux. Sur la base de ces découvertes, on supprima tous les chapiteaux composites de Zumaglini, qu'on remplaça par des copies en stuc des chapiteaux originaux.

Les travaux se poursuivirent après l'arrivée d'Ambrogio Annoni à la tête de la *soprintendenza* en 1920. Un problème épineux à résoudre fut celui de la couverture des collatéraux. Celle-ci avait à l'origine la même pente que la toiture du vaisseau central⁹⁶. Cependant avec l'abaissement de cette dernière et l'ouverture des fenêtres-hautes, conserver une telle inclinaison signifiait détruire les chapelles Renaissance du vaisseau droit. Une chapelle conservait un arc et des pilastres sculptés en bas-relief par Tullio Lombardo en 1525 et une autre un fronton de Bernardino Saluteri di Como (sur dessin du milanais Mariani en 1532) et une coupole décorée de fresques par Andrea Barbiani en 1755. La question de la conservation de ces chapelles entraîna un vif débat, mais la qualité de leur facture et leurs quatre siècles d'histoire tranchèrent en faveur de leur conservation⁹⁷. Il en résultat que la couverture des collatéraux dut adopter une ligne horizontale, à l'inverse de tous les exemples historiques ravennates⁹⁸. Cette toiture détermina également la forme si particulière de la façade, puisque pour la conservation des chapelles du vaisseau droit, sa toiture fut conservée à une hauteur supérieure à celui de gauche (**fig. 16 ; 20**).

Si on décida après un long débat de conserver les trois chapelles centrales du collatéral

94. « *L'abside semplice e bella è stata ripristinata con l'apertura delle tre finestre antiche; l'altare barocco è stato rimosso, e al suo posto verrà collocato un magnifico sarcofago del V secolo tutto scolpito di figure, che custodisce il corpo del vescovo S. Liberio ; serviva già da altare nella cappella del Sacramento, in fondo alla navata piccola di destra. In questa cappella, abbattute le parti moderne, sono apparse antiche finestre e pitture di varie epoche: il meglio conservato è un affresco trecentesco. Altri frammenti di affreschi vanno comparando altrove.* » *Ibidem*.

95. BCR, Fondo Ricci, *Carteggio Monumenti*, 1919, 61, lettre de Gerola à Ricci, Ravenne, 29 mars 1919 : il y annonce la découverte des chapiteaux.

96. On pouvait déduire leur position originale grâce aux traces présentes d'un côté sous le niveau des fenêtres et de l'autre sur le clocher, Arpesani, 1921, p. 270.

97. « *vi fu chi propose di rimuoverle e di ricomporle in altra sede, purgandone il S. Francesco, dove non eran volute da alcuna ragione di concordanza stilistica o di culto. Ma la squisita fattura e quattro secoli di vita loro valsero il diritto alla conservazione dov'eran sorte: e così fu giudicato.* » *Ibidem*.

98. *Idem*, p. 275.

droit, toutes les chapelles n'eurent pas la même fortune (**fig. 37-38**). L'architecte Arpesani, bien que modéré sur la conception de la restauration émit un jugement sans appel : « *la prima e la terza con frontoni di stucco di nessun valore, come senza alcun pregio la quinta*⁹⁹. » En effet on fit démolir la première et la dernière chapelle de ce vaisseau qu'on remplaça par de simples ouvertures donnant accès au cloître du couvent, et la chapelle centrale fut fermée par un mur de brique percé d'une petite porte. De l'autre côté, la grande chapelle ouverte à hauteur de la première travée et construite au XIX^e siècle par la famille Rasponi subit le même sort¹⁰⁰. À l'instar de l'architecte Cecilio Arpesani, on reprochait à ces chapelles de nuire à l'harmonie sévère du bâtiment¹⁰¹. Les chapelles orientées à l'extrémité des collatéraux de plan semi-circulaire furent également démolies pour récupérer le plan rectangulaire original.

Mesini décida de placer un orgue dans l'église dont il préleva le coût sur le fonds du pavement¹⁰². Nous avons déjà mentionné le don de 100 000 liras du pape Benoit XV qui permit néanmoins d'achever la totalité du pavement de l'église pour les célébrations. Ce pavement fut composé de pierres de Chiampo, de la région de Vicence, de couleurs jaune, rouge et noire. La mise en place du pavement fut dictée par la même conception de « *semplicità organica*¹⁰³ » qui devait guider l'ensemble des travaux de l'église des funérailles de Dante.

Don Mesini s'occupa ensuite d'ornez l'église San Francesco d'un nouveau mobilier liturgique. Il demanda notamment au verrier vénitien Umberto Bellotto, qui s'occupait dans le même temps de fabriquer l'enceinte de Braccioforte, de fournir des chandeliers, la croix, et la grille de fer fermant la chapelle orientée vers la tombe de Dante. Il devait lui prêter en outre six grands candélabres pour la crypte destinés à la cérémonie d'inauguration du 14 septembre¹⁰⁴. Il fit également refondre les cloches du campanile et cela malgré l'avis contraire de Ricci et de Muratori¹⁰⁵.

99. Arpesani, 1921, p. 267, « la première et la troisième avec des frontons de stuc d'aucune valeur, sans aucune qualité non plus la cinquième. »

100. La décision de démolir la chapelle Rasponi avait déjà été arrêtée avant l'arrivée d'Annoni à Ravenne, SBAPR, *Archivio documenti*, RA 27/204, lettre d'Annoni à Buzzi, Ravenne, 28 avril 1921.

101. « *Costruzioni tutte, che portavano molte note stridenti nella severa armonia dell'ambiente originario, per quanto alcune possedessero pregi d'arte non discutibili.* » Arpesani, 1921, p. 267-268.

102. Il commanda d'abord un orgue à l'entreprise Tamburini de Bagnacavallo. Celle-ci n'étant pas en mesure de l'exécuter avant la fin des festivités, il en acheta un aux Fratelli Balbiani (une entreprise de Milan) qui fut immédiatement mis en place au fond du collatéral droit au prix de la somme importante de 60 000 liras. Mesini, 1959, p. 26-27.

103. SBAPR, *Archivio documenti*, RA 27/204, lettre d'Annoni à l'ingénieur A. Gasparoli, Ravenne, 19 janvier 1921. Dans cette lettre Annoni détaille le choix des matériaux (un marbre de la province de Vicence), des couleurs et des motifs au sujet desquels il consulta l'avis de l'architecte Brusconi, travaillant à la soprintendenza de Lombardie et professeur au Politecnico de Milan.

104. Mesini, 1959, p. 27. Mesini tenta sans succès d'acquérir ces chandeliers.

105. *Ibidem*. À ce propos Ricci, amer, écrivit : « *Ma perchè, perchè non si diffonde ancora di lassù il severo poderoso suono delle campane francescane che forse rintoccarono ogni qual volta i conventuali fecero la ricognizione delle ossa di Dante? Ahimè, esse sono finite, stridendo, nel crogiuolo per fornire alimento alla fusione di quelle nuove, dallo stridulo suono disarmonizzante con la voce di tutte le torri di Ravenna. Chi suggerì, chi tollerò la morte d'una antica e profonda anima vocale per dar vita ad una bisbetica accolta di squille da villaggio lombardo?* », Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 137-138.

Une lettre de Mesini datée du 2 février 1921 nous apprend qu'à cette date les restaurations étaient achevées (**fig. 39**)¹⁰⁶. Le comité catholique s'occupait alors de faire fabriquer des verres pour les nouvelles fenêtres du vaisseau central de la nef et de l'abside. Cette opération finale devait s'avérer plus compliquée que prévue car dans une solution proche de celle adoptée par Ricci pour San Vitale, le comité avait choisi d'orner l'église de verres opaques et légèrement foncés afin de renforcer l'atmosphère de semi-obscurité de l'église des funérailles de Dante.

e. Les fresques

Au cours de la destruction des chapelles orientées, des fragments de fresques du XIV^e siècle apparurent sous les enduits du XVI^e siècle. Dans la chapelle sud, on dégagait trois strates de fresques datées « d'époque pré-giottesque ou giottesque¹⁰⁷ », tandis que dans l'ancienne sacristie, au nord du chœur, on découvrit une scène de crucifixion qu'on data du XIV^e siècle. L'ensemble des fresques du XIV^e siècle furent attribuées à l'école de Rimini, qui avait également œuvré à Ravenne dans l'église Santa Maria in Porto Fuori (fresques par la suite détruites en 1944), à San Giovanni Evangelista, Santa Agata, San Domenico et à Santa Chiara où les fresques furent également restaurées à l'occasion du centenaire de 1921.

Selon Vasari, Giotto, invité à Ravenne par Guido Novello da Polenta, grâce à l'entremise de Dante, aurait travaillé à San Francesco¹⁰⁸. À proximité de l'ancienne sacristie, le long de la paroi du vaisseau nord, un portrait rapidement identifié comme celui de Dante apparut le 2 janvier 1920, au cours des travaux menés par Gerola (**fig. 9**). En effet, la figure recueillie, l'air pensif, le visage appuyé dans la main gauche rappelait l'iconographie de la sculpture du sépulcre de Dante par Pietro Lombardo, pourtant postérieure d'un siècle. Grâce à la presse, l'idée que cette peinture puisse représenter Dante se répandit sans tarder dans toute l'Italie. L'émotion fut telle, que l'avis d'érudits comme Santi Muratori se prononçant contre cette attribution ne fut simplement pas entendu. Les habitants de Ravenne vinrent défiler en grand nombre devant la fresque. Ce succès nous confirme l'importance du culte rendu à Dante dans cette ville de Ravenne et sa diffusion dans les différentes couches sociales¹⁰⁹. Corrado Ricci cependant repoussa l'identification en se basant sur les habits mais aussi sur la description de

106. « *La chiesa è oramai totalmente restaurata e i muri dell'abside e della navata centrale sono pronti per ricevere le decorazioni d'affreschi* », SBAPR, *Archivio documenti*, RA 27/204, lettre de Mesini à G. Buffa, Ravenne, 2 février 1921.

107. Muratori, 1921, p. 308.

108. « Le bruit de l'arrivée de Giotto à Ferrare était parvenu aux oreilles de Dante, le poète florentin ; ce dernier mit tout en œuvre pour le faire venir à Ravenne où il était exilé, et selon le désir des seigneurs de Polenta, il le chargea de décorer à fresque le pourtour de l'église de Saint-François. Ce fut un travail remarquable. » Vasari G., *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, 3^e éd. Chastel, II, Paris, 1989, p. 112. Cet épisode dont l'authenticité n'est pas avérée, est situé par Vasari autour de 1316.

109. « *la voce fu raccolta, riportata, diffusa, e in un baleno, tutti e tutti i ceti di persone incominciarono un pellegrinaggio che ancora continua... per venire a vedere Dante* », ces paroles de Don Antonio Rotondi sont reportées dans le journal *Il Romagnolo*, 17 janvier 1920.

Vasari qui visitant l'église ne mentionna pas de portrait de Dante¹¹⁰. Ce fragment de fresque fut détruit durant les bombardements du 25 août 1944.

En février 1920, peu de temps après avoir repris la direction des travaux, Ambrogio Annoni en sondant les murs extérieurs du vaisseau septentrional réussit à mettre à jour, entre la septième et la huitième travée, deux grands arcs surbaissés délimitant la chapelle des Da Polenta (**fig. 40-43**)¹¹¹. L'archiviste Silvio Bernicoli avait auparavant soutenu son existence grâce à un document de 1455 mentionnant sa vente par les Franciscains à Flavio Biondo. En avril, Annoni informait Ricci qu'il travaillait au dégagement de la chapelle datant du XIV^e siècle, et le pria de lui communiquer toute information historique relative à ce sujet¹¹². Les arcs surbaissés, dont la base se trouve au-dessous du niveau actuel du sol, devaient à l'origine accueillir des sarcophages. Au-dessus de ces arcs on fit émerger les traces de deux fenêtres étroites en arcs brisés, qui furent restaurées et mises à jour. À l'intérieur de l'église, Annoni rechercha la chapelle qui avait alors totalement disparu. Elle fut découverte en septembre et avec elle sa décoration picturale. Au centre de la fresque, entre les deux petites fenêtres, apparut une crucifixion, dont la tête du Christ restait dans un bon état de conservation. Dans la lunette située au-dessus de la crucifixion apparaissait une scène représentant trois anges hébergés par Abraham, dont on trouve une autre version en mosaïque à San Vitale.

f. Le concours de décoration

Dès 1913, avant même le début des travaux de San Francesco, le Comité catholique eut l'idée de doter l'église d'une nouvelle décoration, une fois la restauration achevée¹¹³. Ce projet fut annoncé par Mesini dans le premier numéro du bulletin du Comité¹¹⁴. Mise de côté durant la guerre, l'idée d'orner l'église de fresques ressurgit en 1918. Après quelques hésitations, le Comité catholique, sous l'impulsion de l'infatigable Mesini, décida de lancer un concours national pour une décoration picturale de l'église. Le concours fut publié le 3 mai 1921 et devait se clôturer le 6 septembre 1921 afin de permettre de dévoiler les projets au public durant les fêtes du centenaire¹¹⁵. Il fut toutefois prorogé jusqu'au 14 novembre, à la suite de quoi les ébauches furent exposées dans la nef de l'église restaurée.

Giovanni Mesini fut donc encore une fois, par son énergie et son obstination, le véri-

110. Ricci, 1891 (1921), p. 329.

111. Annoni, 1921a, p. 15-19.

112. « *La Cappella dei Polentani mi ha dato da fare storico-tecnico-artistico (che brutta parola composta!); ma, insomma, ho tanto da credere che, fra poco, potrò scrivere le buone notizie. Anche oggi la osservai (cioè ne osservai il poco che ancora non si può discernere del tutto per la necessaria – momentanea – conservazione di un muro recente) col Conte Gamba. Questi se mi interessò assai, e la visita sua, di poche ore, mi fece grandissimo piacere e molto bene alla mente e all'animo. [...] Innanzi tutto La pregherei di volermi favorire notizie precise sulle vicende storiche o indicazioni – della Capp.a Polentana.* » BCR, Fondo Ricci, *Carteggio Monumenti*, 1920, 33, lettre d'Annoni à Ricci, Ravenne, 23 avril 1920.

113. Le règlement du concours se retrouve notamment dans SBAPR, *Archivio documenti*, RA 27/204 : *Concorso per la decorazione pittorica a fresco della chiesa di San Francesco a Ravenna*, article 1.

114. *Bolletino Comitato cattolico*, I, 1, 1914, allegato, p. VIII.

115. Mesini, 1959, p. 57.

table instigateur du projet. Sa détermination le porta à engager un concours aux résultats pour le moins incertains, alors que nombre de personnalités influentes critiquaient fermement cette idée. Corrado Ricci, suivi de Santi Muratori et de Giuseppe Gerola furent ceux qui s'opposèrent le plus fermement à ces fresques. Pour ces trois acteurs directs des restaurations, le projet de décoration allait totalement à l'encontre de la conception du *ripristamento* de San Francesco.

Mesini tenta, dans une lettre du 27 avril 1919, de convaincre le *soprintendente* Gerola du bien-fondé de ce concours :

*considerando che la chiesa è stata in varie epoche decorata di pitture; che la calotta absidale è da rifarsi per intero e la muratura delle pareti della navata centrale non può ritornare alla primitiva integrità e bellezza; considerato pure che le rappresentazioni sacre, specialmente artistiche, sono quanto mai opportune al sentimento ed al culto religioso [...]*¹¹⁶.

Il s'adressa dans le même temps à Corrado Ricci pour obtenir son soutien et ses conseils. Selon le prêtre ravennate, l'intérêt du concours résidait non pas tellement dans la finalité de décorer l'église, mais dans celle d'offrir aux artistes une opportunité de renouveler l'iconographie dantesque¹¹⁷. En présentant le projet comme participant au culte de Dante et à la volonté de renouveler l'art contemporain, Mesini pensait pouvoir obtenir l'adhésion de Ricci. Ce dernier dans sa réponse ne lui laissait pourtant aucun espoir d'un possible revirement de position. Endossant le ton officiel d'un fonctionnaire ministériel, il soulignait n'avoir autorisé les travaux de la basilique que dans l'unique but de redonner à l'église sa simplicité originelle, et que ce projet qui allait à l'encontre du dépouillement de l'église ne pourrait en aucun cas être accepté par le ministre¹¹⁸. Cette réponse reprenait les arguments d'une lettre similaire envoyée à la *soprintendenza*. Dans une première lettre Gerola lui faisait part du projet de Mesini

116. SBAPR, *Archivio documenti*, RA 27/204, lettre de Gerola à Ricci, Ravenne, 27 avril 1919, « en considérant que l'église a été à diverses époques décorée de peintures ; que la calotte absidale est entièrement à refaire et la maçonnerie des parois de la nef centrale ne peut pas retourner à son intégrité et à sa beauté primitive; en considérant aussi que les représentations sacrées, spécialement artistiques, sont particulièrement opportunes au sentiment et au culte religieux [...]. »

117. « Ora che vi è chi mette a nostra disposizione la somma per il premio di concorso, questo è stato deciso, subordinamente, s'intende, alla concessione della R. Soprintendenza. / Non è tanto il desiderio di decorare la chiesa che ci spinge, quanto quello di dare occasione agli artisti di rivelarsi e di dare qualche nuova rappresentazione per l'iconografia dantesca. / Ed Ella, che conosce così profondamente e l'arte e Dante, può fornire in proposito consigli e osservazioni più di qualunque altro. / Noi con fidiamo per tanto che la nostra domanda trovi in Lei se non un'approvazione, una benevola attesa. » BCR, Fondo Ricci, *Carteggio Monumenti*, 1919, 83, lettre de Mesini à Ricci, Ravenne, 30 avril 1919.

118. « Caro Don Mesini, / A Ravenna mi fu parlato delle decorazioni pittoriche che si pensava di fare in S. Francesco. Risposi che quando fu chiesto al Ministro dell'Istruzione di abbattere la soffitta, gli stucchi e tutte le superfetazioni settecentesche, non si fece altro che asserire che s'intendeva ripristinare il monumento e di ricondurlo alla sua semplicità. Ora si vuol mancare al proposito per cui il Ministro assenti ai lavori così che io debbo pregarla di non insistere in una idea che sarebbe destinata all'insuccesso. Il Comitato pei restauri di S. Francesco verrebbe a [diminuire] le sue alte benemerenze. » BCR, Fondo Ricci, *Carteggio Monumenti*, 1919, 84, brouillon de lettre de Ricci à Mesini, Rome, 3 mai 1919.

tout en s'y déclarant lui-même opposé¹¹⁹. Dans sa réponse au *soprintendente*, Ricci rejetait la proposition de Mesini en prenant une position générale sur ce genre de travail :

Il Ministero è sempre alieno dal consentire trasformazioni di monumenti, e se qualche volta le acconsente, le acconsente solo quando sa che conducono a ripristini semplici e seri. A questo patto soltanto si lasciarono abbattere soffiti, stucchi, ecc. della chiesa di San Francesco in Ravenna, e non perché alle decorazioni settecentesche se ne sostituissero altre odierne¹²⁰.

Il semble que l'on puisse déduire de cette réponse que les autorisations de travaux sur les monuments aient été l'exception et que la règle restait la conservation en l'état. Pourtant, ces travaux de « transformation » de monuments furent si nombreux, à l'occasion des festivités du 600^e anniversaire de la mort de Dante, qu'ils semblent avoir un temps représenté la règle. Toujours selon Ricci, ceux-ci pouvaient être autorisés seulement s'ils répondaient au double critère de sérieux et de simplicité. Derrière la notion de sérieux on peut lire la référence historique, primordiale aux yeux de Ricci, pour intervenir sur les monuments. Cette référence historique, sans être toujours précise (il nous suffit de penser à l'évènement fondateur du centenaire de l'université bolognaise de 1888) autorisait à reformuler des scénarios parfois déconnectés de toute preuve matérielle comme l'a montré l'exemple de l'église de Polenta, de Saint-Marin et, dans une moindre mesure, celui de San Francesco de Ravenne. La simplicité quant à elle, semblait correspondre ici à l'image dépouillée de l'architecture mendicante du XIII^e siècle, à ce Moyen Âge des Communes et au caractère volontairement religieux des commémorations de 1921.

Dans ses deux lettres du 3 mai 1919, Ricci annonçait que même si le concours devait avoir lieu, et quels que soient ses résultats, le ministère ne donnerait pas son accord à l'exécution de la décoration picturale. Il transparait également ici l'aversion que Ricci nourrissait pour le mélange de l'art ancien et moderne. S'il n'hésita pas à recréer à plusieurs reprises des scénarios d'un passé réinventé, il s'opposa avec constance au voisinage des traces du passé et de l'art moderne¹²¹.

Dans une lettre de 1921 adressée à Ambrogio Annoni, Corrado Ricci résumait de façon assez lapidaire et déterminée, les trois raisons de son refus de participer par la suite au

119. SBAPR, *Archivio documenti*, RA 27/204, Lettre de Gerola à Ricci, Ravenne, 27 avril 1919 : « *Nell'inoltrare l'accusa lettera del Comitato Cattolico Dantesco a cod. Ministero, credo opportuno di far notare che da parte mia ho sempre dubitato nella convenienza di una decorazione pittorica della basilica di S. Francesco e non ho mancato di esprimere quei miei pensieri ai membri del Comitato.* »

120. SBAPR, *Archivio documenti*, RA 27/204, lettre de Ricci à Gerola, Rome, 3 mai 1919. « Le Ministère est toujours contraire à permettre les transformations de monuments, et si quelquefois il les consent, il les consent seulement lorsqu'il sait qu'elles aboutiront à des reprises simples et sérieuses. Seulement à cette condition on laissa abattre les plafonds, les stucs, etc. de l'église San Francesco de Ravenne, et non pas pour qu'aux décorations du XVIII^e siècle on en substitua d'autres actuelles. »

121. Ricci, 1905b.

jury du concours¹²² :

Prima: non credo tale decorazione adatta o vantaggiata a un monumento come quello che s'intende decorare, e, quantunque sia probabile che resti allo stato di progetto, non intendo però impegnare la mia opinione;

Seconda: non accetto più di far parte di commissioni in cui si trovi Ugo Ojetti¹²³;

Terza: soffrendo il caldo e facendomi male viaggiare di grande estate, io nel mese d'agosto mi trovo a 700 metri sul livello del mare e non discendo che in settembre¹²⁴. »

Malgré cette opposition de poids, Mesini réussit à organiser le concours grâce à de nombreux appuis locaux et du monde de la culture. Soutenu dès 1913 par le marquis Crispolti, il reçut par la suite l'aide d'Ambrogio Annoni, du directeur de l'Académie des beaux-arts de Ravenne Vittorio Guacimanni, et des artistes Ettore Tito et Alfredo de Carolis. Mesini présenta son projet aux autorités ecclésiastiques lors d'une nouvelle audience auprès du pape Benoit XV, le 25 avril 1921. Ce dernier, enthousiaste à cette idée, lui fournit les fonds nécessaires au concours.

En se référant à la réévaluation de l'œuvre de Dante par les artistes romantiques et au travail du peintre nazaréen Cornelius, Mesini souhaitait inscrire ce concours dans la continuité du renouveau des thématiques dantesques dans les arts depuis le XIX^e siècle¹²⁵. Cette réalisation devait participer, au-delà du milieu artistique, à la divulgation de l'œuvre de Dante auprès du peuple. Reprenant la métaphore classique selon laquelle les décorations d'églises constituaient les bibles du peuple, Mesini désirait qu'une telle décoration représentât « *una cattedra perpetua d'insegnamento dantesco*¹²⁶. » La dimension pédagogique allait de pair avec l'idée que les fresques favorisaient la foi et donc la mission spirituelle de l'Église. Ici apparaît une division nette parmi les acteurs de la restauration qui correspond peut-être à la réappari-

122. BCR, Fondo Ricci, *Carteggio Monumenti*, 1921, 30, brouillon de lettre de Ricci à Annoni, s.l., s.d. « Premièrement : je ne crois pas que telle décoration soit adaptée ou avantageuse pour un monument comme celui qu'on entend décorer, et, quand bien même il est probable qu'elle reste à l'état de projet, je n'entends toutefois pas engager mon opinion ; Deuxièmement : je n'accepte plus de faire partie de commissions dans lesquelles se trouve Ugo Ojetti ; Troisièmement : souffrant du chaud et des voyages en plein été, je me trouve au mois d'août à 700 mètres au dessus du niveau de la mer et je ne descends qu'en septembre. » La lettre porte au crayon une réflexion qui résume parfaitement la vision de Ricci : « *Così va il mondo : dopo aver restaurato la chiesa, la si vuole impiastriciare !* »

123. Ojetti et Ricci avaient été amis pendant un temps mais s'étaient depuis éloignés l'un de l'autre, voir Canali F., « Ugo Ojetti e Corrado Ricci amicissimi (1890 ca. – 1910) », *Ravenna Studi e Ricerche*, x, 1, 2003, p. 95-175. Dans l'index du volume du *Carteggio monumenti* de 1921, sous le numéro 122, dans une lettre de Santi Muratori à propos du concours de décoration, Ricci note : « *sull'invasenza di quell'autentico ciarlatano che è Ugo Ojetti.* » Santi Muratori constatait amèrement dans la lettre le poids du journalisme, au vu d'un article dans lequel Ojetti ironisait sur Ricci et son refus de nouvelles fresques. Il se souvenait aussi que vingt ans plus tôt en 1901, Ojetti avait voté l'élimination du décor d'époque moderne de San Vitale.

124. Ricci fait ici allusion à sa demeure estivale à Rocca di Papa, dans la région des *Castelli Romani*.

125. Mesini, 1959, p. 55. Peter von Cornelius avait notamment peint des fresques d'iconographie dantesque dans une villa romaine et une église de Munich.

126. Mesini, 1959, p. 56, « une chaire perpétuelle d'enseignement dantesque. »

tion de la ligne de démarcation entre lecture catholique et lecture patriotique de l'œuvre du poète :

Rimaneva in fine il quesito della decorazione parietale; chè vi fu, agli inizi, chi propendeva per lasciare le pareti quali risultavano dopo averle spogliate dalle appiccicature barocche, dimenticandone così la funzione, e quasi direi la missione spirituale delle decorazioni sacre sulle pareti del tempio, e il dovere di non defraudare il tempio stesso di questo linguaggio della fede, e il popolo di un tal conforto: tanto acceca talvolta l'intransigente archeologico.¹²⁷ Ma per buona sorte prevalse il sentimento di fede, e il sano buon senso¹²⁸.

Grâce à ce projet de décoration, le Comité catholique entendait donc renouer avec la vocation religieuse de l'édifice tout en s'inscrivant dans la tradition de sujets de peinture tirés de l'œuvre de Dante. Le style de la fresque devait néanmoins se rapporter à celui de l'église. On se demanda alors si, à l'image de l'architecture, la décoration devait tenter de faire revivre l'art de l'époque de Dante. Le programme explicitait le concept du concours dans son article 3 :

Da tutto ciò risulta il carattere speciale della decorazione che vuolsi in cotesa chiesa, derivante cioè le proprie idee informatrici ed ordinatrici delle epoche effettivamente visibili nella chiesa stessa. Criteri voglionsi, non di ricomposizione stilistica di maniera, ma di completamento d'intonazione¹²⁹.

Le concours ne suivait donc pas la même ligne théorique que la restauration – celle d'une reconstitution de l'église de Dante – en se voulant dans le présent de l'art et de la création. Cependant le règlement poursuivait en insistant sur la nécessité pour les projets de s'intégrer harmonieusement dans l'église parmi les restes de décorations réapparues au cours des restaurations¹³⁰. Selon le programme, l'iconographie choisie par les participants devait s'inspirer à la fois du souvenir de Dante, de ses funérailles ravennates et de ses visions « *ultraterrene* » ; autrement dit mélanger – dans une approche que nous avons vu récurrente du dantisme – des épisodes tirés de la vie et des écrits du poète. À l'épisode de la mort de Dante devait être

127. L'auteur se réfère ici à Corrado Ricci.

128. Arpesani, 1921, p. 270-271. « Il restait enfin la question de la décoration murale ; il y eut des gens, au début, qui penchaient pour laisser les murs tels qu'ils apparaissaient après l'avoir déshabillé des collages baroques, en oubliant ainsi la fonction, et je dirais presque la mission spirituelle des décorations sacrées sur les murs du temple, et le devoir de ne pas priver le temple de ce langage de la foi, et le peuple d'un tel réconfort : l'intransigence archéologique est parfois très aveugle ! Mais par chance le sentiment de foi et le sain bon sens prévalut. »

129. *Concorso per la decorazione*, article 3. « De tout cela résulte le caractère spécial de la décoration qu'on veut dans cette église, c'est-à-dire dérivant ses idées informatrices et ordinatrices des époques effectivement visibles dans l'église. Critères qu'on veut non pas de reconstitution stylistique, mais complétant l'harmonie. »

130. « *La figurazione deve essere armonicamente contenuta nella decorazione, in modo da costituire un'unità di concetto e di forma.* » *Idem*, article 4. Plus loin le programme annonçait de façon un peu paradoxale que les traces de décorations existantes ne pouvaient pas être détruites, mais qu'elles ne devaient pas non plus constituer un obstacle à l'harmonie d'ensemble de la nouvelle décoration (art. 7).

consacré le revers de la façade, l'abside accueillant l'évocation du *Paradis* tout en dédiant une place particulière à saint François et à saint Pierre, à qui l'église est dédiée¹³¹. Les concurrents étaient invités à évoquer des épisodes de l'*Enfer* et du *Purgatoire* sur les parois du vaisseau central de la nef. Mesini présenta ce programme de façon légèrement différente comme une progression depuis l'*Enfer* au revers de la façade, à travers le *Purgatoire* dans la nef et vers le *Paradis* sur l'arc-triomphe et l'abside¹³². Ces deux variantes se trouvèrent dans les projets finaux.

La liste des personnalités qui composèrent le jury témoigne de l'appui d'une partie du monde de la culture au projet de Mesini. Corrado Ricci et Gaetano Beltrami refusèrent d'y participer, mais on y trouvait néanmoins des artistes et des figures de premier rang. Ainsi le jury final se composa d'Ambrogio Annoni, des peintres Achille Casanova, Antonio Rizzi, Duilio Cambellotti, Cesare Laurenti et Vittorio Guaccimanni, de don Mesini, de l'architecte Gaetano Moretti, du critique d'art Ugo Ojetti, de Giuseppe Polvara (sacerdote, peintre et collaborateur de la revue *Arte Cristiana* de Milan qui remplaça Celso Costantini nommé dans un premier temps), et de don Antonio Rotondi (le curé de San Francesco). Moretti fut élu président, Ojetti rapporteur et Mesini secrétaire du jury. La maladie empêcha le peintre Ettore Tito, pourtant favorable à l'initiative, de participer.

Le 14 novembre, au terme du concours, dix-huit projets furent présentés au jury. Celui-ci se réunit le 11 et le 12 décembre dans l'église San Francesco où ils furent exposés. Onze participants furent exclus lors du premier examen car le jury estima qu'ils ne respectaient pas les normes du concours. Parmi les sept projets restants, Adolfo De Carolis fut désigné vainqueur grâce à son projet présenté sous le pseudonyme *Urania*, Guido Cadorin avec son projet signé *Modicum et non videbitis me* reçut le second prix (**fig. 44**). *Sordello* de Rodolfo Villani et « *Maria* » de Carlo Wostry et Arduino Berlam se partagèrent le troisième prix (**fig. 45**). Le rapport fut rédigé par Ojetti et les projets furent publiés dans la revue *Arte Cristiana*¹³³. Mesini souligna le rôle prépondérant joué par Ojetti dans les débats et l'importance de son soutien au projet *Urania*, tandis que le peintre Laurenti était favorable au *Modicum*, réalisé par son ancien élève Cadorin.

Cependant le mois suivant, le peintre romain Rodolfo Villani accusa le Comité de partialité et porta avec Carlo Guarnieri (un autre participant au concours) l'affaire en justice¹³⁴. Les deux plaignants s'appuyaient sur une lettre envoyée par Ambrogio Annoni depuis Milan à un certain Gasparoli, dans laquelle il rapportait la volonté de De Carolis, le vainqueur

131. *Idem*, article 5.

132. Mesini, 1959, p. 56.

133. Ojetti U, « Relazione per la decorazione a fresco della chiesa di S. Francesco in Ravenna », *Arte Cristiana*, x, 2, février 1922, p. 35-45.

134. Il envoya une première lettre au Comité le 19 décembre 1921. L'ensemble de l'affaire est racontée de façon vivante est détaillée par Don Mesini : Mesini, 1959, p. 62-66. En outre on retrouve un très grand nombre de références au procès dans différentes archives et tout particulièrement dans le fonds De Carolis de la GNAM.

du concours, de remplacer certains membres du jury, dont le curé Rotondi, par le sculpteur Zanelli. Don Rotondi entra par erreur en possession de cette lettre. Sur les conseils de Maioli, un autre membre du Comité catholique, celui-ci la confia à Villani qui lui avait promis de ne pas la publier.

Le procès qui débuta le 8 juin 1922 devait trancher sur la demande d'annulation du concours. Adolfo De Carolis participa au débat le 13 mars 1923 pour défendre la régularité du concours et demander en retour la condamnation de Villani. Les plaignants reprochaient au Comité d'avoir choisi la formule du concours au seul motif d'éviter qu'un peintre vénitien soit désigné à la place d'Adolfo De Carolis ; d'avoir fait participer ce dernier au choix de la composition du jury ; d'avoir prorogé la date de fin du concours pour l'avantager ; enfin, d'avoir primé *Urania* tout en sachant qui en était l'auteur. Ces accusations étaient avant tout portées à l'encontre de Mesini et d'Annoni, ce dernier ayant d'ailleurs déjà fait appel à De Carolis pour décorer la frise du Palazzo Veneziano de Ravenne¹³⁵.

Si l'interprétation de la lettre d'Annoni par les deux peintres semblait aller quelque peu au-delà de sa véritable portée, il est évident qu'il y avait au sein du jury une atmosphère très favorable à De Carolis, notamment par la présence de Cambellotti et Ojetti avec qui il s'était lié d'amitié à Florence et à Rome. Les documents d'archives aujourd'hui disponibles, ou publiés, semblent montrer que la plainte de Villani et Guarnieri n'était pas totalement dépourvue de justification¹³⁶. De Carolis avait des rapports privilégiés à Ravenne grâce à son ami Giovanni Guerrini et, dans une moindre mesure, à Ambrogio Annoni. Il s'impliqua effectivement dans la composition du jury¹³⁷. Pourtant, le tribunal disculpa le Comité le 31 août 1923, notant que l'authenticité de la lettre, seule preuve au procès, n'était pas établie. Selon le Comité, il était normal de demander conseil à des artistes pour la formation d'un tel jury. Ce procès eut des conséquences désastreuses sur la bonne entente entre les membres du jury, mais aussi pour le peintre Adolfo De Carolis dont la correspondance témoigne à quel point il resta, jusqu'à sa mort en 1928, extrêmement affecté par cette affaire¹³⁸. Malgré

135. Voir *infra*.

136. Notamment grâce à son amitié avec Giovanni Guerrini, voir Frontino M., *Il Rifugio nel mondo dantesco di Adolfo de Carolis. I bozzetti per la decorazione della basilica di S. Francesco a Ravenna*, mémoire de laurea, université di Bologna, Facoltà di conservazione dei Beni culturali, 2006, p. 23-24, Bardazzi E., Carli C. F., Djokic L., *Adolfo De Carolis 1874-1928, Un capolavoro ritrovato, un carteggio inedito*, Rome, Nuova Galleria, 2001.

137. « *Per quella commissione sono del pensiero di non farla tanto numerosa, inizialmente non tanti letterati, bastano due. Due eletti degli artisti e decoratori ci vogliono. Passa tu in rassegna i migliori. Sezanne? Casanova? Cellini? Pogliaghi? Guaccimanni ci vuole. Poi ci sarà Annoni. Poi tu scegliere col D. Mesini.* » Lettre du 23 octobre 1920 de De Carolis à Guerrini; « *Ricorderai che ti parlai del bando per il S. Francesco e dalla commissione che stava imbastendo l'Annoni. Incomincia con il prof. Di Brera Beltrami e poi con 5 o 6 letterati col Rizzi e altri. Devi dire a D. Mesini che il comitato deve bandirlo lui il concorso e non l'ufficio Governativo, dato che il denaro lo mette il Com. Religioso. Non è così?? Non si facciano imporre anche la Commissione. L'Annoni è, direi, un consigliere un tecnico ma non il direttore del concorso. E poi c'è anche lui nella commissione.* » Lettre du 17 octobre 1920 de De Carolis à Guerrini, toutes deux publiées dans Bardazzi, Carli, Djokic, 2001.

138. De Carolis meurt en 1928 alors que l'affaire n'est pas encore totalement close (Villani avait fait appel de la décision du tribunal pénal de Ravenne). Sa correspondance est conservée auprès des archives de la GNAM de Rome.

la victoire du Comité, le procès empêcha définitivement la réalisation des fresques de San Francesco. Il est toutefois loin d'être évident que, même sans ce procès, la décoration ait pu être réalisée. D'une part le Comité n'avait pas encore réussi à réunir l'argent nécessaire à sa réalisation, d'autre part, même s'il avait quitté son poste à la Direction générale du ministère, Ricci aurait certainement pesé de tout son poids politique pour que le ministre n'autorise pas la réalisation des fresques.

g. Adolfo De Carolis et le projet de décoration de San Francesco

Le projet d'Adolfo De Carolis est conservé, avec celui de Guido Cadorin, au *museo dantesco* de Ravenne. Composé de six ébauches à l'aquarelle sur papier, les dessins d'Adolfo De Carolis sont actuellement dans un très mauvais état de conservation. Toutefois, à la suite du concours, des reproductions furent publiées dans les revues *l'Arte Cristiana* et *La Fionda* (fig. 49-51). Cette dernière revue, dirigée par De Carolis, présentait une version monochrome revue par le peintre¹³⁹. Récemment une étude approfondie de ce projet a été menée par Michela Frontino dans le cadre d'un mémoire universitaire¹⁴⁰. Sans pouvoir entrer ici dans le détail de l'iconographie ou encore analyser précisément la place de cette œuvre dans la carrière de De Carolis, il apparaît important d'insister sur la contribution du peintre au centenaire dantesque. Outre sa victoire au concours de San Francesco, celui-ci réalisa la fresque du Palazzo Veneziano, et exécuta plusieurs xylographies représentant la figure de Dante. Adolfo De Carolis représente d'une certaine façon le point de contact entre les historiens spécialistes du patrimoine monumental, représentés par Ricci, et le groupe de littérateurs et d'artistes d'inclinaison idéaliste, mais férus d'histoire, regroupés autour de la figure de Gabriele D'Annunzio.

Originaire de la province d'Ascoli Piceno, dans la région des Marches, Adolfo De Carolis (1874-1928) se forma à Bologne avant de rejoindre Rome en 1892¹⁴¹. Il s'y lia d'amitié avec les membres du cénacle *In Arte Libertas*, dont il fit officiellement partie à partir de 1897. Au travers du groupe organisé autour de Nino Costa, il reçut l'influence du préraphaélisme anglais, notamment celui de Dante Gabriel Rossetti et d'Edward Burne-Jones¹⁴². Durant la

139. Le *museo dantesco* étant au moment de la rédaction de cette thèse fermé pour rénovation, nous n'avons pu consulter le projet qu'à partir de reproductions. Pour les publications, voir notamment, Ojetti, 1922, p. 35-45, et la revue *La Fionda* où De Carolis publie son projet un mois après le résultat du concours avec de légères modifications (De Carolis A., « Per il S. Francesco di Ravenna », *La Fionda*, 16, novembre 1921), ainsi que Frontino, 2006.

140. Frontino, 2006.

141. Pour un profil bibliographique d'Adolfo De Carolis (parfois écrit « De Karolis » avec un « K » archaisant voulu par D'Annunzio), voir Lenzi A., *Adolfo de Carolis e il suo mondo, L'arte e la cultura attraverso i carteggi De Carolis, D'Annunzio, Maraini, Ojetti*, Anghiari, ITEA, 1999, Bossaglia R. (dir.), *Adolfo de Carolis e il Liberty nelle Marche*, catalogue de l'exposition de Macerata, Milan, Mazzotta, 1999, Di Pino Giambi, S., *Adolfo De Carolis, il piacere dell'arte*, Florence, Pitti arte e libri, 1992. Giubilei M. F., De Carolis, Adolfo, dans DBI, xxxiii, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1987, p. 472-476.

142. Ce dernier avait laissé des décorations dans l'église San Paolo entro le mura, à Rome sur la via Nazionale.

même période, il travailla à la décoration de la villa Blanc dont les travaux étaient dirigés par l'archéologue Giacomo Boni. Celui-ci put lui transmettre sa vision du rôle des arts appliqués, de l'artisanat et du mélange des techniques, héritée d'une connaissance directe des acteurs du mouvement Arts and Crafts¹⁴³. Pour la préparation des terres cuites de la villa, Boni envoya De Carolis étudier la céramique de Luca della Robbia à Florence. Dans le même temps il travailla à la restauration des appartements Borgia au Vatican où il admira tout particulièrement les fresques de Pinturicchio. Les influences conjuguées du préraphaélisme et des enseignements de Ruskin et de Morris, résonnèrent chez De Carolis avec une attirance naturelle pour l'art du xv^e siècle. Certaines œuvres de cette première période, telles la *Donna della fontana* (exposée à la biennale de Venise en 1899) ou *La Primavera* (**fig. 47**), clairement inspirées par la peinture de Botticelli, trahissent chez le peintre une matrice préraphaélite inscrite dans la veine romaine du symbolisme¹⁴⁴.

De 1897 à 1904, il réalisa sa première grande œuvre de décoration dans la villa Costantini Brancadoro à San Benedetto del Tronto. Ici encore, la conception de la figure humaine reste toute empreinte du préraphaélisme anglais et d'un amour qu'il partageait avec D'Annunzio pour Botticelli, considéré comme le plus grand peintre, poète et visionnaire du xv^e siècle. Dans ces fresques, on voit également apparaître un ensemble d'éléments de décorations – guirlandes, rubans et arabesques – qui devinrent par la suite des motifs fréquemment utilisés par De Carolis, et qui le rapprochent déjà des recherches de l'*Aemilia Ars* à Bologne autour de Rubbiani. Tout comme le groupe bolonais, De Carolis fut sensible à l'influence anglaise au-delà du style ornemental, par une volonté d'universalisme, par la confiance en la capacité de l'art à changer la société et par l'utilisation de multiples techniques artistiques, privilégiant notamment celles connaissant une vaste diffusion telles la décoration d'édifices et la xylographie.

En 1901, De Carolis s'installa à Florence, où, à côté de sa carrière d'artiste et d'enseignant, il publia de nombreux articles théoriques dans les revues *Il Marzocco*, *Hermes* et *Leonardo*. Il participa au concours des frères Alinari pour une nouvelle illustration de la *Divine Comédie* (1900-1902). Ce concours important devait offrir une illustration italienne de la *Comédie*, après celles déjà classiques de Gustave Doré (1861) et de Francesco Scaramuzza (1836-1876). Dans les dessins de De Carolis on peut noter la coexistence de deux courants d'expression différents, entre une veine symboliste, dans la représentation du cantique du *Paradis*, et une illustration plus classique de l'*Enfer* marquée par l'influence de Michel-Ange.

À Florence, il se noua d'amitié avec Gabriele D'Annunzio avec qui il entama une col-

143. Giacomo Boni entretint à partir de 1880 une correspondance importante avec William Morris, Philipp Webb, William Douglas Caroe et même John Ruskin. Il rencontra ce dernier en 1882. Romanelli P., Boni, Giacomo, dans DBI, xxxiii, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1987, p. 472-476.

144. *La Primavera*, huile sur toile, ca. 1896, Trévise, collection privée, voir Dania, Valentini, 1975, p. 100, fig. 5.

laboration professionnelle dès 1901 par l'illustration, la réalisation de l'affiche et la participation à la scénographie théâtrale de la *Francesca da Rimini* du poète (**chap. 3, fig. 11**). Le lien avec D'Annunzio s'avéra essentiel dans un moment où celui-ci abandonnait l'idéalisme byzantin (l'esthétique prônée par sa revue *Cronaca Bizantina*) pour un modèle de beauté imprégné de force et d'énergie (*Le vergini delle Rocce*). Dans le même temps, De Carolis cherchait également le canon d'une figure humaine plus robuste qu'il trouva dans le modèle michelangelesque.

Il se lia également d'amitié avec l'autre grand poète du mouvement décadent italien, Giovanni Pascoli, grand admirateur de Dante comme De Carolis. À partir de 1901, il travailla à l'illustration de ses livres, en commençant avec la *Mirabile visione*. L'influence de la poésie de Pascoli sur De Carolis se manifeste par l'importance des thématiques populaires et folkloriques, où paysans et pêcheurs sont représentés à la façon des héros antiques. Dans les fresques du Palazzo della Provincia d'Ascoli Piceno (1907-1908), la représentation idéalisée du monde champêtre de sa terre natale, proche de celle de l'âge d'or, trahit sa recherche d'une beauté éternelle et universelle, qu'il pense pouvoir approcher dans la tradition et le travail. L'amitié avec le philosophe Angelo Conti, avec qui il se lia à son arrivée à Florence, fut tout aussi déterminante. Celui-ci s'était beaucoup occupé de questions esthétiques, notamment dans le cénacle du *Caffè Greco* à Rome. Ensemble avec D'Annunzio et Pascoli, la pensée de Conti forma la matrice idéaliste de l'art d'Adolfo De Carolis.

Si nombre de publications ont voulu rapprocher l'activité d'Adolfo De Carolis au Liberty, l'Art nouveau italien – notamment pour l'importance du dessin et de la ligne arabesque dans sa peinture – un article paru dans *Leonardo* en 1902 témoigne de son aversion pour l'art floral¹⁴⁵. Il oppose au Liberty un art universel s'appuyant sur la tradition. En 1904, dans un article publié dans *l'Hermès*, sa conception d'une unité des arts au travers des arts décoratifs et de l'art appliqué tend à se préciser¹⁴⁶. Si l'influence de Ruskin et de Morris restait toujours prégnante, elle apparaissait de plus en plus filtrée par l'interprétation de Gabriele D'Annunzio¹⁴⁷.

En 1908, au terme d'un concours national, De Carolis se vit confier la décoration du Salon du Quattrocento du palais du Podestat de Bologne, à laquelle il travailla de 1911 jusqu'à sa mort en 1928 (**fig. 48**). Le prestige de ce concours lui assura par la suite de nombreuses commandes publiques. De 1916 à 1919, il décora l'*Aula Magna* de l'université de Pise, de 1922 à 1923 la salle du conseil du Palazzo della Provincia d'Arezzo, de 1925 à 1926 la chapelle de Saint-François de la basilique Saint-Antoine de Padoue et en 1926 la chapelle de Giacomo Puccini à Torre del Lago. Les décorations de Ravenne, celle du Palazzo Veneziano

145. De Carolis A., « L'estetica del paesaggio », *Leonardo*, I, 10, mars 1903.

146. De Carolis A., « L'arte decorativa moderna », *Hermès*, I, 2, 1904, p. 64-70.

147. *Ibidem*.

et de San Francesco, se situent donc au cœur de cette carrière de décorateur.

Dans cette phase de maturité de la carrière de l'artiste, le rôle social et éducateur de l'art devint central dans son travail. Au travers de la production de xylographie et de fresques, l'artiste privilégia les thématiques religieuses et mystiques, perçues comme la tradition italienne. Par ce biais, il pensait pouvoir s'adresser directement au peuple et exprimer au mieux le caractère universel et éternel de la beauté artistique. Au sortir de la guerre, cette recherche se traduisit stylistiquement par un synthétisme de la ligne d'où n'était pas absent un certain regard sur l'art italien du XIV^e siècle¹⁴⁸. La prédominance des thèmes moraux et éthiques, dans une réflexion tournée vers l'intériorité mais contaminant la forme de ses œuvres, a pu être vu comme une certaine accointance avec le mouvement européen de retour à l'ordre et le groupe italien *Novecento* organisé autour de Margherita Sarfatti¹⁴⁹.

L'importance que revêtait pour De Carolis le concours de décoration de l'église San Francesco était à la hauteur de sa passion pour Dante, sur l'œuvre duquel il ne cessa de retourner tout au long de sa carrière. On a déjà noté l'impact du concours Alinari pour l'illustration de la *Divine Comédie*. La décoration de l'église San Francesco offrait à De Carolis l'opportunité de dévoiler sa conception d'un art mystique et pur, qui, sur le modèle du voyage dantesque et de sa poésie visionnaire, pouvait servir de guide au peuple vers la rédemption et l'élévation de l'âme. En avril, De Carolis écrivait à D'Annunzio à propos de sa xylographie du *Dante Adriaticus*, et de son excitation à l'idée du concours de San Francesco.

Debbo fare un affresco nella Piazza di Ravenna¹⁵⁰ e poi voglio fare il concorso per la decorazione della chiesa di S. Francesco. È tanto che ci penso, anzi il ritratto lo feci come introduzione a questa opera grande. È un sogno! Pensa, nella chiesa dove Dante vide il suo Paradiso e dove pacificato fu sepolto, raffigurare come in un grande libro tutto l'oltremondo. Fa tremare. Ma io voglio tentare di avvicinarmi al Grande con anima religiosa¹⁵¹.

Là encore, De Carolis alla chercher dans la littérature et la poésie les sources principales d'inspiration pour son projet. L'introduction de l'étude de Dante par Pascoli, *Mirabile Visione*, premier ouvrage du poète qu'il ait illustré, dut lui revenir à l'esprit lorsqu'il élaborait son projet de décoration pour San Francesco¹⁵². Cette introduction se voulait une dédicace à

148. Voir les illustrations de la vie de saint François par De Carolis.

149. Di Pino Giambi, 1992.

150. Il parle ici de la frise du palazzo Veneziano del Comune, voir *infra*.

151. Lettre de De Carolis à D'Annunzio, Bologne, 3 avril 1921, citée dans Lenzi, 1999, p. 105. « Je dois faire une fresque sur la Place de Ravenne et ensuite je veux participer au concours pour la décoration de l'église San Francesco. Cela fait longtemps que j'y pense, d'ailleurs le portrait je le fis comme introduction à cette grande œuvre. C'est un rêve ! Pensez, dans l'église où Dante vit son Paradis et où apaisé il fut enterré, représenter comme dans un grand livre tout l'au-delà. Cela fait trembler. Mais je veux tenter de m'approcher du grand poète avec une âme religieuse. »

152. Pascoli, 1913.

la ville de Ravenne et à l'importance de son paysage et de son architecture dans l'inspiration poétique de Dante. De Carolis cite un passage de cette introduction dans un article publié dans *La Fionda*¹⁵³. Pascoli présentait la pinède de Ravenne comme le modèle de la *Divine Comédie*¹⁵⁴. Il soulignait que ce lien entre la rédaction de la *Comédie* et le séjour de Dante à Ravenne n'appartenait pas seulement au fantasme poétique mais avait été prouvé historiquement par les études de Corrado Ricci¹⁵⁵. Après une comparaison entre la beauté du poème de Dante et celle des basiliques paléochrétiennes de Ravenne, Pascoli achevait cette véritable ode à Ravenne par un plaidoyer pour l'érection d'un temple dédié à l'œuvre du poète dans la pinède de Chiassi :

C'è: se anche non si vede ancora sorgere, come io sogno che sorga, di vera pietra, con le pareti istoriate di tutte le antiche figurazioni della Divina Comedia, con incisi nel pavimento, con dipinti nelle volte tutti i simboli, tutte le sigle, tutti i rabeschi dell'evo medio.

*Oh! erigilo, Ravenna, il monumento alle ossa di Dante e al suo poema e al pensiero dei misteriosi secoli di mezzo, là in quella Pineta. Le genti ti aiuteranno, perchè esse vogliono per certo consacrare, in qualche unica guisa, la gloria del Poeta universale che in sé riassume l'evo che per qualche millennio sarà considerato come centrale nella storia del genere umano; perchè questo non mai tanto cercò d'elevarsi quanto allora, che più basso era caduto. [...] Così, quando tu avrai edificato il monumento della Divina Commedia, nella selva dov'ella nacque, non ci sarà uomo pensante che non creda dover non peregrinare, una volta in sua vita, al tempio di Dante, ed essere sensibilmente nell'oltremondo del suo pensiero*¹⁵⁶.

Dans son article, De Carolis considérait la décoration de fresques de l'église San Francesco comme une réponse à l'impossibilité de réaliser le temple souhaité par Pascoli :

153. L'article est publié avant le dénouement du concours et repris ensuite dans le bulletin du comité catholique : De Carolis A., « Per il S. Francesco di Ravenna », *La Fionda*, 16, novembre 1921, repris dans *Bollettino Comitato cattolico*, VIII, 1, janvier-février 1921, p. 2-4.

154. « [...] e la pineta in sul lido di Chiassi fu il modello di quella divina e viva foresta. Dante fu silvano di Ravenna prima d'essere cive di Roma. Nella Roma celeste era per essere con Beatrice: nella terrena Ravenna era con Matelda, con la Poesia, col suo poema, con l'Arte o la Musa, la quale egli a Ravenna udì finalmente cantare ed iscegliere fior da fiore. Che la Comedia nacque nella tua selva, o Ravenna. La foresta dell'Eden somiglia, esso dice, alla pineta di Classe. Ebbene la selva con cui comincia il poema, è quella stessa foresta. L'una e l'altra sono antiche come il mondo; sono la vita », Pascoli G., *La Mirabile Visione, Abbozzo d'una storia della Divina Commedia*, Bologne, Zanichelli, 1913, 2^e édition, p. xv.

155. « Ma codesti sarebbero sogni, per quanto non di infermi, se non soccorressero i dati storici della realtà. E questi dati li fornì per gran parte un tuo figlio, Ravenna, degno di te: Corrado Ricci. » *Idem*, p. xvi.

156. *Idem*, p. xxii-xxiii. « Il y a : même si on ne voit pas encore se lever, comme je rêve que s'élève, en vraies pierres, avec les murs décorés de toutes les anciennes figures de la *Divine Comédie*, avec gravé dans le pavement, avec peint sur les voûtes tous les symboles, tous les emblèmes, toutes les arabesques du Moyen Âge. Érige le, oh Ravenne, le monument aux os de Dante et à son poème et à la pensée des mystérieux siècles médiévaux, là dans cette Pinède. Les gens t'aideront, parce qu'il est sûr qu'ils veulent consacrer, dans une forme unique, la gloire du Poète universel qui en soi résume l'âge qui durant quelques millénaires sera considéré comme central dans l'histoire du genre humain ; parce que celui-ci jamais ne chercha autant de s'élever qu'alors qu'il était tombé au plus bas. [...] Ainsi, lorsque tu auras édifié le monument à la *Divine Comédie*, dans la forêt où elle naquit, il n'y aura pas homme pensant qui ne croie pas devoir se rendre en pèlerinage, une fois dans sa vie, au temple de Dante, et être sensiblement dans l'au-delà par sa pensée. »

Se questo bel sogno non è realizzabile, se la basilica di cento colonne non la vedremo sorgere per eternare il più sacro poeta della cristianità, se le anime religiose non andranno a peregrinare una volta nella loro vita al monumento della Divina Commedia per essere sensibilmente nell'oltremondo del pensiero dantesco, ebbene le genti potranno aiutare per S. Francesco e andranno all'umile chiesa del poverello d'Assisi dove Dante ebbe il funerale e la sepoltura e dove egli certo pregava invocando il nome del bel fiore e mane e sera¹⁵⁷.

L'article se poursuivait par sa vision de la destinée humaine comme un voyage initiatique, sans cesse renouvelé, où l'homme devait tendre à la vie contemplative, à l'art et à la sagesse au moyen de l'étude¹⁵⁸. « *Ciascuno di noi può vivere questa tragedia religiosa, eterna, umana¹⁵⁹.* » Pour De Carolis, Dante faisait figure de visionnaire pour avoir su dévoiler ce chemin mystique vers la liberté au travers de l'art pur. Sa « *divina poesia* » tout comme celle de Boccace, Carlyle, Carducci ou Pascoli représentait un guide vers la vérité et la liberté, et sa lecture pouvait permettre d'élever l'esprit. Dans la mise au point du programme de décoration, De Carolis combina cet idéalisme décadent de Pascoli à la philosophie mystique et visionnaire d'Angelo Conti. Il s'adressa à ce dernier pour lui demander conseil dans la préparation de l'iconographie de son projet. Dans sa réponse du 11 mai 1921, Conti lui proposait les grandes lignes d'un programme, véritable manifeste d'esthétique idéaliste, qui a lui seul pourrait résumer beaucoup des thèmes jusque-là évoqués :

Il tuo affresco deve servire a lasciare il tuo nome anche nella piena luce della piazza d'una città come Ravenna. Niente politica, e molto meno di questa che si fa oggi. Tu devi pensare al significato che dovrebbe assumere il centenario in quest'ora. Comincia una nuova età. Anche nel '300 cominciava un'età nuova: si andava dai Comuni alle Signorie, dal popolo all'individuo. Adesso bisognerebbe, in una sintesi, proiettare ciò che avveniva allora, per aiutare a comprendere ciò che avviene ora: solo l'artista può vedere con gli occhi chiusi, con la luce dello spirito.

Le città redente, le genti affaticate, il sole dell'avvenire, il proletario etc: chiacchiere, vuota retorica. Una sola cosa è reale, è certa, allora come ora e

157. *Bollettino Comitato cattolico*, VIII, 1, 1921, p. 2. « Si ce beau rêve n'est pas réalisable, si nous ne verrons pas s'élever la basilique de cent colonnes pour rendre éternel le plus sacré poète de la chrétienté, si les âmes religieuses n'iront pas en pèlerinage une fois dans leur vie au monument de la *Divine Comédie* pour être sensiblement dans l'au-delà de la pensée dantesque, eh bien le peuple pourra aider pour San Francesco et ira à l'humble église du pauvre d'Assise où Dante eut ses funérailles et la sépulture et où il est sûr qu'il pria en invoquant le nom de la belle fleur matin et soir. »

158. « *Ora se è necessario per l'umanità uscire dalla selva per riacquistare la libertà del volere, se si può tornare a credere a una grazia misteriosa per la nostra ascensione, se « dall'abisso oscuro di crudeltà e cecità e infermità » l'uomo può con progrediente volontà tendere a umanarsi, se può ancora Matelda, l'Arte pura innocente utile e bella, col canto delle sue labbra e la ghirlanda delle sue mani essere la consolatrice della vita, se (come pensa il Pascoli) « Dante è grande in quanto è l'Omero di un mondo che fu: sebbene anch'esso possa insegnare al mondo non più suo, come insegna Omero alla Grecia di Platone, alla Roma di Orazio », se intorno a noi la decadenza spirituale è certa, allora dobbiamo operare con fede per l'elevazione di quelle anime che immerse nella sacra onda ritornino « come piante novelle rinovellate di novella fronda ».* *Idem*, p. 3.

159. *Ibidem*. « Chacun de nous peut vivre cette tragédie religieuse, éternelle, humaine. »

sempre: la poesia, l'arte. Essa solo rimane. Tu devi rappresentare la poesia di Dante, nell'ora suprema, quando cioè egli espresse nella terza cantica il passaggio da una civiltà ad un'altra, dal mondo classico al romantico, dal panteismo al cristianesimo. Le quattro figure dovrebbero essere: due che rappresentino la poesia antica e la moderna e due che offrano l'immagine del poeta antico e moderno: Virgilio e Dante. Questo passaggio da una civiltà a un'altra è rappresentato, nell'eternità della primavera, nei primi canti del Paradiso scritti a Ravenna, sopra un fondo di paese che nella realtà è la pineta e nel sogno fa rivedere i cipressi di Toscana e le torri fiorentine.

Nel centro dovrebbe essere il simbolo dell'opera immortale che a Ravenna fu compiuta. Non lo so concepire. Deve essere immaginato e veduto pittoricamente; ed io sono un musicista che accompagna con accordi sommessi il lavoro spirituale dell'artista. I genietti dovrebbero anch'essi accompagnare come una musica il rombo formidabile delle quattro allegorie.

Queste cose è bene dirle in piazza, anche se la piazza oggi non le comprende. Le comprenderanno i poeti e le faranno sentire benchè oscuramente anche alle folle di domani. Quelle di oggi sono torbide, in fermentazione, non vedono oltre l'interesse e la setta. L'artista può svegliare qualcuno. Gli altri allora si fermeranno attoniti [...]»¹⁶⁰.

Conti rattache le sentiment, très juste, de vivre une période de troubles et d'être au seuil d'une ère nouvelle, au contexte historique du XIV^e siècle. Nous avons évoqué cette conception qui avait traversé tout le Risorgimento, et qui reconnaissait l'actualité de Dante du fait de la similitude entre le XIV^e et le XIX^e siècle, vécus comme deux périodes de transitions. Cette idée selon laquelle il serait possible de voir et de comprendre le présent dans le reflet de l'histoire rapproche les poètes idéalistes des érudits patriotiques comme Ricci. Pour Conti, comme pour De Carolis, seuls l'artiste et le poète ont la faculté visionnaire de dévoiler cette vérité.

160. La lettre est citée dans Lenzi, 1999, p. 102. On peut se demander à la lecture de cette lettre, si elle ne concerne pas davantage l'iconographie de la frise du palazzo Venziano del Comune, voir *infra*. « Ta fresque doit servir à laisser ton nom dans la pleine lumière de la place d'une ville comme Ravenne. Rien de politique, et beaucoup moins de que ce qui se fait aujourd'hui. Tu dois penser à la signification que devrait assumer le centenaire en cette heure. Un nouvel âge commence. Au XIV^e siècle aussi commençait un âge nouveau : on allait des Communes aux seigneuries, du peuple à l'individu. Maintenant, il faudrait, dans une synthèse, projeter ce qui se produisait alors, pour aider à comprendre ce qui se produit maintenant : seulement l'artiste peut voir avec les yeux fermés, avec la lumière de l'esprit. Les villes réunies, les gens fatigués, le soleil de l'avenir, le prolétaire, etc. : bavardage, vide de la rhétorique. Une seule chose est réelle et certaine, alors comme aujourd'hui et toujours : la poésie, l'art. Seule, elle reste. Tu dois représenter la poésie de Dante, dans l'heure suprême, c'est-à-dire lorsqu'il exprima dans le troisième cantique le passage d'une civilisation à une autre, du monde classique au monde romantique, du panthéisme au christianisme. Les quatre figures devraient être : deux représentants la poésie ancienne et celle moderne et deux offrant l'image du poète ancien et moderne : Virgile et Dante. Ce passage d'une civilisation à une autre est représenté, dans l'éternité du printemps, dans les premiers chants du Paradis écrits à Ravenne, sur un fond de paysage qui dans la réalité est la pinède et dans le rêve fait revoir les cyprès de Toscane et les tours florentines. Au centre devrait se trouver le symbole de l'œuvre immortelle qui à Ravenne fut accomplie. Je ne sais pas le concevoir. Il doit être imaginé et vu picturalement ; et moi je suis un musicien qui accompagne avec des accords soumis le travail spirituel de l'artiste. Les petits génies devraient eux aussi accompagner comme une musique le grondement formidable des quatre allégories. Il est bien de dire ces choses sur la place, même si la place ne les comprend pas aujourd'hui. Les poètes les comprendront et les feront ressentir, bien qu'obscurément, aussi aux foules de demain. Ceux d'aujourd'hui sont troubles, en fermentation, ils ne voient pas au-delà de l'intérêt et de la secte. L'artiste peut réveiller quelqu'un. Les autres alors s'arrêteront stupéfaits [...]. »

Ricci cherchait quant à lui à dévoiler ces mêmes liens unissant le passé et le présent, dans l'enchevêtrement entre la poésie, l'histoire et le monument dans le territoire.

Angelo Conti invitait ainsi De Carolis à témoigner par sa fresque de la vérité, que, seuls l'art et la poésie pouvaient atteindre. Par la faculté révélatrice de l'art, l'artiste était chargé d'une mission sociale et éducatrice, quand bien même le public (« la place ») n'aurait pas été prêt à le comprendre. Cette interprétation semble confirmée par le choix d'intituler son projet du nom de la muse de l'astronomie et de l'astrologie, *Uranie*. À la fin du *Purgatoire*, Dante invoque la muse afin qu'elle l'aide à traduire en vers les visions merveilleuses et divines du *Paradis*¹⁶¹. En répétant l'invocation de Dante, De Carolis témoigne de sa certitude que la peinture, tout comme la poésie, puisse représenter une forme de connaissance divine.

L'importance pour Conti de la transition – entre communes et seigneurie, peuple et individu, Moyen Âge et Renaissance, mondes classique et romantique, paganisme et christianisme – influença certainement De Carolis dans son choix d'accorder un rôle central à la représentation du *Purgatoire* dans son œuvre. Il consacra en effet une place de choix (l'ensemble des parois de la nef) à cet entre-deux, où se trouvait selon lui la majeure partie de l'humanité, et qui symbolisait le chemin à accomplir par les hommes (**fig. 51**)¹⁶². L'artiste décida de modifier légèrement le programme du concours en déplaçant l'épisode des funérailles de Dante au début du collatéral nord, dans la partie la plus proche du sépulcre de Dante (**fig. 52**). Libéré de cet épisode, le projet se concentrait dans le vaisseau central sur la représentation de la *Divine Comédie*. Celle-ci dans une stricte symétrie et par une progression d'ouest en est, partait d'une évocation de l'*Enfer* au revers de la façade (**fig. 46 ; 49**), mettait l'accent sur le cantique du *Purgatoire* tout au long du vaisseau central de la nef et s'achevait par la représentation du *Paradis* dans le chœur et l'abside (**fig. 50**). De Carolis insistait explicitement sur la dimension progressive de cette iconographie indice d'un chemin vers la perfection¹⁶³.

De la même façon que vingt ans auparavant à l'occasion du concours Alinari, l'*Enfer* s'appuyait formellement sur des références assez clairement michelangelesques alors que le *Paradis* trahissait davantage une approche empreinte de symbolisme. La paroi d'entrée était donc consacrée aux horreurs de l'*Enfer* autour de l'arbre de la croix comme symbole de la rédemption humaine et sous une représentation symbolique de la ville de Jérusalem. L'*Enfer* aurait dû s'étendre au premier cadre des registres inférieurs et médians du vaisseau central, en transition vers le *Purgatoire*. Ce dernier, stade intermédiaire entre le « *peccato e la grazia* »,

161. DC, *Purgatoire*, xxix, 41.

162. « *Rappresentando il Purgatorio lo stato intermedio tra il peccato e la grazia, e quindi anche lo stato più affine a quello complessivo della grande comunità dei fedeli sulla terra, mi è sembrato opportuno dedicare ad esso la parte centrale più diffusa della decorazione.* » De Carolis A., « La decorazione pittorica nella chiesa di San Francesco in Ravenna, Il progetto di Adolfo de Carolis », *La Fionda*, 16-17, novembre-décembre 1921, p. 4.

163. *Idem*, p. 3-4.

occupait donc le vaisseau central de la nef, au-dessus du niveau des arcades. Les parois y étaient divisés en trois registres au-dessus du niveau des arcades, les épisodes étant cloisonnés dans des cadres peints. Cette composition, tout comme le style des anges et des figurations allégoriques des registres supérieurs, se voulait une référence à l'architecture de l'église, par l'hommage antiquisant à la décoration picturale du *xiv^e* siècle. La paroi de droite figurait le déroulement du deuxième cantique, de l'anti-purgatoire jusqu'à la corniche de feu, celle de gauche accueillait une « procession mystique », comme représentation du paradis terrestre et allégorie de l'Église chrétienne. Cet épisode, particulièrement apte à évoquer le concept de la fresque comme chemin de rédemption et d'élévation de l'âme, était mis en avant avec une emphase particulière, « *è non solo l'episodio culminante del Purgatorio ma anche il logico punto di trapasso alla figurazione del Paradiso*¹⁶⁴. » Le *Paradis* enfin, commençait dans les dernières travées de la nef pour conduire le regard du visiteur au travers de différents registres jusqu'à l'image de Jésus sur l'arc-triomphal et à celle de la Vierge au centre de l'abside.

À la différence des solutions adoptées dans des fresques au ton plus héroïque, et notamment de la veine michelangelesque qui culmina à Bologne (mais aussi à Pise et Arezzo), ici le style se fait plus personnel. Cette vision intimiste, empreinte d'une rêverie poétique aurait dû se traduire picturalement tout au long de la nef et dans l'apothéose de l'abside par une inspiration symboliste et préraphaélite renouant avec la première partie de sa carrière. Si De Carolis chercha avec tant d'ardeur à réaliser cette fresque, c'est qu'elle aurait été pour lui l'occasion d'incarner sa conception idéale de l'art par une iconographie conjuguant son admiration pour Dante et son interprétation de la destinée humaine comme chemin de rédemption.

2.2. *ARA DANCTIS* : L'AMÉNAGEMENT DE LA ZONE DU SÉPULCRE DE DANTE

Comme l'avaient démontré les études de Santi Muratori et de Ricci, les données historiques indiquaient clairement que la sépulture du poète n'avait pas ou peu bougé au cours des siècles¹⁶⁵. À la suite des funérailles de Dante, sa dépouille enfermée dans une arche avait été déposée au fond d'un petit portique reliant la chapelle de Braccioforte au mur du couvent franciscain¹⁶⁶. Cet emplacement devait être provisoire puisque Guido Da Polenta prévoyait de faire édifier un sépulcre monumental en l'honneur du poète¹⁶⁷. Peu de temps après le décès de Dante néanmoins, le comte Guido fut chassé de la ville et avec son exil ce projet fut abandonné. Le sarcophage contenant les restes du poète resta donc sous ce premier portique, jusqu'à ce qu'en 1483. Il fut entouré par Pietro Lombardo, sur commission de Bernardo Bembo, d'une enveloppe architecturale sous forme d'une petite chapelle ouvrant vers Brac-

164. *Idem*, p. 4, « ce n'est pas seulement l'épisode culminant du Purgatoire, mais aussi le point logique de transition vers la figuration du Paradis. »

165. Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 125-126. Corrado Ricci confirmait cette opinion selon laquelle « *il sepolcro di Dante non mutò, in sostanza, mai di posto* », Ricci, 1891 (1921), p. 326.

166. *Ibidem*. L'existence de ce portique était attestée par des documents de 1385 et de 1457.

167. Mazzeo F., *Dante e Ravenna*, Ravenna, Cappelli, 1987, p. 8.

cioforte (**fig. 53-55**)¹⁶⁸. Entre 1483 et 1515, les frères mineurs déplacèrent le mur de soutien du cloître, créant par là un étroit espace vide entre ce mur et la chapelle du sarcophage de Dante¹⁶⁹. Pour éviter que les os du poète ne fussent enlevés de Ravenne, entre 1515 et 1519, les Franciscains les ôtèrent secrètement de la tombe et les déposèrent jalousement dans le monastère¹⁷⁰. Dès lors, et sans que cela se sache, la tombe de Dante ne fut en fait qu'un cénotaphe.

Nous avons déjà évoqué les travaux de reconstruction de la tombe de Dante par Camillo Morigia sur commission du cardinal légat Valenti Gonzaga à la fin du XVIII^e siècle (**chap. 3 fig. 1-3**)¹⁷¹. Au moment de la confiscation des biens des Franciscains en 1810, ceux-ci cachèrent les os de Dante dans un mur de Braccioforte. Ces os furent redécouverts par hasard en 1865, et présentés au public durant les festivités du centenaire¹⁷². À l'occasion de ce centenaire, l'ingénieur municipal Romolo Conti prépara un projet d'aménagement de toute la zone prévoyant la destruction du temple de Morigia¹⁷³. Par la suite, les propositions de restructuration de cette aire se succédèrent à un rythme élevé, si bien qu'en 1933, Ricci prétendait avoir eu connaissance d'au moins une douzaine de projets successifs à celui de 1865¹⁷⁴. Parmi ces propositions, plusieurs se démarquèrent par leur caractère extravagant, telle celle de l'ingénieur Antonio Linari qui, en 1908, proposait d'englober le temple de Morigia dans une immense structure éclectique surmontée d'un globe (**fig. 56**)¹⁷⁵, ou encore celle de l'artisan Luigi Falchetti pour un temple monumental de cent mètres de haut¹⁷⁶. La rhétorique pompeuse et la symbolique maladroite de ces projets ne peuvent que nous faire partager l'avis de Francesco Moschini, pour qui :

*tutte queste iniziative, così come le immancabili ipotesi di risistemazione o ricostruzione del sacello, manifestano un vuoto progettuale solamente mascherato dagli eccessi simbolici e retorici che lo accompagnano, rispetto ai quali diviene senz'altro preferibile la sobria compostezza dell'opera del Morigia, che gli ha permesso di conquistarsi un posto di dignitoso rispetto nella storia della città, oltre che in quella della disciplina*¹⁷⁷.

168. Ricci, 1891 (1921), p. 331-337.

169. Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 126.

170. *Idem*, p. 126-128.

171. Voir *sopra*.

172. Pour une histoire détaillée de la redécouverte des os de Dante, voir Ricci, 1891 (1921), p. 406-456.

173. *Idem*, p. 383-385.

174. « *Di progetti, nella mia ormai lunga età, ne ho veduto almeno una dozzina* », Ricci C., « La zona dantesca in Ravenna », *Il Resto del Carlino*, 7 septembre 1933, cité dans Benini, 1965, p. 62.

175. Voir Moschini F., *La zona dantesca e largo Firenze: 60 anni di progetti*, Ravenne, Essegi, 1988, p. 9-10.

176. « *Ricordo un primo progetto, se non sbaglio, del 1865: un tempio rotondo con cento mastodontiche colonne su ciascuna delle quali doveva essere inciso un canto del poema; in alto un fregio popoloso di sculture rappresentanti i principali personaggi e i principali episodi danteschi; poi una cupola alta cento metri e in cima la figura di Dante in bronzo dorato* », *ibidem*.

177. *Idem*, p. 10, « toutes ces initiatives, de même que les immanquables hypothèses de réaménagement ou de reconstruction du tombeau, manifestent une vacuité du projet masquée seulement par les excès symboliques et rhétoriques qui l'accompagnent, en face desquels le calme sobre de l'œuvre de Morigia devient sans conteste préférable, ce qui lui a permis de conquérir une place digne de respect dans l'histoire de la ville, outre que dans

En 1921 certains proposèrent tout de même des travaux d'envergure sur le monument que l'on jugeait indigne de Dante, soit en l'agrandissant – sans tenir compte du fait que sa dimension correspondait alors à la largeur de la rue – soit en l'isolant au prix de la destruction des cloîtres et de la chapelle de Braccioforte. Confrontée à ces projets, la sobriété des lignes du temple de Morigia apparut encore plus précieuse, tandis que se dessinait le parti de conserver l'édifice existant et de « l'anoblir » grâce à de nouveaux matériaux précieux.

a. « L'anoblissement » de l'édifice de Morigia

Par la nature même de l'évènement, la tombe de Dante constitua sans conteste le cœur des célébrations ravennates. Selon Santi Muratori, l'Italie devait « nella tomba porre il segno della sua idealità¹⁷⁸. » À la commémoration de la mort du poète, s'ajoutait la tradition de plus d'un siècle de manifestations publiques – 1798, 1821, 1865, 1908 – autour de la tombe. Inscrites à partir de 1846 dans un livre présenté dans la tombe, les nombreuses visites augmentaient encore davantage la valeur de témoignage historique associée à l'édifice¹⁷⁹. Les rites politiques de caractère parfois anticlérical, mais plus souvent nationaliste ou irrédentiste avaient fait de la tombe, toujours selon Muratori, un véritable autel de la nation.

*Oramai storicamente consacrata come un'ara, e resa più venerabile per gli omaggi degli spiriti magni della Nazione che vi s'inchinarono [...]*¹⁸⁰.

La légitimation historique empêchait que la tombe soit modifiée dans ses lignes, sa forme et sa réalité constructive et architecturale ; elle ne pouvait être qu'artistiquement anoblie, ce qui signifiait avec le vocabulaire des acteurs de 1921, « *essere fatta più austera e solenne*¹⁸¹. » Certes le temple ne pourrait revêtir des lignes du *trecento*, mais il serait donc lui aussi soumis à l'austérité, la sévérité et la solennité, ce champ lexical guidant la tonalité architecturale des travaux de 1921.

Cet *ara danctis* jouissait de la légitimité de Dante et du Risorgimento pour devenir un autel de la nation. Il proposait pour les commémorations patriotiques une voie alternative à l'*Altare della Patria*, le monument édifié à Rome sur les plans de Giuseppe Sacconi et dédié à Victor-Emmanuel II. À l'emphase rhétorique et au gigantisme commémoratif, il opposait

cette de la discipline. »

178. Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 129, « dans la tombe, apposer le signe de son idéal. »

179. Ricci, 1891 (1921), p. 385-388. Ricci cite de nombreux noms, depuis Boccace jusqu'à Victor-Emmanuel III, dont entre autres l'Arioste, Machiavel, Le Tasse, Foscolo, Leopardi, Garibaldi, Alfieri, Byron ainsi que les trois premiers rois d'Italie.

180. Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 129. « Désormais historiquement consacrée comme un autel, et rendue plus vénérable par les hommages des grands esprits de la Nation qui s'y abaissèrent [...]. »

181. *Ibidem*, « être faite plus austère et solennelle. » La loi du *Secentenario* résumait ces différentes idées : « *La presente cappella sepolcrale, fatta costruire nel 1780 dal cardinale Luigi Valenti gonzaga, sebbene non manchi di grazia architettonica e vanta una solenne consacrazione di gloria ricevuta dagli uomini famosi che la visitarono, da Vittorio Alfieri a Vincenzo Monti, dal Foscolo a Giorgio Byron, dal Leopardi a Giosuè Carducci, da Giuseppe Garibaldi a Vittorio Emanuele II, tuttavia troppo contrasta con la grandezza di Dante, non solo per la sua piccolezza ma specialmente per i materiali ond'è costruita.* » Projet de loi 971, 1920, p. 1-2.

le silence du recueillement et la sévérité du visage du poète. Sévérité, austérité et simplicité, ces caractères revendiqués de l'ensemble des travaux architecturaux du centenaire devaient perdurer au-delà de l'agitation des défilés, des banquets, des discours et des autres événements des cérémonies pour s'imposer de façon plus profonde comme la véritable image de ces monuments¹⁸².

Une des raisons invoquées par le *Bollettino* du Comité catholique pour ne pas bâtir une nouvelle tombe plus somptueuse relevait de l'impossibilité de trouver un artiste capable d'affronter la tâche¹⁸³. Il semble que pour les rédacteurs de ce journal, il n'existait pas à leur époque de génie artistique apte à rivaliser avec ceux de l'histoire de l'art italien. On a ici à faire à un leitmotiv de la critique artistique italienne à partir de l'unification : un sentiment d'intimidation à l'idée de se confronter aux génies de l'histoire de l'art nationale, s'ajoutant à l'impression d'appartenir à une époque de décadence des arts, ou du moins n'ayant pas réussi à trouver son style. Cette perception diffuse à la fin du XIX^e siècle, au moment du grand débat autour de la recherche d'un style national témoignait aussi des difficultés à traduire dans les arts les avancées de la politique italienne. En ce sens, le choix de commémorer par le monument ancien peut être interpréter comme une réponse à l'échec relatif du paradigme commémoratif du XIX^e siècle incarné par le Vittoriano¹⁸⁴.

Les travaux du sépulcre débutèrent en 1920 et furent dirigés par le *soprintendente* Ambrogio Annoni. Lors d'une visite à Ravenne le 14 septembre 1920, Benedetto Croce put approuver le projet dont le financement fut inclus dans le projet de loi du 17 novembre 1920¹⁸⁵.

Les écrits d'Annoni nous permettent de reconstruire l'état de la tombe de Dante à la veille des restaurations ainsi que le programme des travaux à effectuer¹⁸⁶. Il ne toucha ni à l'extérieur, ni au retable de Lombardo, mais renouvela par contre tout le reste : les parois, le pavement, les lunettes, la porte et la grille. Les enduits étaient alors fortement dégradés en raison de l'humidité du climat ravennate. Annoni reprochait avant tout à l'édifice la piètre qualité des détails de la décoration architecturale : enduits, lunettes et étagères.

182. Muratori, 1922 (1991), p. 188-189.

183. « *Invalso il criterio che esso non si debba trasformare, e pel carattere storico che ha assunto e, specialmente, per la difficoltà di trovare chi possa fare opera degna dell'Alighieri - a tanto occorrerebbe un genio, - si è pensato tuttavia di nobilitare l'umile tomba del Poeta e il terreno che la circonda.* » Annoni A., « Per il restauro della tomba di Dante e del recinto di Braccioforte », *Bollettino Comitato cattolico*, VII, 3, mai-juin 1920, p. 54.

184. Il faut être prudent à propos du monument à Victor-Emmanuel II, et ne pas confondre le regard sévère que portent actuellement la majorité des historiens de l'art avec celui du début du XX^e siècle, époque à laquelle il a pu jouir d'une réception plutôt bonne. Il échoua toutefois à incarner le renouveau du style national en architecture.

185. « *In Ravenna, che è la sede naturale della celebrazione del centenario della morte del Poeta, come Firenze fu, nel 1865, della celebrazione della nascita, Ministero ed enti locali si propongono di compiere una serie di lavori, alcuni già in via di esecuzione, necessari a preservare dalle ingiurie del tempo o a trarre in luce o a nobilitare i più insigni dei monumenti anzidetti, primo fra tutti la tomba del Poeta.* » Projet de loi 971, 1920, p. 1. Voir aussi Annoni A., *La tomba del poeta e il recinto dantesco*, Milan, Bestetti et Tumminelli, 1924, p. 17-18.

186. Le rapport d'Annoni est publié notamment dans l'article « Per il restauro della tomba di Dante e del recinto di Braccioforte », *Bollettino Comitato cattolico*, VII, 3, mai-juin 1920, p. 54-55 et Annoni, 1924.

Le pareti, intonacate ed imbiancate come quelle di una comunissima camera, mostransi minate nello stesso intonaco; ed è vilmente ridicola la finta lunetta a vetri, mentre le due realmente vetrates sono meschinissime; e banali le due mensole per il libro delle firme. Al centro, unica nota moderna di riverente serietà, la bella lampada votiva donata nel 1908 dalla Società Dantesca Italiana e l'argentea ampolla per l'olio, omaggio degl'Irredenti. La fronte interna, nella sua semplice eleganza di che la compose nel 1483 Pietro Lombardi a cura di Bernardo Bembo, induce a silenzioso raccoglimento dinanzi all'Urna e all'Effigie del Poeta¹⁸⁷.

Si Annoni notait la qualité de certains détails, tel le bas-relief de Pietro Lombardi¹⁸⁸, la lampe votive de 1908 et l'ampoule pour l'huile, il s'attardait surtout sur la qualité architecturale de l'édifice qui, malgré ses dimensions extrêmement réduites, présentait de très bonnes proportions et une élégante modénature.

La cupola che s'innalza svelta nella neoclassica correttezza delle sagome e degli stucchi del tamburo e dei pennacchi, d'altro non occorre che di rinnovamento nelle tinte sue, che devono tornare sinceramente e stilisticamente più elette¹⁸⁹.

À partir de ce constat, Annoni prépara un projet qu'il présentait comme la volonté conjointe de donner à l'édifice une « aristocratica austerità di marmi » et de ne pas trahir l'œuvre de Morigia¹⁹⁰. En fait « l'anoblissement » de l'édifice devait avant tout passer à l'intérieur de l'édifice par une substitution des matériaux originaux par des matériaux plus précieux – marbre, bronze, mosaïque et vitraux –, tandis que l'extérieur serait conservé en l'état.

Ma nelle pareti vuolsi un rivestimento marmoreo, di semplice nobiltà contenuto fra poche e conte sagome: e dovranno essere di bronzo e marmo le mensole che reggono i libri delle firme, e pur di marmo gli squarci della porta sulla quale si fermeranno i battenti, fatti tradurre in bronzo [...]. Ed i vetri delle lunette, legati a mosaico, dovranno ricordare le bellissime semplici vetrates del Refettorio e della chiesa di Classe in Città. Fuori, il ritorno alla fattura dell'architetto e patrizio ravennate Morigia, basterà nella sua schiettezza¹⁹¹.

187. *Ibidem*. « Les murs enduits et blanchis comme ceux d'une chambre commune, affichant même un enduit abimé ; et la fausse lunette de verre est vraiment ridicule, tandis que les deux vrais vitraux sont mesquins ; et les deux consoles pour le livre des signatures sont banales. Au centre, unique note moderne d'un sérieux respectueux, la belle lampe votive offerte en 1908 par la Società Dantesca Italiana et le flacon d'argent de l'huile, hommage des terres irrédentes. La paroi interne, dans la simple élégance telle que la composa en 1483 Pietro Lombardi pour Bernardo Bembo, appel au recueillement silencieux devant l'Urne et l'Effigie du Poète. »

188. À ce propos voir, Annoni A., « Qual'è l'opera del Lombardi nel sepolcro di Dante? », *Bollettino Comitato cattolico*, VII, 3, mai-juin 1920, p. 50-53.

189. *Ibidem*. « La coupole qui s'élève élançé dans l'exactitude néoclassique des silhouettes et des stucs du tambour et des pendentifs, par ailleurs ne nécessite que le renouvellement de ses teintes, qui doivent redevenir sincèrement et stylistiquement plus insignes. »

190. Annoni, 1924, p. 11.

191. *Ibidem*. « Mais sur les murs, on veut un revêtement de marbre, d'une simple noblesse, contenu en peu de silhouettes : et les consoles qui supportent les livres des signatures devront être de bronze et de marbre, tout

Pour revêtir l'église de matériaux précieux, Annoni fit appel à l'artiste milanais Lodovico Pogliaghi¹⁹². Au début des années 1920, celui-ci avait la charge de plusieurs projets de décoration monumentale pour des hommes illustres de la nation¹⁹³. Après le tombeau de Dante, il réalisa en 1922 un trépied commémoratif en l'honneur de Canova dans son mausolée de Possagno, et en 1927 la tombe des frères Boito au cimetière monumental de Milan. Il pouvait se targuer d'avoir l'expérience de la réalisation de portes en bronze, puisqu'en 1914 avait été inauguré son portail pour la cathédrale de Côme et beaucoup plus tard, en 1949, celui de Sainte-Marie-Majeure à Rome. Annoni avait d'ailleurs eu l'occasion d'admirer ses œuvres à Milan, où Pogliaghi avait conçu les portes en bronze du *Duomo* (1906-1908). Il était par ailleurs dans le même temps occupé au grand chantier de la chapelle du Sacrement de la basilique Saint-Antoine de Padoue¹⁹⁴.

Outre sa capacité, soulignée par Annoni, de s'adapter à un goût de la fin du XVIII^e siècle grâce à son style mêlant la retenue néo-classique et les courbes gracieuses du baroque¹⁹⁵, Pogliaghi s'était déjà impliqué dans des entreprises à forte valeur nationaliste. En 1891, il avait notamment illustré pour l'éditeur Treves de Milan une *Storia d'Italia* de l'historien Francesco Bertolini, dont le volume sur le Moyen Âge s'inscrivait dans la recherche d'une histoire nationale littéraire et iconographique¹⁹⁶. Proche de l'enseignement de Camillo Boito, ce volume, certainement le plus réussi, mettait en scène les grands événements de l'histoire italienne sur fond de monuments désormais nationaux et dans le cadre urbain des Communes médiévales.

Pogliaghi se chargea donc « d'anoblir » la décoration intérieure (**fig. 57-60**). Il rafraîchit les enduits de la coupole choisissant des teintes plus vives et remplaça les revêtements pariétaux par des matériaux nobles : onyx jaune, jaspe vert de Sicile et marbre cipolin¹⁹⁷.

comme les encoches de la porte sur laquelle s'appuieront les vantaux, traduits en bronze [...]. Et les verres des lunettes, liés en mosaïque, devront rappeler les très beaux et simples vitraux du Réfectoire et de l'église de Classe en ville. À l'extérieur, le retour à la facture franche de l'architecte et patricien ravennate Morigia, suffira. »

192. C'est Annoni qui choisit son compatriote Pogliaghi : « *Perciò, ad un artista pensai; che riterrei unico nel tradurre in atto il tema, semplice per sé, d'impegno sol che si pensi che trattasi della Tomba di Dante. Qualunque sia, al vaglio dell'alta critica odierna, il giudizio che si possa fare di Ludovico Pogliaghi, a me pare indubbio che qui si parrà l'arte sua, nobilmente esperta in ogni raffinatezza tecnica e personalmente pregna di quel buon gusto che impera nell'arte della fine del Settecento: pervasa già di ogni neoclassica ritenutezza, ma ancora movente in questa le molli grazie dell'abbandonato Barocco.* », Annoni, 1920a, p. 54. La correspondance de Ricci avec Annoni, Pogliaghi et Muratori témoigne néanmoins de l'appui de celui-ci à cette décision.

193. Lodovico Pogliaghi (1857-1950), sculpteur, peintre, scénographe et décorateur, connut un grand succès de son vivant avant d'être vite oublié. Il représente l'archétype de l'artiste intellectuel : formé à l'Académie de Brera au XIX^e siècle par Giuseppe Bertini, figure de professionnel de l'art avant d'être un génie, capable d'intervenir à tous les niveaux de la décoration et féru d'histoire. Pour une approche générale voir notamment, Castellani F., *Lodovico Pogliaghi al Santo*, catalogue d'exposition, Noventa Padovana, Villaggio grafica, 1998 ; Palumbo C., *Studiando Lodovico Pogliaghi*, catalogue d'exposition, Varese, Ghiggini, 2007 ; Castellani F., *Cappella del Santissimo Sacramento. Ludovico Pogliaghi*, dans Lorenzini G., Dal Pozzolo E. M. (dir.), « Basilica del Santo. Dipinti, Sculture, Tarsie, Disegni e Modelli », Padoue-Rome, 1995, p. 356-363 ; Gualdoni F., Prina R. (dir.), *Lodovico Pogliaghi, L'accademia e l'invenzione*, catalogue exposition, Varese, Lativa, 1997.

194. Voir Castellani, 1998, p. 31-43.

195. Voir note 192.

196. Zucconi G., « Pogliaghi illustratore e Camillo Boito. La storia patria tradotta in immagini », dans Castellani, 1998, p. 45-51.

197. Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 132.

De même, le pavement fut repris en marbre vert et porphyre rouge¹⁹⁸. Pogliaghi modela des lunettes de bronze pour les fenêtres, et il s'occupa de la réalisation de nouvelles portes en bronze (**fig. 60-61 ; 63**).

La ville de Rome avait en effet décidé d'offrir de nouvelles portes en bronze pour remplacer celles existantes en bois¹⁹⁹. Le sculpteur symboliste Adolfo Apolloni (1855-1923), alors maire de Rome, était à l'origine de ce don et souhaitait s'occuper lui-même de leur réalisation. Annoni qui préférait voir les portes réalisées par Pogliaghi s'opposa à cette idée. Après un entretien houleux entre le *soprintendente* et le maire de Rome en août 1920, Ricci dut intervenir une fois de plus en tant que médiateur pour apaiser le maire, et faire accepter le choix de Pogliaghi²⁰⁰. Ricci, tout comme Annoni, défendait l'idée d'une intervention discrète consistant à fondre en bronze des portes identiques à celles dessinées par Morigia²⁰¹. Leur décoration se limita à de petites interventions : les emblèmes de Rome et de Ravenne, ainsi qu'un rameau de laurier sur les faces extérieures des vantaux, une louve et une tête d'aigle vers l'intérieur²⁰². Afin de souligner encore une fois la parenté directe avec les récents épisodes militaires, leur bronze fut obtenu à partir de la fonte d'un canon autrichien. Le mobilier intérieur, la guirlande de bronze et d'argent offerte par l'armée et le pupitre d'argent et de pierres précieuses donné par les écoles de la province de Forlì, toutes deux œuvres de Pogliaghi, devaient conforter l'apparence de préciosité de la tombe (**fig. 62**).

Santi Muratori jugeait l'effet particulièrement réussi, le bas-relief de Lombardo bien mis en valeur et l'objectif d'austérité et de solennité pleinement atteint (**fig. 64-65**):

L'effetto dei marmi nel loro insieme è di una pacata severità. Essi non creano splendore, non fanno specchio come il fengite di Domiziano, non s'impogono clamorosamente sulla vecchia parete tombale, dove continua a trionfare la chiarezza del greco attraversato dalla fiamma viva dell'africano. Si va a inchinar Dante passando fra due pareti delicatamente fiorite e ombreggiate, posando il piede sopra un tranquillo tappeto: il verde antico

198. Les pierres dures furent fournies par le *Reggio Opificio delle Pietre Dure* de Florence et les travaux de marbres furent effectués par l'entreprise Franco Pelitti de Milan, SBAPR, *Archivio documenti*, RA 35/269, *Tomba di Dante*.

199. Le don des portes de bronze était vu comme une compensation de la modeste participation de la ville de Rome aux festivités du centenaire. « [Roma intendeva] concorrere con un atto tangibile alle onoranze stesse col dono delle porte di bronzo in sostituzione di quelle di legno che chiudono ora il sepolcro », ASC, *Atti del Consiglio Comunale di Roma*, 1920, III° quadr., 246° proposta, 17 septembre 1920, délibération n°71, p. 343-344. Pour une documentation plus précise concernant les portes et le problème de leur financement, voir ASC, , Postunitario, Ripartizione X, Belle arti, titolo 31, *Tomba di Dante*, b. 64, (fasc. 1-4).

200. À ce propos, voir BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. I, E.

201. « Era sentimento comune che l'aspetto esterno (l'interno è opera di diversi artisti e di diversi tempi) del monumento dovuto a un architetto insigne come Camillo Morigia restasse immutato anche in ogni particolare e che quindi le valve della porta, pur cambiando la materia (da legno al bronzo) non cambiassero però carattere e rimanessero semplici e nude [...] tanto è vero che nè l'Annoni nè il Pogliaghi nè altri saranno autorizzati a introdurre modificazioni, tutto dovendosi limitare a una migliore esecuzione d'esse valve che oggi sono rozze e malandate. » BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. I, E2, lettre de Ricci à Apolloni, Rome, 3 octobre 1920.

202. Cette iconographie semble également avoir été fournie à Pogliaghi par Ricci, BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. I, E7, note manuscrite de Ricci, sl, datée entre le 30 septembre et le 8 octobre 1920.

*pieno di nobiltà, il porfido che è marmo regale per eccellenza. [...] La cameretta borghesuccia è diventata una vera cappella sepolcrale e vi risuona più profonda la voce dei secoli*²⁰³.

Au contraire, certaines critiques plus récentes l'ont jugé sévèrement, car peu conforme au projet de Morigia. « L'anoblissement » intérieur a pu être estimé comme surchargé, et quelque peu « kitsch²⁰⁴ ». Les travaux de 1921 furent retenus responsables du sentiment de désillusion éprouvé par certains visiteurs de la tombe de Dante²⁰⁵. Cependant, avec le matériel à notre disposition, il est dur d'imaginer précisément l'état de l'intérieur du petit temple avant l'intervention de Pogliaghi et Annoni, et donc d'évaluer véritablement les transformations effectuées. Certes, le nombre des projets qui virent le jour au cours du xx^e siècle pour le transformer ou même le démolir et construire une nouvelle tombe pour Dante témoigne de l'inadaptation de l'édifice aux attentes suscitées. Néanmoins, il suffit de repenser aux projets de Falchetti ou de Linari pour évaluer toute la difficulté de concevoir cet *ara danctis*, pétrification idéale de la *Divine Comédie*, et support d'un nationalisme triomphant, emphatique et rhétorique. On comprend mieux dès lors pourquoi, au-delà des projets qui se succédèrent²⁰⁶, « l'anoblissement » du temple de Morigia par Annoni et Pogliaghi a été conservé jusqu'à nos jours.

b. L'enceinte de Braccioforte

Parallèlement aux travaux de la tombe de Dante, Annoni décida de réaménager l'enceinte de Braccioforte. Cette zone tirait son nom d'une ancienne chapelle située à l'extrémité nord-ouest d'un rectangle délimité par la face nord de l'église San Francesco, le cloître à l'est et la tombe de Dante (**fig. 66-67**). Cette aire fut agrandie par la destruction de la chapelle Rasponi. On y trouvait encore les ruines du mur où avaient été retrouvés les os de Dante en 1865. Le projet de restructuration fut inclus dans la loi du 17 novembre 1920 avec une prévision de financement de 70 000 lire²⁰⁷.

Parimenti è necessario che il Ministero provveda alla sistemazione, resa necessaria dal restauro della prossima chiesa di S. Francesco, del Sepolcreto di Braccioforte, il quale, cosparso di antiche arche e ombrato di piante, si stende dietro e accanto alla tomba di Dante, e dove si trova anche il resto di

203. Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 133-134. « L'effet des marbres dans leur ensemble est d'une calme sévérité. Ils ne créent pas de splendeur, ne font pas miroir comme le marbre de Domitien, ne s'imposent pas avec clameur sur le vieux mur de la tombe, où continue à triompher la clarté du marbre grec traversé par la flamme vive de l'Africanone. On s'abaissera devant Dante en passant entre deux murs délicatement fleuris et ombragés, en posant le pied sur un tapis tranquille : le vert ancien plein de noblesse, le porphyre qui est un marbre royal par excellence. [...] La petite chambre bourgeoise est devenue une vraie chapelle sépulcrale et la voix des siècles y résonne plus profondément. »

204. Dezzi Bardeschi, Fabbri, Pirazzoli, 1976, p. 75-76.

205. Benini, 2003, p. 64-65.

206. Ravaldini, 1983, p. 24-32.

207. Projet de loi 971, 1920.

*muro in cui nel 1865 furono scoperte le ossa del Poeta*²⁰⁸.

La commission Boselli reprit cette même idée, tout en insistant sur l'histoire de la redécouverte des os de Dante, élément légitimant du culte dantesque. Ainsi, à proximité de la tombe du poète « *assumerà migliore aspetto il recinto di Braccioforte, dove sono – i resti del muricciolo in cui nel 1865 furono rinvenute le ossa occultate di Dante - e piante ed arche che fanno tutto il loco Varo e poetico di mistica e pensosa poesia*²⁰⁹. » Ici, on voit apparaître le thème d'une zone de mémoire sensible, fruit de l'alliance entre les ruines et les plantes vertes. Cette poésie des ruines se rapproche de la politique mise en œuvre par Giacomo Boni à Rome, sur les forums ou encore dans la *passeggiata archeologica*²¹⁰.

La zone comprise entre la tombe de Dante, le mur du cloître, du collatéral nord de l'église et la chapelle de Braccioforte fut ceinte par une grille de fer battu, projetée par le vénitien Umberto Bellotto (**fig. 67-70**)²¹¹. Bellotto avait rencontré Annoni durant un voyage à Ravenne en avril 1920, où il avait visité avec lui cette zone²¹². Annoni avait réussi à le convaincre de réaliser cette grille avec les moyens limités à disposition de la *soprintendenza*. Constituée d'un ensemble de médaillons enchâssés dans une maille de fer battu, la grille occupe au total une superficie de près de soixante mètres carrés pour un poids qui dépasse les quatre tonnes. Les médaillons accueillent alternativement les emblèmes de la ville de Ravenne et de l'Italie, ainsi que les inscriptions « *Virtus et honor* » et « *His non cedo malis* », entourées de palmes et de lauriers, symbole de la poésie et de la gloire du poète (**fig. 68-69**). Ces deux devises avaient été utilisées dans l'arc surplombant la tombe de Dante réalisée par Pietro Lombardo pour Bernardo Bembo en 1483²¹³. Cette grille venait prendre la place d'arcades construites en 1876 et détruites en 1921²¹⁴. À l'occasion du centenaire, Bellotto effectua de nombreux travaux dans la zone dantesque, pour le mobilier de l'église San Francesco mais

208. *Ibidem*. « De la même façon, il est nécessaire que le Ministère pourvoie à l'aménagement, rendu nécessaire par la restauration de la proche église San Francesco, de l'enceinte de Braccioforte, qui, parsemé des anciennes arches et ombragé de plantes, s'étend derrière et auprès de la tombe de Dante, et où on trouve même les vestiges du mur dans lequel en 1865 furent découverts les os du Poète. »

209. Rapport Boselli, 1921, p. 4, « l'enceinte de Braccioforte revêtira un meilleur aspect, là où se trouvent les vestiges du petit mur dans lequel en 1865 furent retrouvés les os cachés de Dante, et les plantes et les arches qui rendent tout le lieu varié [citation de Dante, Enfer, ix, 115] et poétique de mystique et de poésie soucieuse. »

210. Voir note 143.

211. Umberto Bellotto (1882-1940) fut un des premiers artisans vénitiens à unir l'art du fer et du verre. Il collabora avec de nombreux artistes et architectes et participa à plusieurs éditions de la biennale de Venise entre 1914 et 1925. Son travail était particulièrement admiré par Gabriele D'Annunzio. Voir, Pozzi A., *Umberto Bellotto, Venezia 1882-1940, Mercato e Travestimento, l'artigianato, l'arte a Venezia*, Venise, 1984.

212. « *Per questa stessa ragione ho il piacere di informare come il Prof. Umberto Bellotto, non ignoto – certo – fabbro ornatista di Venezia ebbe, nell'occasione che visitò con me la Tomba del Poeta e la Chiesa di S. Francesco, a farmi l'offerta di assumersi, per le pure spese, la completa esecuzione di quanta cancellata occorresse per recingere « Braccioforte » ed il terreno che circonda il Tempietto Dantesco.* » BCR, Fondo Ricci, *Carteggio monumenti*, 1920, 55, lettre d'Annoni à Colasanti, Ravenne, 29 avril 1920, voir aussi « I ferri di Umberto Bellotto a Ravenna », *Arte Cristiana*, Milan-Venise, ix, 9, septembre 1921, p. 286-287.

213. On retrouve une plaque de marbre avec la devise « *virtus et honor* » à proximité de la tombe, prise dans le mur du cloître.

214. Benini, 2003, p. 65.

aussi pour une nouvelle grille de fer forgée pour le palais communal de Ravenne.

Muratori comparait lui aussi cette zone à un lieu sacré lorsqu'il désignait l'espace enclos par Braccioforte et la grille de Bellotto à un *templum* entourant le *sancta sanctorum*, le saint des saints, le sépulcre de Dante²¹⁵. Réitérant la métaphore de l'*ara danctis*, cette comparaison nous confirme le processus de sanctification de Dante, hissé au rang de saint patron de la ville et, au-delà, de l'Italie réunifiée. Dante est ici vénéré comme un saint patron local, avec la mise en scène de ses reliques retrouvées en 1865 et l'aménagement d'un sanctuaire pour le prophète de la nouvelle Italie.

c. La cloche des communes d'Italie

L'érudit et bibliothécaire florentin Guido Biagi eut l'idée d'offrir à la ville de Ravenne une cloche qui illustre les deux premiers tercets du huitième chant du Purgatoire.

*Era già l'ora che volge il disio
Ai naviganti, intenerisce il core
Lo di chi han detto ai dolci amici addio,
e che lo novo peregrin d'amore
punge, se ode squilla di lontano
che paia il giorno pianger che si muore*²¹⁶.

Cette cloche naissait donc d'une idée littéraire, l'illustration de vers de Dante et d'un message politique, comme don de toutes communes d'Italie à la tombe du poète²¹⁷. L'idée fut reprise par Luigi Rava et Corrado Ricci qui la présentèrent en avril 1921 à la junte communale de Rome. Rédigée par Corrado Ricci²¹⁸, la proposition fut adoptée le 2 mai 1921 avec une contribution de la ville de Rome à hauteur de 20 000 lire²¹⁹. Sa réalisation fut confiée à l'artiste romain Duilio Cambellotti (**fig. 71**)²²⁰. Initialement prévue de 1,5 m de hauteur,

215. Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 134.

216. DC, *Purgatoire*, VIII, 1-6. « C'était l'heure déjà qui détourne l'élan / des fendeurs d'océans et attendrit leur cœur / le jour où ils ont dit adieu aux doux amis ; / qui point d'amour le nouveau pèlerin / dès qu'il entend dans le lointain la cloche / pleurer, semble-t-il, le jour qui se meurt. »

217. Alors que Ricci souhaitait inscrire sur la cloche qu'elle avait été offerte par des communes d'Italie, Guido Biagi et Ambrogio Annoni insistèrent pour que l'inscription la présente comme le don des communes. La liste des villes ayant effectivement participé financièrement étant affichée plus loin à l'intérieur du *museo dantesco*. SBAPR, *Archivio documenti*, RA 4/26, lettre de Biagi à Annoni, Florence, 26 août 1921 et lettre d'Annoni à Biagi, Ravenne, 2 septembre 1921.

218. BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. I, D5, Séance du Conseil communal de la ville de Rome du 2 maggio 1921, « proposta, dono di una campana dei Comuni d'Italia, al sepolcro di Dante pel sesto centenario della Sua morte », et BCR, Fondo Ricci, *Carteggio monumenti*, 1921, 57a, brouillon de Ricci de la proposition précédente, approuvée le 2 mai 1921.

219. La liste des (nombreuses) contributions est détaillée dans Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 83-94.

220. Formé dans le cercle des artistes romains réunis autour du philosophe Angelo Conti et ouverts à l'influence de Ruskin, Duilio Cambellotti représente un autre personnage clé avec De Carolis pour comprendre l'influence de Dante sur les arts plastiques entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle. Tout comme le peintre des Marches, il fut l'un des protagonistes principaux du concours Alinari en 1901. On retrouve d'ailleurs une photographie de Cambellotti accompagné de sa famille et de De Carolis participant aux fêtes du centenaire à Ravenne, Miracco R., *Duilio Cambellotti, Opera dell'Archivio*, Milan, Mazzotta, 2003, p. 55, voir aussi Fonti D., Muratore N., De Stefano I., *Duilio Cambellotti, Mito, segno e immagine*, Rome, De Luca, 2006.

1,1 m de diamètre au niveau de la bouche pour un poids total de plus d'une tonne, elle devait être fondue à Rome en argent et en bronze²²¹. La délibération du conseil municipal romain du 2 mai en proposait une description :

Il suo « cervello » sarà svolto a rostri d'aquila con riferimento al sogno che Dante descrive come avuto nello stesso punto del Purgatorio. Recherà, in due fascie superiori, le due celebri terzine indicate; poi, in basso, l'alloro e la palma (significanti la poesia e la gloria) che già si vedono ripetute più volte nel sepolcro del Poeta, nonchè gli stemmi delle città offerenti²²².

Par manque de place, seul les blasons de Rome, Ravenne et Florence furent sculptés directement sur la cloche.

Les hésitations étaient assez grandes sur l'endroit où positionner la cloche, certains pensant à la tour communale ou la tour de l'horloge sur la place Victor-Emmanuel. Quelques critiques s'élevèrent contre le caractère laïc de la cloche, tandis que le Comité catholique espérait pouvoir la placer dans le clocher de San Francesco, à côté des autres cloches récemment refondues²²³. Les journaux de tendance laïque réagirent très vivement contre cette proposition. Pour le *Giornale d'Italia*:

Bisogna ben ricordare, io aggiungo, che la campana dei Comuni d'Italia è una campana, dirò così, laica, destinata a suonare un'ora « civile »; e che per ciò in questo la Chiesa non c'entra nulla. E a Bologna le persone con chi ho parlato hanno detto chiaro e netto: se la campana dev'essere fusa per finire in un campanile, la maggior parte dei Comuni non darà niente. E a tali patti sarà bene²²⁴.

Cette petite polémique nous montre à quel point les tensions autour des enjeux religieux des festivités du centenaire dantesque pouvaient facilement être ravivées. D'autant plus que la fonte de la cloche revêtait un véritable sens politique. Elle était un vecteur de participation au centenaire pour toutes les communes ne pouvant pas réellement organiser de programme monumental. Elle réaffirmait également le message véhiculé par ces commémorations d'une

221. Afin d'adapter la cloche à la tour où elle fut placée, les dimensions de celle-ci furent réduites à 1,2 m de hauteur et 0,9 m de diamètre. Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 359.

222. BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. I, D5 SPQR, Séance du Conseil communal de la ville de Rome du 2 maggio 1921, « proposta, dono di una campana dei Comuni d'Italia, al sepolcro di Dante pel sesto centenario della Sua morte ». « Son « cerveau » sera entouré de becs d'aigle en référence au rêve que Dante décrit avoir eu au même point du Purgatoire. Elle portera, sur deux registres supérieurs, les deux célèbres tercets indiqués ; puis, dans la partie basse, le laurier et la palme (indiquant la poésie et la gloire) qu'on voit déjà répétés plusieurs fois dans la tombe du Poète, ainsi que les armes des villes l'ayant offerte. »

223. On trouve également la trace d'une critique du théologien Vincenzo Brancia dans la correspondance de Ricci. BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. I, D3, lettre de monseigneur Vincenzo Brancia à Ricci, Nicotera (Calabre), 23 février 1921.

224. *Giornale d'Italia*, 5 février 1921. « Il faut bien se rappeler, j'ajoute, que la cloche des Communes d'Italie est une cloche, pour ainsi dire, laïque, destinée à sonner une heure « civile » ; et que pour cela l'Église n'y a rien à voir. Et à Bologne les personnes avec qui j'ai parlé ont dit clairement et nettement : si la cloche doit être fondue pour finir dans un clocher, la plupart des Communes ne donneront rien. Et un tel pacte est juste. »

unité italienne fruit d'un plébiscite volontaire des communes. Le don important de certaines communes, telles Fiume, Trente, Trieste, etc., souligne également la composante irrédentiste du message politique d'unité nationale. La liste des communes ayant participé témoigne d'une répartition géographique assez homogène²²⁵, avec notamment une forte présence du Sud – à contre-courant de l'idée d'un culte nationaliste de Dante valable seulement pour les régions d'Italie centrale.

Un télégramme du 29 août 1921 de Cambellotti annonçait la fusion réussie de la cloche²²⁶. Elle fut installée sur une petite tour derrière la tombe de Dante. Ricci avait exposé à Muratori en décembre 1920 son idée de fusionner l'emplacement de la cloche avec l'accès au musée dantesque²²⁷ :

[Vittorio] Guaccimanni mi ha scritto che secondo la sua opinione, la campana dantesca messa nella torre comunale o nell'orologio di Piazza perderebbe significazione. Forse non ha tutti i torti! Ma come fare. Io penso che a terga del mausoleo di Dante si potrebbe trovar partito di fare una sola cosa della scala d'accesso alle salette dantesche e d'una torricola per la campana che per molto resterebbe coperta dagli alberi e che, ad ogni modo, essendo di estrema semplicità e d'esecuzione un po' rustica (laterizio scoperto e scuro) non guasterebbe il luogo. Ho ricorso alle mie antiche attitudini disegnatrici e a memoria, le ho fatto il piccolo schizzo che aggiungo (fig. 73), a semplice spiegazione della mia idea, lasciando bene inteso all'Annoni una migliore espressione grafica e architettonica d'essa. Ella mostri lo schizzo a lui, al Guaccimanni e al Buzzi²²⁸. Il custode delle salette sarebbe ad un tempo il custode della campana e il suonatore serale²²⁹.

Ce fut effectivement le parti adopté, même si l'architecture fut reprise par Annoni qui en affina les lignes tout en l'accordant dans ses matériaux et sa décoration avec l'architecture de l'église et des cloîtres. En voyant le projet de Ricci, Annoni soutint avoir eu en parallèle la même idée, ce qui fit ironiser Ricci²³⁰. Les dessins conservés à la *soprintendenza* nous

225. La liste est publiée dans Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 83-93.

226. BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. I, D14, Télégramme de Cambellotti à Ricci, Rome, 29 août 1921 : « Avvenuta fusione campana riuscita perfettamente ».

227. Voir *infra*.

228. Vittorio Guaccimanni, ami de Ricci et directeur de l'Académie des beaux-arts de Ravenne, Fortunato Buzzi, maire de Ravenne.

229. BCR, Fondo Muratori, *Carteggio*, R-734, lettre de Ricci à Muratori, 22 décembre 1920. « Vittorio Guaccimanni m'a écrit que d'après lui, la cloche dantesque mise dans la tour communale ou dans l'horloge de la Place perdrait de son sens. Il n'a peut-être pas tout à fait tort ! Mais comment faire. Je pense qu'au dos du mausolée de Dante on pourrait trouver le moyen de faire une chose unique avec l'escalier d'accès aux chambres dantesques et une petite tour pour la cloche qui en grande partie serait couverte par les arbres et qui, de toute façon, en étant d'une extrême simplicité et d'une exécution un peu rustique (de briques apparentes et sombres) ne nuirait pas au lieu. J'ai recouru à mes anciennes aptitudes de dessinateur et à ma mémoire, je vous ai fait la petite ébauche que je joins, comme une simple explication de mon idée, en laissant bien entendu à Annoni le soin d'une meilleure expression graphique et architecturale de celle-ci. Montrez lui l'ébauche, ainsi qu'à Guaccimanni et à Buzzi. Le gardien des salles serait en même temps le gardien de la cloche et le sonneur du soir. »

230. « *Avendo io mandato al Muratori uno schizzo di una mia idea sul modo di fare la scala per accedere alle salette dantesche del monastero di S. Francesco e di rialzarla in alto in forma di turricola per la campana di Dante, l'Annoni,*

montrent différentes conceptions de cette petite tour et les réflexions d'Annoni pour obtenir une statique satisfaisante (fig. 74-75). La forme globale resta celle dessinée par Ricci : un long escalier conduisant à une petite plateforme au premier étage servant d'entrée au musée dantesque, surmontée d'une tour accueillant une plaque de marbre commémorative et la cloche des communes (fig. 72). Annoni allégea peu à peu la forme, privilégiant un étirement vertical. En faisant pénétrer un pilastre dans la paroi du cloître, il diminua la largeur de l'escalier et de la tour. Là aussi, Annoni s'appliqua à donner l'idée d'une architecture simple et austère de murs de briques nues²³¹.

Plus tard, une fois les festivités terminées, Santi Muratori jugea cette cloche particulièrement réussie, « *una coppa piena di dolcezza e di poesia*²³² ». Si dans les premiers jours elle avait pu apparaître comme une idée littéraire, elle était devenue, toujours selon le bibliothécaire de la Classense « *una voce, una voce viva e profonda che sembra sorgere dell'anima della nostra città nel luogo che le è più sacro*²³³. » (fig. 76)

d. Les cloîtres et le musée de Dante

En 1919, Luigi Rava avait proposé en tant que président de la *Cassa di Risparmio di Ravenna*, de racheter les cloîtres de l'ancien couvent franciscain et de les offrir à la ville de Ravenna afin que celle-ci les ouvre au public. À cette époque les cloîtres appartenaient à l'*Istituto Tavelli*, une école de religieuses, à qui ils avaient été confiés en 1821 lors de la réinstallation des États pontificaux²³⁴. Mesini fit jouer ses relations dans la hiérarchie catholique pour tenter de bloquer l'opération, ne souhaitant pas voir les cloîtres devenir la propriété d'une administration traditionnellement anticléricale²³⁵. Il arriva à ses fins grâce à l'appui du Président du conseil Francesco Saverio Nitti et du préfet de Ravenna. Un compromis fut conclu entre l'*Istituto Tavelli*, la *Cassa di Risparmio* et le Comité catholique. L'*Istituto Tavelli* s'engageait à céder quelques pièces du cloître, attenantes à l'église, afin d'y installer un musée dantesque, puis à tenir ce cloître ouvert au public. Quant au comité catholique, il devait se charger de la restauration de ce cloître et de l'ensemble de la façade le long de la via Dante²³⁶. Il pouvait mener à bien ce programme grâce à un don financier du pape Benoît xv de 60 000 lire.

Le ministère désireux d'éviter une procédure d'expropriation accepta ce compromis. La

manco a dirlo, scrive che ci aveva pensato anche lui! », BCR, Fondo Ricci, *Carteggio monumenti*, 1920, note manuscrite de Ricci sur l'index du volume de 1920 à la lettre 152 d'Annoni à Ricci, Ravenna, 3 décembre 1920.

231. *Ibidem*, « une coupe pleine de douceur et de poésie. » « *precisamente per una semplice, austera sopraelevazione presso la T. di Dante, mentre componevo la semplice scala d'accesso al museotto* ».

232. BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. I, D17, lettre de Muratori à Ricci, Ravenna, 4 octobre 1921.

233. *Ibidem*, « une voix, une voix vive et profonde qui semble s'élever de l'âme de notre ville dans le lieu qui lui est le plus sacré. »

234. Les Franciscains avaient été expulsés à la suite de la suppression napoléonienne des ordres religieux de 1810.

235. Mesini, 1959, p. 79-94.

236. Pour les détails complexes de l'histoire des cloîtres jusqu'en 1959, voir Mesini, 1959, p. 10 et 79-95. Cependant l'histoire ne s'arrête pas là, puisque actuellement les cloîtres sont en restauration et devraient rouvrir au public prochainement avec le *Museo Dantesco* modernisé et le *Centro Dantesco* des Franciscains.

restauration fut conduite à temps, une petite loggia fut ouverte dans le cloître vers la façade extérieure nord de l'église qui fut restaurée. La *soprintendenza* fut particulièrement attentive à ce dernier point, puisqu'elle était désireuse de rendre visible toutes les découvertes effectuées sur la face nord de l'édifice au cours du chantier de restauration. Annoni souhaitait garder le contrôle des restaurations et jugeait possible qu'une partie du cloître soit abattue afin de faire apparaître l'extérieur de la chapelle Polentana qu'il avait mise à jour au printemps 1920 (**fig. 77-78**)²³⁷. Plusieurs projets furent abandonnés, telle la proposition de Mesini d'ouvrir deux arcades dans le mur occidental du cloître, en direction de la tombe de Dante. Plus tard, durant la période fasciste les cloîtres furent inclus dans les plans de la *zona del silenzio* notamment grâce aux projets de Giovannoni²³⁸.

Le premier étage de l'aile occidentale du cloître devait donc accueillir un petit musée dédié à Dante²³⁹. Ce musée avait été décidé en 1919, en accord entre la ville de Ravenne et Santi Muratori, afin de conserver les vestiges liés à Dante et les cadeaux des différents comités locaux de 1921²⁴⁰. En mai 1920, le projet n'était pas encore arrêté puisque Ricci écrivait à Muratori qu'il devait consulter le plan du cloître pour étudier la possibilité d'y créer ce petit musée²⁴¹. Cependant la dimension modeste du musée permit sa mise en place rapide : il fut inauguré le 11 septembre 1921, au cours des célébrations ravennates.

Nous l'avons vu, l'accès du musée se trouvait derrière la tombe de Dante par un escalier conduisant au premier étage du petit campanile destiné à accueillir la cloche des communes d'Italie. Sous cette cloche était aménagé un petit vestibule dans la paroi duquel avait été placé un moulage en plâtre d'une Vierge à l'enfant d'école lombarde, offerte par le ministère de l'Instruction français. En effet, la sculpture originale qui se trouvait dans la tombe de Dante avant les travaux de Morigia était arrivée dans les collections du Louvre par la donation de Jean Charles Davillier en 1883. Identifiée par Corrado Ricci, ce dernier avait négocié avec le Louvre et l'ambassade de France les conditions du don d'un moulage en bas-relief²⁴².

Le musée se composait d'une enfilade de quatre pièces, d'un vestibule et de trois salles d'exposition. Les dessins conservés aux archives de la *soprintendenza* montrent une certaine hésitation avant que la dimension précise des salles ne soit arrêtée (**fig. 80-82**). À partir de la tour, le visiteur pénétrait dans le vestibule à proprement parlé, au sein duquel se trouvait la reproduction de la tombe de Pietro Alighieri de Trévise, et devait être ajoutée la reproduction de la statue équestre de Cangrande della Scala, offerte par l'université populaire de Vérone.

237. SBAPR, *Archivio documenti*, RA 27/204, lettre d'Annoni au Vicario generale, Ravenne, 21 juillet 1920.

238. Moschini, 1988, Benini, 2003, p. 69-77.

239. Pour la description du musée voir, Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 140-143.

240. Mesini, 1959, p. 76-77.

241. « Vedrà la pianta delle camerette dell'ex convento di S. Francesco per dire il mio parere circa la possibilità di levarne un museotto dantesco. » BCR, Fondo Muratori, *Carteggio*, R-720/1, lettre de Corrado Ricci à Santi Muratori, Rome, 17 mai 1920.

242. BCR, Fondo Ricci, *Centenario dantesco*, vol. I, F, *Madonna del Louvre*.

Toutes deux pouvaient être vues comme des allusions au parcours de l'exil du poète. Après le vestibule de plan carré, on pénétrait dans la plus grande la salle auquel faisaient suite deux salles plus petites et plus intimes.

La première salle, la plus grande, était dite de Montevideo, car elle fut financée par les dons des italiens émigrés dans la capitale uruguayenne (**fig. 79**). Dans cette salle se trouvaient, posés sur des meubles, les *ex-voto* des villes irrédentes de 1908, ainsi que les emblèmes et les différents objets offerts en 1921 par les comités italiens et étrangers. Les meubles accueillait d'autres vestiges offerts à la ville de Ravenne.

Les deux salles qui suivaient, alors simplement recouvertes d'un enduit clair, devaient être décorées par le peintre Giovanni Guerrini, professeur de peinture et d'architecture à l'Académie des beaux-arts de Ravenne. La première dite *sala delle corone* comportait, comme son nom l'indique, les nombreux rubans et couronnes offerts à la ville, mais aussi les trois sacs de lauriers donnés par D'Annunzio et la couronne de bronze de Dalmatie. La dernière salle, située au nord au niveau de la tombe avait été dénommée la *camera di Dante*. On y accédait en traversant une porte fermée par les deux vantaux de bois provenant du sépulcre du poète. Au centre, trônait la grande urne de verre qui servit à exposer en 1865 les os de Dante dans le quadrilatère de Braccioforte. Dans cette urne avait été disposés divers vestiges et trois reproductions de masques de Dante. Les plâtres qui ornaient avant 1921 le tombeau de Dante furent suspendus aux parois.

Somme toute, bien plus qu'un musée dédié à Dante, on retrouve ici les signes du culte voué à Dante depuis l'unification italienne. On y rassembla de nombreux objets liés à la sépulture et au tombeau de Dante. Refusant depuis le xv^e siècle de rendre la dépouille du poète à Florence, la tombe de Dante représentait une véritable fierté pour les Ravennates et avait fait l'objet d'un culte pratiquement continu depuis le xiv^e siècle²⁴³. Au sein de la petite collection du musée, une emphase particulière était dévolue aux vestiges rappelant la dimension irrédentiste du culte rendu à Dante. Nous avons vu dans les chapitres précédents l'importance de cette signification politique au cœur des célébrations de 1865, de 1908, mais aussi de 1921. Œuvre de propagande au sein de laquelle on pénétrait sous le signe de l'Italie unifiée (la cloche des communes), le musée de Dante perpétuait, au-delà des commémorations, le lien unissant le culte du poète et les célébrations politiques de la ville de Ravenne, de l'Italie unifiée et de l'irrédentisme. Sur ces thèmes « classiques » du dantisme politique s'était greffée la revendication identitaire des italiens émigrés.

243. Benini, 2003, p. 10-11.

e. L'œuvre urbaine, vers la formation d'une « zone du silence »

L'ensemble des travaux déjà évoqués redessina profondément l'aspect de cette partie de Ravenne appelée *zona dantesca*²⁴⁴. Cette zone dédiée à la mémoire du poète comprenait au sud, l'église San Francesco et la place lui faisant face (fig. 83-84)²⁴⁵, et au nord, la tombe de Dante, l'enceinte de Braccioforte et les cloîtres de San Francesco. À ces différents éléments quelque peu difficiles à relier harmonieusement, s'ajoutèrent par la suite le *palazzo della Provincia* (1928) et la bibliothèque *Oriani* (anciennement *casa Rizzetti*).

Avant les travaux du centenaire, la place avait encore toutes les caractéristiques d'un ensemble urbain du XVIII^e siècle²⁴⁶. Après ceux-ci, l'aspect de cette zone « *fu trasformato in uno scenario caratterizzato sia nelle forme che nelle atmosfere da connotazioni neomedievali*²⁴⁷. » La tonalité de l'ensemble des travaux – austérité, sévérité et simplicité – devait contaminer la forme de cette tranche de ville. Cette zone dantesque devenait le scénario d'un passé réinventé comme support d'une identité locale et nationale sous l'égide du poète de la patrie. Un des problèmes les plus complexes, celui de l'unification des éléments disparates fut en partie résolu grâce à l'enceinte de Bellotto puis au pavement²⁴⁸. Cette stratégie consistant à mettre en forme un espace urbain en lui attribuant un sens identitaire tiré du passé historique, littéraire ou architectural plut énormément au pouvoir fasciste qui reprit immédiatement le chantier de la *zona dantesca*, mais pu aussi le réutiliser comme modèle pour d'autres villes.

Pour la *zona dantesca*, les travaux de 1921 ne constituèrent que la première étape d'une transformation profonde qui s'étala jusqu'en 1936. Le fascisme reprit donc ce projet avec une emphase renouvelée. En juillet 1922, l'hôtel Byron, situé sur le versant méridional de la place de l'église, était incendié par les *squadre* fascistes de Bologne et Ferrare. Celui-ci représentait pour eux l'emblème des coopératives romagnoles. À la place de l'hôtel Byron, l'architecte Giulio Ulisse Arata bâtit le nouveau *palazzo della Provincia* inauguré en 1928²⁴⁹. Cet édifice également de briques, adoptait un ensemble de motifs néo-roman, bifores, arcades de plein cintre, etc.

244. Lombardini N., « La sistemazione della zona dantesca, Un'opera « morale » di Corrado Ricci », *Ravenna Studi e Ricerche*, Ravenne, Società di studi ravennati, I/1, 1994, p. 264-284, Moschini, 1983 ; Mesini G., « La Zona Dantesca », *Bollettino mensile della Camera di Commercio, Industria, Agricoltura di Ravenna*, VII, 12, 1952, VIII, 1, 1953, X, 1, 1955, XIII, 1, 1958.

245. À cette époque de nombreux arbres se dressaient sur cette place autour de la statue monumentale de Garibaldi, œuvre de Giulio Fianchi achevée en 1892 et déplacée en 1933 sur la place du théâtre Alighieri. Benini, 2003, p. 167.

246. Benini, 2003, p. 9.

247. *Ibidem*.

248. En 1920, Santi Muratori s'inquiétait de ce problème et interrogeait Ricci à ce propos : « *Bisognerà poi che Ella ci consigli circa la sistemazione del recinto dantesco e l'utilizzazione delle celle attigue al sepolcro e prese in affitto dal Comune. Per la zona dantesca io mi preoccupo soprattutto del problema che nascerà dall'abbattimento della cappella Rasponi. Rimarrà – isolato – il rudero dove furono rinvenute le ossa : poi il quadrarco di Braccioforte ; poi il tempietto : tre piccole masse che non si possono raccordare tra di loro. Ma parleremo sul luogo.* » BCR, Fondo Ricci, *Carteggio monumenti*, 1920, 100, lettre de Santi Muratori à Ricci, Ravenne, 8 septembre 1920.

249. Bolzani P. (dir.), *Arata e Ravenna, Opere e progetti nella città di Corrado Ricci*, Ravenne, Longo, 2008.

Au cours des travaux de 1921, et malgré les efforts de Ricci et Muratori, il avait été impossible d'isoler la zone en la rendant piétonne²⁵⁰. En effet, la rue qui passait devant le sépulcre restait le passage obligé de tout véhicule entrant dans la ville²⁵¹. L'administration fasciste se chargea également de mettre en place une commission pour l'aménagement de la zone. Si Ricci avait été nommé en 1923 président honoraire de la commission d'étude du nouveau plan régulateur de Ravenne, il fut exclu de la commission municipale pour la *zona dantesca*. La direction de la commission fut confiée à l'architecte Gustavo Giovannoni. Toutefois, ses deux plans pour l'aménagement de la tombe de Dante et de l'enceinte de Braccioforte furent rejetés du fait de la pression de Ricci pour qu'on ne modifia plus l'édifice de Morigia. On isola néanmoins la zone, la transformant peu à peu en *zona del silenzio*. Malgré l'action de Ricci, la casa Rizzetti du XVI^e siècle fut détruite et reconstruite dans un style identique au palazzo della Provincia afin d'accueillir une bibliothèque dédiée au poète Alfredo Oriani. Les travaux fascistes aboutirent en 1936 et l'inauguration fut l'occasion de nouvelles cérémonies grandioses en présence de Mussolini.

3. AU-DELÀ DE LA ZONE DANTESQUE : LA PROMOTION NÉO-MÉDIÉVALE DE RAVENNE

3.1. SAN GIOVANNI EVANGELISTA : LA PLUS ANCIENNE ÉGLISE DE RAVENNE

La tradition veut que l'église San Giovanni Evangelista, la plus ancienne de Ravenne, ait été fondée en 424 à la suite d'un vœu que Galla Placidia formula dans une tempête durant un voyage en mer entre Constantinople et Ravenne (**fig. 85-109**)²⁵². L'église paléochrétienne subit de nombreuses modifications : elle fut dotée d'un campanile entre le X^e et le XI^e siècle, le niveau du sol fut élevé en 1213, et de nombreux travaux effectués entre le XV^e et le XVI^e siècle. En 1747, une grande campagne de travaux engagée par les Bénédictins et confiée à l'architecte Pietro Martinetti aboutit à une transformation radicale de l'aspect de l'église. En effet, de façon tout-à-fait similaire à San Francesco, les parois de la nef et du chœur furent recouvertes de décorations « baroques » en stuc.

Si différentes petites interventions avaient eu lieu au cours du XIX^e siècle, l'édifice se présentait au début du XX^e siècle dans un mauvais état de conservation. Il dut faire l'objet

250. « *Nel 1921 non siamo riusciti a creare l'isolamento, ed ecco, la santità del luogo è compromessa per sempre [...]* » BCR, Fondo Ricci, *Carteggio monumenti*, 1924, 132, lettre de Muratori à Ricci, Ravenne, 12 juin 1924.

251. Benini, 2003, p. 57-58.

252. Pour des informations historiques sur l'église San Giovanni Evangelista et sur les restaurations de 1919-1921, voir Bovini, Von Matt, 1971 ; Santarosa, 1992 ; Vernia B., *Leggere i muri. Analisi degli edifici di culto nella Ravenna del V secolo D.C.*, Bologne, Ante Quem, 2009 (Studi e Scavi 20), p. 113-138 et la bibliographie p. 161-174. L'information sur la fondation de la basilique nous est donnée par le protohistorien Agnello, reportant une inscription découverte dans l'église.

entre 1909 et 1911 de travaux urgents en raison d'infiltrations d'eau²⁵³. De plus, l'installation dans le cloître de l'hôpital Santa Maria delle Croci, avait eu pour conséquence d'ultérieures détériorations de l'état de l'édifice, résultant d'un conflit de compétence entre l'institution hospitalière et la *soprintendenza*. L'état lamentable de conservation du bâtiment devait fournir un des arguments principaux de la volonté répétée de Ricci de le restaurer (**fig. 85-88**)²⁵⁴.

Dès janvier 1911, il écrit à Giuseppe Gerola pour lui exposer un projet de restauration accompagné d'un croquis de l'édifice :

La mia idea sarebbe semplice assai. Lascerei le due navate minori su per giù come sono, scoprirei nella navata maggiore il soffitto a travatura colorata e le due pareti laterali coi filari delle finestre antiche, lasciando quelle di destra magari murate in rientranza. Il tetto perciò della navata destra potrebbe restare dov'è e basterebbe coprire la navata con un semplice lacunare al di sotto delle finestre. Poi si penserebbe all'abside, continuando tutto intero il lavoro alla [mia venuta costì]. Non sicuro d'essermi spiegato faccio qui uno schizzo alla buona. Se la copertura delle due navate piccole non viene uguale fa lo stesso. Non sarà nemmeno cosa avvertibile. Sarà bene però preparare un bel progetto²⁵⁵.

Plusieurs documents témoignent de l'attachement de Ricci aux travaux de restauration de San Giovanni Evangelista. En 1912, profitant de sa position au ministère, il invite Gerola à préparer un projet d'ensemble, « *convinto che uno dei più interessanti restauri ai monumenti di Ravenna sarebbe quello della Chiesa di S. Giovanni Evangelista, da ritenersi la più antica di Ravenna e che serba nascoste tante parti originali*²⁵⁶. »

L'intérêt que portait le Ravennate à ces travaux explique pourquoi, lorsque Mesini lui révéla en 1913 son intention de restaurer San Francesco à l'occasion du centenaire de la mort de Dante, sa première réaction consista à lui demander de préparer également des travaux à San Giovanni Evangelista²⁵⁷. Dans la foulée, alors qu'il concevait l'idée d'une commémoration des « mémoires monumentales », les restaurations de l'église San Giovanni Evangelista

253. SBAPR, *Archivio documenti*, RA 36/275, lettre de Gerola au R. Subeconomato di Benefizi vacanti, Ravenne, 23 juin 1911.

254. Selon un rapport de Gerola de 1919, l'église était « *ridotta in miserime condizioni*. », SBAPR, *Archivio documenti*, RA 41/307, *Opere di ripristino alla chiesa di S. Giovanni Evangelista in Ravenna. Relazione*, Ravenne, 8 mai 1917.

255. SBAPR, *Archivio documenti*, RA 36/275, lettre de Ricci à Gerola, Rome, 28 janvier 1911. « Mon idée est très simple. Je laisserais les deux vaisseaux mineurs tels qu'ils sont, je découvrirais dans le vaisseau majeur le plafond à charpente colorée et les deux murs latéraux avec les claires voies des fenêtres anciennes, en laissant peut-être celle de droite emmurée en renforcement. Pour cela, le toit de la nef droite pourrait rester là où il est et il suffirait de couvrir la nef avec un simple plafond à caissons sous les fenêtres. Ensuite, on s'occuperait de l'abside, en continuant tout entier le travail à ma venue en ce lieu. N'étant pas sûr de m'être bien expliqué je fais ici une ébauche rapide. Si la couverture des deux vaisseaux mineurs n'est pas identique, cela est égal. Ce ne sera même pas perceptible. Il sera toutefois bien de préparer un beau projet. »

256. SBAPR, *Archivio documenti*, RA 36/275, lettre de Ricci à Gerola, Rome, 6 novembre 1912, « convaincu qu'une des plus intéressantes restaurations de monuments à Ravenne serait celle de l'Église San Giovanni Evangelista, à considérer comme la plus ancienne de Ravenne et qui garde cachées tant de parties originales. »

257. Mesini, 1959, p. 7.

apparurent dans toutes les listes préparatoires, et dès septembre 1913, il demanda à Gerola de préparer un projet de « restauration générale » des églises San Giovanni Evangelista, Santa Maria in Porto Fuori et San Francesco²⁵⁸. Après-guerre, en 1919, alors que les travaux du centenaire étaient sur le point de reprendre, il indiqua une nouvelle fois à Gerola son attachement à ceux-ci :

Presto (forse fra due settimane) si avranno i fondi. Converrà svuotare subito S. Giovanni Evangelista. È il lavoro a cui tengo di più²⁵⁹.

a. Gerola : premiers projets et début des restaurations

Auparavant, dès septembre 1915, Ricci avait demandé à Gerola de mettre au point un plan de restauration de l'édifice afin que celui-ci soit prêt à être mis en œuvre dès que les conditions le permettraient²⁶⁰. Après un premier projet refusé²⁶¹, le *soprintendente* présenta un nouveau projet le 8 mai 1917²⁶². Dans son rapport, Gerola soulignait sa volonté de redonner à l'édifice sa forme originale, tout en notant l'impossibilité de cette opération par manque d'informations historiques, mais aussi parce que certains ajouts postérieurs méritaient d'être conservés²⁶³. Toutefois, au-delà de ce compromis, les travaux recherchèrent une harmonie d'ensemble, celle d'une architecture « régulière, sévère et austère²⁶⁴ », par un travail qualifié de *restauro* et de *reintegrazione*.

Là encore, c'est les travaux du XVIII^e siècle qui furent dénoncés comme « tante profanazioni e vandalismi perpetrati²⁶⁵ », comme une « injure des siècles » cachant la véritable forme de l'édifice, en recouvrant les anciennes charpentes de voûtes, en rehaussant et masquant complètement les toits des collatéraux par des stucs (**fig. 85-86**). Si Gerola reconnaissait que ces stucs « *che, per se stessi hanno un valore artistico non disprezzabile, collocati in quell'am-*

258. ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1420, brouillon de lettre de Ricci à Gerola, Rome, 19 septembre 1913.

259. BCR, *Fondo Ricci, Carteggio monumenti*, 1919, 140bis, lettre de Ricci à Gerola, Rome, 3 juillet 1919. « Rapidement (peut-être dans deux semaines) nous aurons les fonds. Il conviendra de vider immédiatement San Giovanni Evangelista. C'est le travail auquel je tiens le plus. »

260. SBAAR, *Archivio documenti*, RA 36/275, lettre de Ricci à Gerola, Rome, 6 septembre 1915.

261. Le projet, signé du 7 août 1915, fut rejeté par le ministère des Travaux publics en début novembre à cause de l'imprécision des prévisions financières. Voir ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1420, *Progetto sommario per la demolizione delle opere aggiunte che alterano e nascondono le parti originali del tempio e per il suo completo ripristino*, Ravenne, 7 août 1915, signé Gerola et Ecchia ; ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1420, lettre du ministre des Travaux publics à Ricci, Rome, 9 novembre 1915 et lettre de Ricci à Gerola, Rome, 19 novembre 1915.

262. Le projet est signé par Gerola et Pedretti, SBAPR, *Archivio documenti*, RA 41/307, *Opere di ripristino alla chiesa di San Giovanni Evangelista in Ravenna. Relazione*, Ravenne, 8 mai 1917 également présent dans ACS, AABBA, div. 1, 1908-24, b. 1420.

263. « *I lavori contemplati nella perizia si uniformano al concetto di ridare al vetusto monumento la sua forma primitiva, pur conservando quelle parti che rivestano un carattere speciale e testimoniano la grande importanza storico-artistica al monumento.* », SBAPR, *Archivio documenti*, RA 41/307, *Relazione sul progetto di ripristino della Chiesa di S. Giovanni Evangelista*, signé Ecchia et Gerola, s.d.

264. *Bollettino d'arte*, série II, I, 7, janvier 1922, p. 336.

265. SBAPR, *Archivio documenti*, RA 41/307, *Relazione sul progetto di ripristino della Chiesa di S. Giovanni Evangelista*, signé Ecchia et Gerola, s.d. « tant de profanations et de vandalismes perpétrés. »

*biente, sono addirittura da ripudiare*²⁶⁶. » Il prévoyait la destruction de tous les ajouts, stucs et surélévations du XVIII^e siècle « déformant l'original » ; suppressions légitimées par le mauvais état de conservation des stucs qui menaçaient de tomber.

Le projet prévoyait donc d'abord un ensemble de démolitions : des chapelles du flanc à l'exception de celle dite de Giotto ; des surélévations des murs, des toits et de l'abside afin de reprendre sa forme polygonale ; de la chambre mortuaire de l'hôpital et d'autres corps de bâtiments adjacents ; enfin, de toute la décoration « baroque » des parois et du toit. Devaient suivre le dégagement et la reprise des éléments considérés comme originaux : la charpente de la nef centrale, l'avant-corps de la façade, les arcades internes obstruées, toutes les fenêtres de l'église et une galerie de claire-voie dans le mur de l'abside. Il était aussi prévu la construction d'un nouveau toit pour la chapelle de Giotto, ainsi que sur les collatéraux munis de caissons ; la reconstruction du quadriportique dans le cortile et d'une clôture d'enceinte ; d'une nouvelle chambre mortuaire plus éloignée de l'église. Enfin, le projet planifiait de reprendre tous les défauts des murs et de consolider l'ensemble de la structure par des tirants métalliques et par l'insertion de ciment.

Le rapport d'Ecchia et de Gerola sur le projet de restauration (non daté mais peut-être légèrement postérieur) insistait sur l'isolement de l'édifice :

*Si rende necessario per il decoro del monumento oltre al restauro vero e proprio, anche il suo isolamento perché sia apprezzato ed ammirato nel suo insieme monumentale, e perché sia di abbellimento nel punto centrale della città*²⁶⁷.

Répondant à des exigences esthétiques, cet isolement entraînait la démolition de la chapelle mortuaire et des chapelles du flanc nord, qui altéraient « *il carattere iconografico*²⁶⁸ » de l'édifice. L'emploi ici d'un terme relatif à la représentation, nous confirme qu'il s'agit bien d'un choix guidé par l'apparence de l'édifice plus que par son histoire. La raison pour laquelle Gerola prévoyait de conserver deux chapelles du flanc nord, celle contenant les fresques (dite de Giotto) et celle adjacente, relevait de motivations à mi-chemin entre les raisons esthétiques et historiques : « *nella loro architettura esterna vestono un carattere non trascurabile per le vicende del monumento*²⁶⁹. »

Les travaux débutèrent à la fin du mois d'août 1919. Gerola tachait d'informer régulièrement Ricci sur leur état d'avancement :

266. *Ibidem*, « qui, en eux-mêmes ont une valeur artistique qui n'est pas méprisante, placés dans cet endroit, sont vraiment à répudier. »

267. *Ibidem*.

268. *Ibidem*. « Il est nécessaire pour le décorum du monument, outre sa véritable restauration, également son isolement pour qu'il soit apprécié et admiré dans son ensemble monumental, et pour qu'il soit un embellissement au point central de la ville. »

269. *Ibidem*, « dans leur architecture extérieure, ils revêtent un caractère non négligeable pour l'histoire du monument. »

A S. Giovanni Evangelista più che altro si è lavorato a sgomberare ed a demolire i soffitti, senza notevoli scoperte. Però nella parete di destra della navatella sud sono già venute in luce le ampie finestre originali, nonchè quei due strani arconi presso il campanile e nella navatina di rimpetto che dovevano costituire una specie di ardica interna. Il protiro, liberato dal diaframma recente, mostra – per ora – la bifora cinquecentesca. Ma io ho dato ordini di lavorare specialmente e con straordinarie cautele (Zampiga è presente) nell'abside, ove nel terriccio vi sono molte tessere musive. Troveremo più nulla²⁷⁰?

En l'absence de Gerola, Santi Muratori se chargeait de tenir au courant Ricci sur l'avancée de travaux. Trois semaines après leur commencement, il lui relatait les débuts dans l'enthousiasme général :

debbo, in assenza del Gerola, darLe qualche notizia dei lavori di S. Giovanni Evangelista cui Ella accenna in una Sua lettera? Ecco. I lavori sono, come sa, incominciati da tre settimane, e procedono con una alacrità che, paragonata con la lentezza dei restauri di S. Francesco, è veramente ammirante. Per ora non s'è fatto nulla che danneggi la ricerca archeologica: la quale, m'immagino, sarà necessario approfondire intorno all'abside e alla cripta. S'è fatto dunque il distacco delle lapidi sepolcrali delle pareti, si è smontato il coro, id. Il pulpito. Le lapidi sepolcrali, il monum. Cappini e gli altri marmi sono stati depositati con cura entro la cappella giottesca e l'attigua a sinistra, che sono state chiuse provvisoriamente con muro in foglio. Il coro è stato trasportato nella chiesa del Suffragio, i banchi e i confessionali in San Romualdo. Tutto questo come sgombero²⁷¹.

Déjà les travaux de démolition avaient commencé :

1) *Demolizione del muro esterno che ricopriva la bifora del protiro e apertura*

270. BCR, Fondo Ricci, *Carteggio monumenti*, 1919, 184, lettre de Gerola à Ricci, Ravenne, 13 septembre 1919. « À San Giovanni Evangelista plus qu'ailleurs, on a œuvré à dégager et à démolir les plafonds, sans découvertes considérables. Cependant dans le mur de droite du bas-côté sud, les vastes fenêtres originales sont déjà apparues, ainsi que ces deux grands arcs étranges près du clocher et derrière la façade, qui devaient constituer une sorte de narthex interne. Le prothyron, libéré du diaphragme récent, montre – pour l'instant – la bifore du XVI^e siècle. Mais j'ai donné l'ordre de travailler spécialement et avec des circonspections extraordinaires (Zampiga est présent) dans l'abside, là où dans le sol se trouvent beaucoup de tesselles de mosaïques. Trouverons-nous quelque chose d'autre ? »

271. BCR, Fondo Ricci, *Carteggio monumenti*, 1919, 185, lettre de Santi Muratori à Ricci, Ravenne, 17 septembre 1919, « dois-je, en absence de Gerola, vous donner quelques nouvelles des travaux de San Giovanni Evangelista auquel vous avez fait mention dans votre lettre ? Les voilà. Les travaux sont, comme vous savez, commencés depuis trois semaines, et procèdent avec une ardeur qui, comparée avec la lenteur des restaurations de San Francesco, est vraiment admirable. Pour l'instant on n'a rien fait qui nuise à la recherche archéologique : qui, j'imagine, sera nécessaire d'approfondir autour de l'abside et de la crypte. On a donc détaché les pierres sépulcrales des murs, on a démonté le chœur, idem pour la chaire. Les pierres sépulcrales, le monument Cappini et les autres marbres ont été déposés avec soin dans la chapelle giottesque et celle contiguë à gauche, qui ont été provisoirement fermées par une paroi. Le chœur a été transporté dans l'église du Suffragio, les bancs et les confessionnaux à San Romualdo. Tout ceci pour le dégagement. » Il conclut sa lettre en insistant à nouveau sur le bon déroulement du chantier : « *Quello che intato posso dirLe è che i lavori si fanno con grande diligenza. C'è quell'Arrigo Savini, custode, che è un assistente d'oro, accuratissimo in ogni particolare anche i ben intesa economia e in buon Pedretti ci si è messo con ardore e con criterio.* »

- della bifora (la quale però è d'epoca tarda); (fig. 90-93)
- 2) Scrostamento della volta e dei fianchi del protiro;
 - 3) Scrostamento dei muri interni e parziale rinvenimento delle finestre; (fig. 100-104)
 - 4) Demolizione dei pilastri che sostenevano l'impalcatura dell'organo;
 - 5) Demolizione delle soffitte delle tre murate e dell'abside²⁷². (fig. 107-108)

Après les premiers sondages, il apparut que la façade présentait de graves problèmes statiques :

I due speroni del protiro sono gravissimamente lesionati al piede, e la fronte principale ha un forte strapiombo (sicché il Pedretti sta studiando come ancorarla), e tutte le capriate hanno seguito il movimento ripiegandosi e incurvandosi in avanti. Ci sono, insomma, problemi statici delicatissimi, e converrà procedere con molta circospezione. Tal progetto avrà poi veduto come si propone di risolvere il problema delle finestre della navata centrale e della luce che devono ricevere quelle di destra²⁷³.

Les fouilles et les travaux de l'abside, qui constituaient la partie la plus complexe du chantier, n'offrirent que peu d'informations sur son état médiéval :

Naturalmente, la parte più viva è quella dell'abside e della cripta. Scendendo giù con le indagini da questa parte, non si troverà, per esempio, qualche lembo dei mosaici? A giudicare dai documenti che abbiamo, parebbe di sì. Un altro problema è quello dei due piani dell'abside, che io non credo avesse originariamente, come si è supposto e come pretende d'aver dimostrati il Rivoira, la galleria superiore. La parte superiore nell'abside è, come dimostra la costruzione, la non-rispondenza degli spigoli della loggia con gli spigoli inferiori dell'abside e lo stile dei pilastrini, senza dubbio posteriore²⁷⁴.

b. 1920 : Reprise du chantier par Annoni

Différents articles de journaux rapportaient l'état des travaux au début de 1920, alors qu'Annoni était sur le point de remplacer Gerola à la direction de la *soprintendenza*. Inter-

272. *Ibidem*. « 1) Démolition du mur extérieur qui recouvrait la bifore du prothyron et ouverture de la bifore (qui cependant est d'époque tardive) ; 2) Dégagement de la voûte et des flancs du prothyron ; 3) Dégagement des murs intérieurs et découverte partielle des fenêtres ; 4) Démolition des pilastres qui soutenaient l'échafaudage de l'orgue ; démolition des plafonds des trois vaisseaux et de l'abside. »

273. *Ibidem*. « Les deux montants du prothyron sont gravement endommagés au pied, et la face principale a un fort à plomb (si bien que Pedretti étudie comme la renforcer), et toutes les travées ont suivi le mouvement en se repliant et en s'incurvant vers l'avant. Il y a, en somme, des problèmes statiques très délicats, et il conviendra de procéder avec beaucoup d'attention. Ce projet aura ensuite envisagé comme on propose de résoudre le problème des fenêtres de la nef centrale et de la lumière que doit recevoir celle de droite. »

274. *Ibidem*. « Naturellement, la partie la plus vivante est celle de l'abside et de la crypte. En poursuivant les explorations de ce côté, ne trouvera-t-on pas, par exemple, quelque morceau de mosaïques ? À juger par les documents que nous avons, il semblerait que si. Un autre problème est celui des deux étages de l'abside, qui je ne crois pas avait à l'origine, comme on a supposé et comme Rivoira prétend avoir démontré, de galerie supérieure. La partie supérieure de l'abside témoigne, comme le montre la construction, d'une non-correspondance entre les arêtes de la loggia, les arêtes inférieures de l'abside et le style des petits pilastres, sans doute postérieurs. »

rompus pendant quelques temps, les travaux reprirent alors avec « sollicitude » sous la direction de l'architecte milanais²⁷⁵. Pourtant les difficultés auxquelles devait faire face Annoni, particulièrement en raison du manque de personnel²⁷⁶, laissaient déjà présager que le chantier ne serait pas achevé pour les commémorations de 1921²⁷⁷, d'autant qu'en octobre 1920, il annonçait le besoin de doubler le budget des restaurations²⁷⁸.

Annoni, suivant son habitude de travail et son goût pour la théorisation commença par énoncer des critères, qu'il publia par la suite dans le *Bollettino d'Arte*²⁷⁹. Les travaux devaient tout d'abord viser la recherche et la valorisation de « *l'armonica compagine* » du monument, indépendamment de la succession diachronique des phases de travaux. Cela devait conduire comme pour le projet de Gerola à la suppression des ajouts qui « *turbavano quell'armonia e celavano forme singolarmente caratteristiche*²⁸⁰. », et enfin à la restauration des parties offrant des indices sur leurs formes premières.

Si la partie consistant à détruire tous les ajouts du XVIII^e siècle ne posa pas de véritables problèmes, le choix de l'état historique à reconstruire posait question. Là aussi, comme dans le projet de Gerola, si l'on parlait d'un état originel, il ne pouvait que vaguement correspondre à celui du V^e siècle trop largement méconnu. Les travaux entrepris se concentrèrent plus particulièrement sur quatre points de l'édifice : la façade, l'abside, le flanc nord, et l'isolement du bâtiment.

Sur la façade, après avoir dégagé le prothyron²⁸¹, une large bifore apparut au-dessus du portail central, datant de la campagne de travaux du XVI^e siècle (**fig. 91-93**). Après de nombreuses hésitations, Annoni décida de la supprimer, considérant que sa taille excessive nuisait à l'harmonie d'ensemble de la façade (**fig. 94**). À sa place, il perça une petite fenêtre sur le modèle de celles se trouvant sur les côtés de la façade. Avant d'opter définitivement pour cette solution, Annoni consulta Ricci pour avoir son avis. Il est intéressant de reporter cette lettre, car elle nous éclaire sur la pensée en cours d'Annoni²⁸². Les doutes qui l'assaillaient semblaient traduire les conflits internes à sa réflexion, entre d'un côté ses « critères », posés *a priori* comme nécessaire au respect historique et à des restaurations modernes, et d'un autre côté son désir constant de ne pas les respecter et de se laisser guider par des conceptions « esthétiques » et des « critères artistiques » :

275. « Nella Basilica di S. G. Evangelista », *Corriere di Romagna*, 3 mars 1920.

276. Voir note 20.

277. « I lavori di ripristino nella Basilica di S. Giovanni Evangelista », *Corriere di Romagna*, 17 avril 1920 et « Il fervore d'opera dei restauri di S. Giovanni Evangelista », *Corriere di Romagna*, 25 avril 1920 (les articles se trouvent dans SBAPR, *Archivio documenti*, RA 41/307).

278. Des 274 000 lire du projet de Gerola, on était passé avec Annoni à 470 000 lire, SBAPR, *Archivio documenti*, RA 56/421, Annoni, *Posizione generale al 23 ottobre 1920*.

279. *Bollettino d'arte*, série II, I, 7, janvier 1922, p. 336-337.

280. *Ibidem*, « ils troublaient cette harmonie et cachaient des formes singulièrement caractéristiques. »

281. Le prothyron est un avant-corps placé devant l'entrée principale d'une église, formant un petit porche. On le retrouve dans l'architecture paléochrétienne et romane.

282. BCR, Fondo Ricci, *Carteggio monumenti*, 1920, 86, lettre d'Annoni à Ricci, Ravenne, 19 juillet 1920.

Sulla facciata attuale è sempre in vista l'enorme bifora del Rinascimento, tutt'altro che degna delle grazie di questo periodo artistico. Rimasi molto dubbio se conservarla o no. In realtà il mio criterio di assoluto rispetto mi faceva dire di sì.

Dall'altra, la realtà estetica mi faceva dire di no. Tanto più che quello sgargiare di foro, per troppo vasto spazio illuminante turba l'effetto di tutta la maestà della navata e della radiosa galleria dell'abside...

Ancora: posto che furono abbattute traccie di altri periodi – il barocco per esempio – non vedo perchè si debba oggimai conservare questo insipido Rinascimento. Del quale, ossia tale bifora sulla fronte, La prego (per l'una decisione o per l'altra) di darmi notizie o indicazioni storiche. E ciò non perchè io non abbia a ricercarla da me, ma perchè il tempo ridottissimo mi manca assolutamente.

A non permettermene senz'altro la distruzione mi tenne in forse anche il problemino necessariamente conseguente: che metto al centro di questa facciata? La storia, o io mi inganno, è muta. Mutissime, anzi mancanti le traccie, per l'esistenza della biforona. A' lati della facciata sono due piccole finestre a tutto centro. Penserei di metterne una tale e quale qui, al centro. In linea con le stesse? O, per posizione rispetto a quelle, rialzata a triangolo? Che esempi esistono di facciate coeve analoghe? (se ne esistono). Le invio tre fotografie: una della facciata vista dall'interno, l'altra dall'esterno; e la terza, dimostra come l'edera vecchissima sarebbe stato il mio più caro collaboratore col risolvere la situazione. A meno che non si sia arditì (e un po' iconoclasti rispetto ai miei rigidi criteri di conservazione) di abbattere tutto l'inelegante e altissimo pseudo-prothiron; dell'epoca precisa del quale non trovo dati, ma che riterrei di molto posteriore.

Vuole Ella illuminarmi? giacchè anche questa soluzione radicale potrebbe essere presa in considerazione²⁸³.

Il opta donc finalement pour la suppression de la bifore, remplacée par une petite fenêtre sur le modèle des deux fenêtres latérales, et placée légèrement au-dessus dans une

283. *Ibidem.* « Sur la façade actuelle, l'énorme bifore de la Renaissance est toujours visible, et tout sauf digne des grâces de cette période artistique. Je restais très dubitatif sur le fait de la conserver ou pas. En réalité, mon critère de respect absolu me faisait dire oui. De l'autre, la réalité esthétique me faisait dire non. D'autant plus que ce trou par trop visible, illumine par un espace trop vaste et trouble l'effet de toute la majesté de la nef et de la radieuse galerie de l'abside... Qui plus est : considérant que furent abattues des traces d'autres périodes – le baroque par exemple –, je ne vois pas pourquoi on devrait désormais conserver cette insipide Renaissance. D'elle, de cette bifore sur la façade, je vous prie (pour un parti ou pour l'autre) de me donner des renseignements ou des indications historiques. Et cela, non pas pour que je n'aie pas à les rechercher moi-même, mais parce que le temps très réduit me manque absolument. Un autre petit problème nécessairement lié ne me permet pas de la détruire sans hésitations : qu'est-ce que je mets au centre de cette façade ? L'histoire, si je ne me trompe pas, est muette. Tout à fait muettes, et sans traces, sur la grande bifore existante. Sur les côtés de la façade, il y a deux petites fenêtres en plein cintre. Je penserais en mettre une semblable à celle-ci, au centre. Alignée avec celles-là ? Ou relevée, formant un triangle avec elles ? Quels exemples existe-t-il de façades de la même époque analogues ? (s'il en existe) Je vous envoie trois photographies : une de la façade vue de l'intérieur, l'autre de l'extérieur ; et la troisième montre comment le très vieux lierre aurait été mon plus cher collaborateur pour résoudre la situation. À moins qu'on ne soit audacieux (et un peu iconoclastes au regard de mes rigides critères de conservation) pour abattre tout le pseudo-prothiron, inélégant et très haut ; dont je ne trouve pas de données sur l'époque précise, mais que je considérerais très postérieure. Voulez-vous m'éclairer ? Puisque même cette solution radicale pourrait être prise en considération. »

composition triangulaire. L'aspect de la façade fut également transformé par la reprise de l'appareil de brique, par l'agrandissement de l'ouverture du portail et par l'abaissement de la pente du couverture du collatéral gauche²⁸⁴.

Dans l'abside, des fouilles furent entreprises simultanément à la destruction de la crypte « *di nessunissima espressione storica o artistica*²⁸⁵ » (**fig. 95-99**). Celles-ci permirent de découvrir des traces du premier pavement et la base de deux anciennes colonnes de l'abside²⁸⁶. Elles offrirent également des indices pour reprendre totalement le mur de l'abside selon un plan à pans coupés. Dans ce mur, Annoni rétablit une claire-voie et abaissa la couverture de l'abside suivant les traces découvertes en cours de chantier (**fig. 103-104**). Les résultats de fouilles lui consentirent également de reconstruire à sa hauteur d'origine en ciment armé recouvert de briques l'arc-triomphal.

Le long du flanc nord, Annoni décida de ne conserver que la chapelle *giottesca*, détruisant également la chapelle adjacente que Gerola prévoyait de conserver (**fig. 109-112**). Il inversa même le raisonnement, jugeant que les chapelles de l'église « *furono demolite perché moderne e deformanti il suo organismo* », mais qu'il était nécessaire d'en conserver une « *la quale, per essere stata costruita fra il 1316 e il 1320 e perché conserva affreschi attribuiti a Giotto od alla sua scuola, troppo strettamente si collega alla memoria di Dante in Ravenna*²⁸⁷. » De façon similaire à la chapelle des Polenta de San Francesco, on en reconstruisit le toit, les tympans, l'arc de couronnement, la corniche et l'arc brisé d'ouverture au fur et à mesure qu'on en retrouvait les traces. On rouvrit des fenêtres et on restaura l'ensemble des fresques du plafond et des parois.

Avec la destruction des décors de stuc recouvrant l'ensemble des murs, on supprima également les voûtes de la nef et des collatéraux afin de rendre la charpente visible (**fig. 107-108**). Les lunettes de la voûte en berceau à croisée furent comblées et on rétablit une rangée régulière de fenêtres-hautes en plein-cintre, reconstruites sur le modèle de celles de

284. Annoni résume ainsi ses travaux : « *Li rimettemmo in luce testè, mirande vestigia ; come ridonammo alla facciata della basilica la sua schietta fisionomia, integrando il robustissimo arco d'ingresso, la cornice di coronamento e sostituendo alla insana rustica bifora posteriore la finestrella che le due autentiche a' lati chiamavan da sorelle.* » Annoni, 1921b, p. 6.

285. Annoni, 1921b, p. 7, « d'aucune expression historique ou artistique. » Sur la campagne de fouilles de l'abside et son interprétation, voir Novara Piolanti P., « *Lo scavo dell'abside e del presbiterio della chiesa di S. Giovanni Evangelista in Ravenna (aa. 1919-1921): evidenze archeologiche e quesiti ancora aperti* », *Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, XLII, Ravenne, Girasole, 1995, p. 661-684 (en particulier p. 661-666).

286. « *A S. Giovanni E. ferve il lavoro ; le « cripte » (per così chiamarle), abbatendo, misero in luce non solo le straordinarie e caratteristiche proporzioni di questa Abside veramente degna de' suoi costruttori, ma anche un pavimento, cioè la traccia di un pavimento marmoreo antico, naturalmente conservate in posto; delle quali unisco – parola più descrittiva – la fotografia per Lei.* » BCR, Fondo Ricci, *Carteggio monumenti*, 1920, 33, lettre d'Annoni à Ricci, Ravenne, 23 avril 1920.

287. ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1420, *Ripristino e restauro della cappella aderente alla chiesa di S. Giovanni Evangelista*, Ravenne, 21 mars 1922, signé Annoni (avec également une signature d'Ecchia barrée), « elles furent démolies parce que modernes et déformant son organisme... laquelle, pour avoir été construite entre 1316 et 1320 et parce qu'elle conserve des fresques attribuées à Giotto ou à son école, se rattache trop étroitement à la mémoire de Dante à Ravenne. »

la basilique de Saint-Apollinaire in Classe. On rechercha partout la régularité et la symétrie de grandes surfaces de briques, nues à l'extérieur, recouvertes d'un enduit clair à l'intérieur, scandées par quelques lésènes encadrant des ouvertures en plein cintre.

Enfin, un effort considérable fut déployé afin d'isoler le bâtiment : celui-ci se trouvant le long de l'axe reliant la gare à la place centrale de la ville, il devait être le premier offert à la vue des visiteurs de Ravenne (**fig. 3 ; 112**)²⁸⁸. L'isolement put être réalisé grâce à des conventions passées avec la mairie de Ravenne et l'institut hospitalier. Celle-ci stipulait que la *soprintendenza* prenait à sa charge la restauration de la façade du palais communal, tandis que la ville se chargeait d'exproprier et de détruire les édifices encombrant la vue du chevet, et notamment la chapelle mortuaire de l'hôpital. La destruction de cette chapelle fut achevée à temps pour les festivités, même si l'enceinte prévue pour entourer l'ensemble des côté est et nord de l'église ne put pas être réalisée à cette date²⁸⁹. Dans les documents d'archives, on perçoit l'importance accordé à ces travaux relevant sans conteste d'une scénographie urbaine²⁹⁰.

Accoglie e saluta quanti convengono ora a Ravenna il risorto S. Giovanni Evangelista. Su dal verde fresco ed ospitale de' larghi tigli innalza la poligonata abside e mostra tutta la solida compagine strutturale del fianco in mezzo al verde, di là dalla ininterrotta cancellata. Così, ancora una volta, noi vediamo come lo studioso amore agli edifici del passato non ostacoli, fomenti anzi, ed asseconi il rinnovarsi edile per il moderno uso della città: lungo il più bel viale di Ravenna, di fronte al tranquillo giardino pubblico, là dov'era un lugubre edificio d'igiene e di morte, le vetuste mura e le rossiccie arcate della basilica riposano l'occhio e l'animo, costituendo sfondo ad uno spazio di lauri e cipressi²⁹¹.

Malgré l'activité frénétique d'Annoni, les travaux ne furent pas achevés pour la célébration du centenaire, en septembre 1921. Une cérémonie eut lieu dans l'église, mais celle-ci resta pendant plusieurs années sans portes ni fenêtres, ni même couverture au-dessus de

288. L'ensemble des conventions contractées entre mars et juillet 1920 se trouve dans SBAAR, *Archivio documenti*, RA 56/422, voir aussi SBAPR, *Archivio documenti*, RA 41/307.

289. SBAPR, *Archivio documenti*, RA 56/421, S. Giovanni Evangelista, *Recinto attorno alla basilica, Relazione*, Ecchia, Ravenne, 2 septembre 1921.

290. Pensé avant tout pour le visiteur arrivant de la gare, on apprend deux ans plus tard qu'une fois le mur d'enceinte construit, on fit pousser tout au long des plantes rampantes : « *Detta pianta rampicante è stata allevata espressamente per rendere più bella e gradita la visione dell'insigne monumento al visitatore che l'osserva arrivando della stazione ferroviaria.* », SBAPR, *Archivio documenti*, RA 36/275, lettre de Corsini (*soprintendente*) à l'hôpital civil, Ravenne, 23 juin 1923.

291. Annoni, 1921b, p. 5. « San Giovanni Evangelista ressuscitée accueille et salue ceux qui convergent maintenant à Ravenne. Par-dessus le vert frais et hospitalier des larges tilleuls, elle élève son abside polygonale et montre toute le solide assemblage structurel de son flanc au milieu de la verdure, au-delà de la grille ininterrompue. Ainsi, encore une fois, nous voyons comme l'amour studieux des édifices du passé n'est pas un obstacle, qu'il fomente au contraire, et seconde la rénovation immobilière pour l'usage moderne de la ville : le long du plus beau boulevard de Ravenne, en face du tranquille jardin public, là où se trouvait un lugubre édifice d'hygiène et de mort, les anciens murs et les arcs rougeâtres de la basilique reposent l'œil et l'esprit, servant de fond à un espace de lauriers et cyprès. »

l'abside (**fig. 105-106 ; 112**)²⁹². L'absence totale de fonds disponibles à la suite de l'immense programme de 1921 bloqua la reprise des travaux, qui ne furent achevés que laborieusement entre 1924 et 1928 pour les parties externes²⁹³ ; les chantiers de fouilles de l'abside et du pavement de l'église restant ouvert semble-t-il jusqu'en 1929-1930²⁹⁴. Quand bien même l'église ne fut rendue au culte que de nombreuses années plus tard, Corrado Ricci pouvait écrire dans l'édition de 1923 de son guide de Ravenne à propos de l'église San Giovanni Evangelista :

*Le solennità centenarie di Dante hanno condotto alla sua redenzione*²⁹⁵.

Pour étudier les restaurations de 1919-1921, nous ne nous sommes pas appuyés sur l'état actuel de l'édifice. En effet, celui-ci a été durement frappé par les bombardements d'août et de septembre 1944 qui ont en grande partie démoli les premières travées de la nef et l'abside. Si les restaurations d'après-guerre (1945-1951) ont largement repris les solutions adoptées par Ricci, Gerola et Annoni, des différences notables existent toutefois.

3.2. PALAZZO VENEZIANO DEL COMUNE

Les visiteurs arrivant par la gare en septembre 1921 pour célébrer le 600^e anniversaire de la mort de Dante, après avoir parcouru la via Farini bordant l'église San Giovanni Evangelista, parvenaient à la place centrale de Ravenne – la place Victor-Emmanuel – où fut restauré le Palazzo Veneziano del Comune, siège de l'administration communale (**fig. 113-129**).

Avec cet édifice, on choisit donc d'évoquer la domination vénitienne sur Ravenne au xv^e siècle également suggérée sur la place par les deux colonnes érigées par Pietro Lombardi en 1483 (**fig. 113-114**). La restauration devait ramener l'édifice à son état de la seconde moitié du xv^e siècle, quand il fut profondément transformé sous la conduite du podestat Vitale Lando (autour de 1461), à la suite d'un incendie en 1478²⁹⁶.

Cette façade n'avait donc que peu de choses à voir avec Dante, si ce n'est ce vague goût médiéval d'une architecture du temps de l'humanisme, qu'Annoni qualifiait de style Renaissance de transition²⁹⁷. Selon lui, l'édifice se caractériserait ainsi dans l'ornement par un rappel de la « nervosité du gothique vénitien », tandis que la disposition des bifores annoncerait l'art « plus avancé et élégant » ayant trouvé sa plus belle expression dans les fenêtres du palais

292. ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1420, lettre de Corsini à Colasanti, Ravenne, 27 juin 1924.

293. Les fenêtres furent mises en place en 1927 (voir l'importante correspondance conservée dans SBAPR, *Archivio documenti*, RA 41/306) et la calotte de l'abside en 1928 (SBAPR, *Archivio documenti*, RA 25/181, lettre de Corsini à DG AABBA, Ravenne 16 juin 1928).

294. Novara, 1995, p. 666.

295. Ricci C., *Guida di Ravenna*, Ravenne, 1923 (6^e édition), p. 109-110. « Les solennités centennales de Dante ont conduit à sa libération. »

296. SBAPR, *Archivio documenti*, RA 58/422, Rapport d'Annoni, *Palazzo Comunale di Ravenna, Il Restauro della facciata del dominio veneto – secolo XV*.

297. *Ibidem*.

Vendramin de Venise²⁹⁸. En outre l'édifice se présentait, toujours selon l'architecte milanais, comme un mélange des architectures vénitiennes et locales, par la réutilisation dans le portique des colonnes de l'ancienne église San Andrea datant du VI^e siècle²⁹⁹.

En 1896, des travaux avaient fait apparaître des traces d'oculus et de grandes bifores dans la partie supérieure³⁰⁰. Par la suite, une première campagne de restauration fut menée en 1913-1914 sous la direction de Giuseppe Gerola³⁰¹. Outre des problèmes de structures, ces travaux s'occupèrent du corps de bâtiment situé entre le Palazzo Veneziano et le Palazzo del Comune³⁰², au dessus de l'arcade menant à la via Cairoli (**fig. 115**). On y restaura une bifore et des créneaux polylobés. Ayant retrouvé des restes de décors peints³⁰³, Gerola décida de confier au peintre vénitien Giuseppe Cherubini la décoration d'une frise aux motifs géométriques dans la partie supérieure de la façade et sur les créneaux³⁰⁴.

L'édifice qui n'apparaît pas dans les premières listes des monuments à restaurer pour le centenaire fut financé sur les fonds propres du ministère. À ce propos, nous avons déjà évoqué les conventions établies entre la soprintendenza et la ville de Ravenne entre 1919 et 1920. En échange de l'expropriation et de la démolition des édifices de l'hôpital encombrant le chevet de San Giovanni Evangelista par la ville, la soprintendenza s'engageait à financer la restauration du palais communal³⁰⁵.

Le projet initial de restauration porte la date du 11 juin 1919, il fut élaboré par Gerola avec l'aide de l'architecte Ecchia³⁰⁶. La restauration se concentrait avant tout sur la façade : comblement des ouvertures modernes, reconstruction des bifores, de la grande corniche, du toit et reprise de l'ensemble des enduits de façade (**fig. 116-118**). Elle s'étendait toutefois aux locaux situés derrière la façade en prévoyant de démolir les cloisons et de remodeler les

298. « *Ad ogni modo il palazzetto veneziano è benissimo caratterizzato dall'arte del Rinascimento di transizione; che nell'intagliare degli ornati e nel profilare delle ghiera risente tuttora delle precedenti nervosità del Gotico veneziano; mentre l'ordito architettonico delle bifore afferma quell'arte più avanzata ed elegante, la quale troverà la sua eloquente espressione nelle finestre del famoso palazzo Vendramin di Venezia.* », ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1414, Rapport Annoni, 7 mai 1921, *Palazzo Comunale di Ravenna, Il Restauro della facciata del dominio veneto – secolo XV*.

299. San Andrea fut démolie lors de construction par les vénitiens de la place forte de Brancaleone. L'hypothèse est de Ricci : Ricci C., *Guida di Ravenna*, Ravenne, 1923 (6^e édition), p. 12-13.

300. Sur ces travaux se reporter à SBAPR, *Archivio documenti*, RA 58/440.

301. ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1414, lettre de Gerola à Ricci, Ravenne, 27 mars 1914.

302. Les ornements des fenêtres et la « *pesante merlatura* » de ce dernier était l'œuvre de l'architecte Elbino Riccardi en 1857-58, Voir Ricci C., *Guida di Ravenna*, Ravenne, 1923 (6^e édition), p. 11.

303. « *una larga fascia decorativa in affresco, della quale si sono scoperte le traccie, abbracciante parte della muratura superiore, la cornice e la merlatura.* » ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1414, lettre de Gerola à Ricci, Ravenne, 24 avril 1914.

304. *Ibidem*, « *ed i motivi sarebbero ricavati dai frammenti dell'antico affresco rimasti nella parte interna del muro.* » Voir aussi Torresi A. P., « Adolfo De Carolis deocratore a Ravenna », dans *Romagna Arte e Storia*, 68, 2003, p. 98 : « *La nuova decorazione della fascia sottocornice e della soprastante merlatura polilobata era stata allora affidata al pittore-restauratore anconetano Giuseppe Cherubini, il quale si sbizzarì in un grazioso lessico floreale.* »

305. Ricci insiste à de nombreuses reprises sur l'importance de cette convention, voir ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1414, lettre de Ricci à Gerola, Rome, 29 novembre 1919.

306. ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1414, Ecchia, *Perizia*, 11 juin 1919, « *Progetto per il ripristino della facciata del Palazzo Comunale di Ravenna* ».

espaces en fonction de la réouverture des bifores.

Les travaux ne débutèrent qu'en novembre 1920, une fois les conventions approuvées avec la mairie³⁰⁷. En juin de l'année suivante, Annoni jugeait les restaurations « très avancées³⁰⁸ » et il réussit à les achever à temps pour les cérémonies du centenaire. Le chantier se résuma essentiellement à la restauration du balcon central³⁰⁹, de la surface du mur et des trois bifores, à partir de quelques vestiges retrouvés en cours des travaux (**fig. 119-121**)³¹⁰. Annoni reconstruisit la charpente du portique grâce aux indices fournis par les premiers sondages de l'édifice. Enfin il fit peindre sur la partie supérieure de la façade une frise par Adolfo De Carolis³¹¹.

Aucun vestige trouvé en cours de chantier n'offrait d'indice à Annoni sur l'état de cette partie de l'édifice au xv^e siècle. Ceci le persuada de faire appel à un artiste contemporain pour décorer une frise haute de 1,64 m.

*Allora persuaso per sentimento di artista e convinzione di studioso che oggi-mai le ricomposizioni e le compilazioni stilistiche di maniera contraddicono e alla coscienziosità storica e alla sincerità dell'arte, ideai e volli un fregio pittorico che intonasse all'armonia dell'assieme*³¹².

Après avoir réussi à convaincre, entre février et mars 1921, les autorités de la province d'en financer la réalisation, il décida de son propre chef de recourir au peintre De Carolis qui travaillait alors à Bologne³¹³. Le 6 juin, De Carolis indiquait à Annoni avoir achevé les études à grande échelle et avoir entamé leur report sur des cartons à échelle d'exécution. Enfin le 3 septembre, Annoni pouvait annoncer que l'exécution de la frise était achevée (**fig. 124-129**)³¹⁴.

La frise de De Carolis symbolisait l'élévation de l'âme humaine du fond de la douleur

307. ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1414, lettre d'Annoni à Colasanti, Ravenne, 7 juin 1921.

308. *Ibidem*.

309. La position du balcon indique que le palais au xv^e siècle s'étendait sur une travée supplémentaire vers l'est. Ricci C., *Guida di Ravenna*, Ravenne, 1923 (6^e édition), p. 14.

310. « *Per i particolari delle bifore, come vennero in vista nel 1896 non avevo a tutta prima che l'ampio contorno superiore; però la pratica speranza, che il progredir dei lavori mi soccorresse, non fu delusa. E ritrovammo ottime tracce delle lesene composte a fascio a' lati.* », ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1414, Rapport d'Annoni, *Del Palazzo Comunale di Ravenna, Il restauro della facciata del dominio veneto, secolo XV*, 7 mai 1921.

311. À propos de la frise, voir Torresi A. P., « Adolfo De Carolis deocratore a Ravenna », *Romagna Arte e Storia*, 68, 2003, p. 95-103 ; SBAPR, *Archivio documenti*, RA 58/439 ; SBAPR, *Archivio documenti*, A-7, ainsi que les différents écrit d'Annoni.

312. ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1414, Rapport d'Annoni, *Del Palazzo Comunale di Ravenna, Il restauro della facciata del dominio veneto, secolo XV*, 7 mai 1921. « Alors persuadé par sentiment d'artiste et conviction de chercheur qu'aujourd'hui les recompositions et les compilations stylistiques vont à l'encontre tout autant de l'histoire consciencieuse que de la sincérité artistique, je conçus et je voulus une frise picturale qui s'intègre à l'harmonie de l'ensemble. »

313. Sur De Carolis, voir *supra*. Le déroulement chronologique est détaillé dans : SBAPR, *Archivio documenti*, RA 58/439, *Promemoria per il Signor sindaco di Ravenna*

314. SBAPR, *Archivio documenti*, RA 58/439, lettre d'Annoni au président de la *Deputazione Provinciale di Ravenna*, Ravenne, 3 septembre 1921.

jusqu'à un idéal de beauté sereine et de paix incarné par la poésie de Dante. Cette idée était représentée par l'allégorie de travailleurs s'élevant vers le « don majeur » c'est-à-dire la liberté (la triple flamme de la sagesse divine) entourée des Esprits et des génies de la Volonté, de l'Amour et de la Grâce³¹⁵. Au centre, prenaient place des figures représentant l'Étude et la Poésie, entourées de personnages dantesques. Si le thème témoigne encore une fois d'une affinité certaine avec la littérature de D'Annunzio, de Pascoli et de Conti le vocabulaire formel pour l'exprimer était dominé par des figures nues d'inspiration michelangelesque³¹⁶.

Dans l'ensemble, la restauration du palazzo Veneziano fut véritablement « de façade » : l'intention évidente était celle d'orner la place centrale de Ravenne et le balcon d'où devaient être prononcés les principaux discours d'un *decorum* architectural digne de la solennité du centenaire (**fig. 120-121 ; 137-139**). S'il n'existait strictement aucun rapport entre cet édifice et Dante, la recherche avant tout formelle fut celle d'une scénographie que cette architecture du temps de l'humanisme pouvait offrir.

Une confirmation ultérieure du caractère scénographique de ces travaux fut la médiocre qualité de leur réalisation. En effet, la frise de De Carolis – qui aurait préféré peindre un espace intérieur³¹⁷ – soumise aux intempéries, disparut peu de temps après. Quant aux travaux d'Annoni, à cause d'emploi de bois non sec, la charpente du portique se déforma peu de mois après les commémorations, rendant impossible l'utilisation des bureaux situés au-dessus, et contraignant la soprintendenza à effectuer de nouvelles restaurations³¹⁸. Même le décor de la façade fut réalisé à la hâte, puisqu'on apprend qu'en 1925 les terres cuites des encadrements des bifores n'avaient jamais été mises en place et prenaient la poussière dans un entrepôt de la ville³¹⁹. Ces terres cuites, réalisées par le professeur Ettore Lazari d'Imola dans l'urgence des travaux, furent remplacées par « *alcuni gessi, che le intemperie vanno deteriorando, producendo un effetto tutt'altro che decoroso*³²⁰. »

3.3. CASA DEI TRAVERSARI : L'UNIQUE ÉDIFICE CIVIL DU TEMPS DE DANTE

Aujourd'hui siège d'un département de l'université de Bologne, la casa dei Traversari, située via San Vitale fut incluse dans le programme des restaurations monumentales de 1921 (**fig. 130-132**). Formé de deux immeubles contigus, l'édifice était réputé avoir appartenu à

315. Voir la description de la frise dans le Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 45.

316. Voir *sopra*. De façon similaire à San Francesco, le peintre souhaitait évoquer à partir de la représentation idéalisée d'une humanité populaire (proche du dessin des pêcheurs de sa ville natale d'Ascoli Piceno), sa vision d'une vie comme élévation progressive de l'âme par l'art.

317. Torresi, 2003, p. 97.

318. SBAPR, *Archivio documenti*, RA 22/1469, lettre de Grandi (maire de Ravenne) à Corsini (*soprintendente*), Ravenne, juin 1924. Corsini souhaitait en 1924 « *sostituire con terre cotte i lobi dei finestroni e due mensole del cornicione che furono messe in opera in gesso, per la fretta di potere ultimare in qualche modo il lavoro all'epoca del Centenario Dantesco.* » ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1414, lettre de Corsini à Colasanti, Ravenne, 4 juillet 1924.

319. SBAPR, *Archivio documenti*, RA 22/1469, lettre de Corsini à Colasanti, Ravenne, 10 septembre 1925.

320. *Ibidem*, « certains plâtres, que les intempéries détériorent, en produisant un effet tout autre que convenable. »

la famille des Traversari qui domina Ravenne entre le XII^e et le XIII^e siècle, avant que les Da Polenta ne la transforme en seigneurie. Si l'hypothèse que cette maison ait été des Traversari était remise en question par Silvio Bernicoli, elle était encore soutenue par Ricci en 1921³²¹. Il l'associait à la mention par Vasari d'une *casa dei Traversari*³²². Face aux doutes émis par Bernicoli, Ricci proposait qu'elle soit rebaptisée *Casa detta dei Traversari*³²³. Pour le Ravennate, la question n'influait d'ailleurs que marginalement le choix de la restaurer pour le centenaire de la mort de Dante :

*Se anche la casa secondo alcuni, non è dei Traversari importa sino a un certo punto. Essa è la sola casa di Ravenna del sec. xiii che Dante certo vide e... dove anche sarebbe potuto entrare ed abitare*³²⁴.

Le projet de restauration faisait en effet partie des travaux qui tenaient particulièrement à cœur à Corrado Ricci. En 1914, il l'inclut dans les listes du centenaire, et il en recommanda la réalisation à son ami et ministre de l'Instruction publique Luigi Rava :

*Caro Gigi,
Raccomando all'amico, all'amante dei monumenti, al ravennate l'acclusa pratica.
Gli edifici civili del sec. xiii sono rari ovunque. A Ravenna poi non abbiamo che la casa dei Traversari, la quale va assolutamente riscattata perchè, così com'è, in mani private e farisee minaccia rovina.
D'altronde il riscatto e il restauro della Casa Traversara, sarà certo uno dei migliori numeri di programma delle feste che Ravenna deve fare nel centenario dantesco.
Come vedrai dalle carte accluse sarà facile raggiungere lo scopo se tu interverrai con la tua autorità*³²⁵.

Ce à quoi Rava répondit favorablement³²⁶. Alors que la question était en débat depuis

321. Ricci C., « Monumenti degli Anastasi e degli Traversari », dans *Ricordi di Ravenna Medioevale per il sesto centenario della morte di Dante*, Ravenne, Ster, 1921, p. 3-11.

322. Vasari G., *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, 3^e éd. Chastel, II, Paris, 1989, p. 53.

323. *Idem*, p. 10.

324. BCR, Fondo Ricci, *Carteggio monumenti*, 1921, 67, brouillon de lettre de Ricci à Annoni, Rome, 13 mai 1921. « Quand bien même selon certains, la maison n'est pas des Traversari, cela n'a d'importance que jusqu'à un certain point. Elle est la seule maison de Ravenne du XIII^e siècle que vit Dante avec certitude et... là où il aurait également pu entrer et habiter. »

325. BCR, Fondo Ricci, *Carteggio monumenti*, 1914, 164, brouillon de lettre de Ricci à Rava, Rome, 30 août 1914. « Cher Gigi, / Je recommande à l'ami, à l'amant des monuments, au Ravennate, le dossier ci-joint. / Les édifices civils du XIII^e siècle sont rares partout. À Ravenne nous n'avons que la Casa dei Traversari, qui doit absolument être rachetée parce que, dans son état actuel, dans des mains privées et pharisiennes, elle menace ruine. / Par ailleurs, le rachat et la restauration de la Casa dei Traversari sera certainement une des meilleurs initiatives du programme des fêtes que Ravenne doit faire pour le centenaire dantesque. / Comme tu verras dans les documents joints, il sera facile d'atteindre le but si tu intervies avec ton autorité. »

326. « *Caro Ricci / Mi occupo personalmente della casa Traversari / Saluti* » BCR, Fondo Ricci, *Carteggio monumenti*, 1914, 165, lettre de Rava à Ricci, Rome, 30 août 1914.

1913, il demanda en 1915 à Gerola de préparer un projet de restauration³²⁷. En 1916, il interféra à nouveau auprès de Luigi Rava afin que le ministère décidât du rachat de l'immeuble.

Caro Gigi

Oggi o domani perverrà al Consiglio di Stato la domanda di parere per l'acquisto della Casa dei Traversari a Ravenna : vecchia aspirazione tua, mia, e d'ogni ravennate colto.

Il restauro, da compiersi pel 1921, sarà una delle cose più notevoli del Centenario di Dante che appunto celebrò, per onore e per cortesia, « la casa Traversari e gli Anastasi. »

Non ti raccomando, quidi la proposta. So che sta a cuore anche a te. Mi limito a richiamare in proposito la tua attenzione.

*Cordiali saluti dal tuo*³²⁸

L'achat fut approuvé et confirmé par le ministère en février de la même année³²⁹. Alors que les travaux tardaient à démarrer, une autre lettre de 1919 nous apprend que Gerola et Ricci eurent à un certain moment le projet d'y exposer une collection historique d'iconographie dantesque³³⁰. On ne trouve toutefois pas d'autres mentions de ce projet qui devait être réalisé avec l'aide de Guido Biagi et d'Isidoro del Lungo à Florence³³¹.

Entre 1920 et 1921, les travaux débutèrent avec difficulté³³². Malgré les obstacles retardant l'obtention des fonds du ministère, Annoni décida de continuer les restaurations grâce à de l'argent prêté³³³. En raison du retard pris par le chantier, Ricci conseilla qu'on s'occupât dans un premier temps de la partie extérieure³³⁴. Cela semble avoir été le cas, puisqu'on apprend qu'en novembre les travaux n'étaient pas achevés, et que le maire de Ravenne était intervenu à son tour pour accélérer le déroulement du chantier³³⁵.

Encore une fois, on décida en 1921 de préférer une restauration des parties extérieures afin de soigner l'apparence du bâtiment (**fig. 131-132**). Celui-ci s'insérait dans un des itiné-

327. ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1420, lettre de Gerola à Ricci, Ravenne, 19 septembre 1915.

328. BCR, Fondo Ricci, *Carteggio monumenti*, 1917, 15, brouillon de lettre de Ricci à Rava, Rome, 17 février 1916. « Cher Gigi / Aujourd'hui ou demain parviendra au Conseil d'État la demande d'avis sur l'achat de la casa dei Traversari à Ravenne : vieille aspiration pour toi, pour moi, pour tout Ravennate cultivé. / La restauration, à accomplir pour 1921, sera une des choses les plus considérables du Centenaire de Dante qui justement célébra, par honneur et courtoisie, « la maison Traversari et des Anastasi. » / Je ne te recommande donc pas la proposition. Je sais qu'elle te tient également à cœur. Je me limite à rappeler à ce propos ton attention. »

329. « *Caro Ricci / oggi si è approvato l'acquisto di casa Traversari / Potevi mettere una fotograf.a o un cenno di descrizione. / Tuo Rava* » BCR, Fondo Ricci, *Carteggio monumenti*, 1917, 60, lettre de Rava à Ricci, s.l., 28 février 1916.

330. Ricci parle de « *mio progetto di formare nella Casa dei Traversari una raccolta iconografica storica dantesca* », BCR, Fondo Ricci, *Carteggio monumenti*, 1919, 245, lettre de Gerola à Ricci, Ravenne, 31 décembre 1919.

331. *Ibidem*.

332. Voir *Bollettino d'Arte*, série II, 1, juillet 1921, p. 46.

333. BCR, Fondo Ricci, *Carteggio monumenti*, 1921, 66, lettre d'Annoni à Ricci, Ravenne, 12 mai 1921.

334. « *Confido in Lei per la casa Traversara. Faccia magari il ristauro al solo esterno. Per rifornimento di danari, andrò io stesso a parlare al Ministro.* » BCR, Fondo Ricci, *Carteggio monumenti*, 1921, 67, brouillon de lettre de Ricci à Annoni, Rome, 13 mai 1921.

335. « *Il Buzzi mi scrive d'aver precipitato i lavori di restauro alla casa Traversari.* » BCR, Fondo Ricci, *Carteggio monumenti*, 1921, 102, lettre de Muratori à Ricci, Ravenne, 8 novembre 1921.

raires des commémorations, depuis la place Victor-Emmanuel jusqu'à San Vitale. C'est pourquoi seule sa façade fut restaurée en privilégiant l'aspect sévère d'un mur de brique rehaussé de très rares touches de travertin et scandé de bifores intégrées dans des arcs en plein cintre.

3.4. IMAGES DU MOYEN ÂGE

L'œuvre en faveur de l'histoire médiévale de Ravenne et de sa représentation ne s'arrêta pas aux travaux de restauration architecturale. Plusieurs fresques furent restaurées : celles déjà mentionnées de la chapelle Da Polenta à San Francesco et de la chapelle « giottesque » à San Giovanni Evangelista (**fig. 42-43**) ; les fresques de l'abside de Santa Chiara représentant une crucifixion (**fig. 133-135**) ; celles plus célèbres de l'église Santa Maria in Porto Fuori³³⁶. Pour cette dernière, il semble que quelques travaux architecturaux aient également été menés sur la façade³³⁷. Plus loin, à Rimini, les fresques de l'église Sant'Agostino furent restaurées pour le centenaire. Qu'on veuille attribuer certaines de ces peintures à Giotto ou, plus prudemment aux artistes de l'école de Rimini, elles avaient l'avantage d'évoquer un imaginaire médiéval et sa déclinaison locale :

Ma siano di Giotto, o siano d'ignoti o di poco noti artisti di Romagna ch'ebbero ad allietarla della loro religiosa novellistica attorno alla metà del secolo xiv, come io penso; a me piace di notare che in essi, ne' volti delle Pie Donne e nel girar dello sguardo delle Sante, sono gli ardenti occhi di Francesca temprati al sorriso; e nelle persone, la bellezza molle a un tempo e fiera che brilla nel sangue della Romagna³³⁸!

À l'occasion des festivités du centenaire dantesque, on réussit également à ouvrir le musée national de Ravenne, finalement inauguré après trente ans d'existence administrative (**fig. 136**)³³⁹. Implanté dans le complexe bénédictin de San Vitale, le musée tirait son origine d'une collection rassemblée à partir du xviii^e siècle par les moines de l'ordre des Camaldules de Classe. Après la suppression de l'ordre religieux en 1797, leurs possessions devinrent propriété de la municipalité, qui fonda en 1804 le musée municipal de Classe (*Museo Classense*

336. Voir Annoni, 1921a, p. 9-28.

337. « *V'erano stati i lavori del 1921, che qualche cosa avevano fatto. Non foss'altro, s'erano valorizzati gli affreschi, qualche ritocco era stato portato alla facciata, ove era stata apposta una lapide con su incisa la terzina dantesca di Paradiso XXI in quel loco fui io Pier Damiano... Alcuni restauri di completamento erano stati eseguiti alle bifore, finestra, ecc., trecentesche della sala del capitolo.* » Mazzotti M., *La chiesa di S. Maria in porte Fuori, Scritti editi ed inediti*, Ravenne, Longo, 1991, p. 61. La véritable phase de restauration de l'église ne débuta toutefois qu'en 1938.

338. Annoni, 1921a, p. 9. « Mais elles sont de Giotto, ou d'inconnus ou d'artistes de Romagne peu connus qui purent l'égayer de leurs récits religieux autour de la moitié du xiv^e siècle, comme je pense ; il me plaît de noter que dans ces fresques, dans les visages des Femmes pieuses et dans le détournement du regard des Saints, ce sont les yeux ardents de Francesca trempés au sourire ; et dans les personnes, c'est la beauté à la fois souple et fière qui brille dans le sang de la Romagne ! »

339. Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 62-64, Iannucci A. M., Martini L., *Museo nazionale, Ravenna*, Rome, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1993 ; Nista L., « Ravenna, il Museo Nazionale : sistemazioni e nuovi allestimenti dagli inizi del Novecento agli anni Settanta », *Acta photographica*, 1, 2004, p. 44-48.

Municipale). En 1885, grâce au travail du sculpteur Enrico Pazzi, le matériel fut regroupé en un véritable musée national, dit byzantin. Pazzi devint le premier directeur de ce musée relevant de l'État italien.

Ricci consacra une part importante de son activité à la vie du musée. Giuseppe Gerola s'occupa du transport de tout le matériel depuis le monastère de Classe jusqu'au monastère bénédictin de San Vitale et tenta une première organisation de la collection³⁴⁰. La mise en place du musée fut finalement poursuivie par l'historienne de l'art Eva Tea qui, sous la direction d'Annoni, réalisa un accrochage partiel de la collection afin de permettre l'ouverture au public au cours des festivités de 1921. À cette occasion, elle rédigea également un premier ouvrage faisant office de guide et de catalogue partiel³⁴¹.

En parallèle au musée, la bibliothèque Classense, autre grande institution de la ville, devait pour le centenaire se parer aux couleurs de Dante. S'il existait déjà depuis 1908, une *Sala Dantesca* à la Classense, en 1921 fut inauguré la *Sala di Dante* dans l'ancien réfectoire de la bibliothèque. Muratori de son côté s'évertua à compléter les collections de la *Sala Dantesca* qui regroupaient les publications consacrées à l'étude de l'œuvre de Dante³⁴². Dans la circulaire qu'il envoya aux spécialistes de Dante pour les inciter au don d'ouvrages, il présentait clairement cette bibliothèque dédiée à Dante comme un contre-point à la tombe du poète :

Quella « egregia sepoltura » che a Guido Novello non fu dato edificare, è da più di un secolo il modesto tempio in cui si associano i nomi di Bernardo Bembo e di Luigi Valenti Gonzaga, di Pietro Lombardo e di Camillo Morigia: affidato ormai alla storia, sacro all'italianità per tanti nobili spiriti che vi s'inclinaron. Nec posterì nostri permutare valebunt. E poiché la cittadinanza di Ravenna, in luogo di un monumento onorario, s'è avvisata di erigere accanto alla tomba di Dante con la Biblioteca Dantesca un « monumento di vivida coltura » - bello è che a innalzarne la mole ogni uomo di pensiero, ogni letterato d'Italia porti come offerta votiva il contributo del suo lavoro³⁴³.

À côté de ce « monument de culture vive », la Sala di Dante se voulait comme la trans-

340. Il eut l'idée en 1920 de le faire revenir pour préparer l'ouverture du musée : « *E per compiere il nostro Museo non sarebbe bene che tornasse [...] per alcuni mesi Gerola? Io credo che lassù [à Trente] abbia poco o niente da fare! Se l'Annoni e voi ne convenite io ne parlo al Colasanti.* » BCR, Fonds Muratori, *Carteggio*, R-720/2, lettre de Ricci à Muratori, Rome, 17 mai 1920.

341. Cet opuscule devait être suivi d'un ouvrage plus complet qui ne semble pas avoir vu le jour. Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 62 et Tea E., *Guida del Museo Nazionale di Ravenna*, s.l., s.n., 1921.

342. Pour une liste des dons, voir Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 71-73.

343. Cité dans *Bollettino Comitato cattolico*, I, 2, 1914, *allegato*, p. VIII. « Cette « remarquable sépulture » que Guido Novello ne put édifier, c'est depuis plus d'un siècle le modeste temple auquel s'associent les noms de Bernardo Bembo et de Luigi Valenti Gonzaga, de Pietro Lombardo et de Camillo Morigia : confié désormais à l'histoire, sacré à la nation italienne du fait que tant de nobles esprits s'y inclinèrent. Nec posterì nostri permutare valebunt. Et puisque les citoyens de Ravenne, au lieu d'un monument d'honneur, ont choisi d'ériger auprès de la tombe de Dante avec la Bibliothèque Dantesque un « monument de culture vivante » – il est beau qu'à en élever l'édifice chaque homme de pensée, chaque homme de lettres d'Italie portent comme offrande votive la contribution de son travail. »

position ravennate d'Orsanmichele, un lieu destiné à accueillir les lectures et les conférences autour de l'œuvre de Dante. Elle fut justement inaugurée le 13 septembre 1921 par une série de discours en présence de membres du gouvernement et de représentants des différentes sociétés savantes dédiées à Dante.

4. LA FRAGILE CONCORDE NATIONALE

Les festivités ravennates du 600^e anniversaire de la mort de Dante se déroulèrent sur quatre jours, du 11 au 14 septembre 1921. Elles devaient représenter un moment important de concorde nationale dans une période particulièrement troublée de l'histoire italienne. À la coïncidence des dates centennales répondait la signification donnée aux festivités : si 1865 avait été l'occasion de célébrer l'unité retrouvée, 1921 fut la fête de la victoire militaire de la Première Guerre mondiale et de l'extension du territoire italien dans les limites géographiques rêvées six cents ans plus tôt par le poète. Muratori en reprenant à son compte la comparaison entre les deux centenaires souhaitait souligner la réussite des célébrations de 1921 :

Eppure, se fosse permesso uno strano parallelo, direi che il centenario della morte di Dante nel 1921 è stato, a confronto del centenario della nascita nel 1865, quello che la guerra mondiale del 1914-18 rispetto alle guerre del 1860 e del 1866. Una più vasta e più varia partecipazione di elementi, un ritmo più accentuato e tempestoso, una maggiore oscurità tragica di circostanza, e profondi mutamenti nelle condizioni della cultura e nuovi indirizzi di pensiero e di studi hanno caratterizzato la celebrazione testè chiusa. Si è sentita come una vibrazione universale. Dante non fu mai, tanto pienamente, glorificato come il genio della nazione, ma non fu neanche mai con così ampio consenso salutato come poeta dell'umanità³⁴⁴.

En effet, certains journalistes avaient prédit un échec du versant populaire de festivités qui n'auraient, selon eux, pu intéresser que les érudits et les intellectuels du Royaume et laisser indifférents des masses jugées incultes. Ils se faisaient en cela l'écho du pessimisme régnant au sortir de la guerre, mais aussi du *leitmotiv* de l'unification inachevée de l'Italie, limitée aux classes cultivées.

Le feste dantesche del 1921 sono incominciate nel 1920 assai male – non si abbia troppa vergogna a dirlo – perchè l'Italia non s'è ancora accinta a gua-

344. Muratori, 1922 (1991), p. 187 et Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 21. « Pourtant, s'il était permis une étrange parallèle, je dirais que le centenaire de la mort de Dante en 1921 a été, en comparaison du centenaire de sa naissance en 1865, ce que la guerre mondiale de 1914-18 a été par rapport aux guerres de 1860 et de 1866. Une participation d'éléments plus vastes et plus variés, un rythme plus accentué et orageux, une plus grande obscurité tragique des circonstances, et de profonds changements dans les conditions de la culture et de nouvelles directions de pensée et d'études ont caractérisé la célébration achevée il y a peu. On a senti comme une vibration universelle. Dante ne fut jamais, aussi pleinement, glorifié comme le génie de la nation, mais il ne fut jamais non plus par un aussi vaste consensus salué comme le poète de l'humanité. »

*rire di questi suoi tremendi malanni che sono l'indifferenza e l'ignoranza*³⁴⁵.

De même, dans sa récente étude consacrée au centenaire de 1865, Mahnaz Yousefzadeh voit dans le succès populaire des festivités florentines un cas exceptionnel, considérant que les célébrations de 1921, tout comme celles de 1965, furent avant tout littéraires et érudites³⁴⁶. Pourtant, le large écho que ces festivités eurent alors dans la presse, et le récit qui nous est fait des journées de septembre à Ravenne semblent démontrer le contraire. Le paradoxe entre la multiplication des conférences et des publications à caractère scientifique, et la volonté de faire de ces festivités un évènement populaire se résolut justement dans les jours de septembre, grâce aux nombreux défilés et cortèges historiques organisés par la municipalité. Ravenne était alors parée « comme une mariée³⁴⁷ », toutes les façades des places et les fenêtres situées le long des cortèges ayant été ornées de drapeaux italiens et d'emblèmes des différentes villes³⁴⁸. Selon Muratori, non seulement la foule fut immense durant les jours des festivités, mais les « pèlerins » continuèrent à affluer les jours et les semaines suivantes, et durant toute l'année 1921. Nous avons déjà signalé l'intérêt qu'avait suscité le soi-disant portrait de Dante. De même les travaux achevés attirèrent au-delà du 14 septembre des visiteurs de toute l'Italie :

*Le strade prospicienti la tomba del Poeta sono tuttora gremite di una fiumana di popolo che in silenzio e con severa compostezza sfilava, sostenendo brevemente innanzi ai battenti bronzei, che spalancati scoprono al sole la variopinta meraviglia dei marmi preziosi*³⁴⁹.

Comme en 1865³⁵⁰, le centenaire de Dante semble avoir soulevé l'enthousiasme des Italiens de toute la péninsule. En effet, la liste des villes et villages ayant contribué au financement de la cloche des communes témoigne, à contre-courant des idées reçues (qui voudraient voir la passion pour un symbole national bien plus forte au centre et au nord), une répartition assez homogène sur le territoire italien³⁵¹. Durant les festivités, la participation des

345. Sorani A., « La festa a Dante », *Corriere di Romagna*, 18 août 1920. « Les fêtes dantesques de 1921 ont très mal commencé en 1920 – qu'on n'ait pas trop de honte à le dire – parce que l'Italie ne s'est pas encore avisée de guérir de ses terribles maladies que sont l'indifférence et l'ignorance. »

346. « *Dante Centenaries would never again assume the political role that one of the 1865 played. The 1921 Sixth Centenary of Dante's death and the 1965 Seventh Centenary of his birth surfaced as scholarly and literary events, but Italian society as a whole barely concerned itself with the affairs.* » Yousefzadeh, 2011, p. 12.

347. La métaphore est encore de Santi Muratori : Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 40-41.

348. Les *arazzi* et *drappi* devant décorer tout le parcours ne se trouvant pas en nombre suffisant à Ravenne, le comité dû en demander le prêt aux villes de Bologne, Florence et Venise. SBAPR, *Archivio documenti*, RA 4/26, lettre de Buzzi à Annoni, Ravenne, 1^{er} août 1921.

349. Article du *Corriere di Romagna*, cité dans Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 75. « Les routes voisines de la tombe du Poète sont encore pleines d'un flot de gens qui en silence et avec un calme sévère défilent, s'arrêtant brièvement devant les battants de bronze, qui grand ouverts découvrent au soleil la merveille colorée des marbres précieux. »

350. Yousefzadneh, 2011.

351. Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 83-93. Dans la liste on retrouve non seulement une large représentativité géographique, mais aussi une présence importante des sociétés féminines. La première association à se rendre à la tombe du poète dès avril 1921 fut d'ailleurs la *Società Pro Coltura Femminile* de Turin, voir *Gazzetta del Popolo di Torino*, 9 avril 1921.

associations et corps de la nation fut très large et comprit également des représentants d'autres nations, la France, l'Angleterre, la Hollande et la Suède³⁵².

Là où jusqu'en 1908, la récupération de Dante avait été un enjeu entre laïcs et religieux, les commémorations de 1921 réussirent à susciter une certaine concorde³⁵³. Une articulation avait été trouvée entre les célébrations civiles, religieuses et militaires, toutes unies par la Ravenne monumentale réinventée.

Avant l'ouverture des festivités officielles, on inaugura le 10 septembre une exposition de floriculture³⁵⁴ ainsi que le congrès d'art chrétien et on ouvrit pour la première fois San Francesco au public. Le 11 septembre, premier jour des cérémonies officielles, fut consacré aux défilés militaires (**fig. 140-143**)³⁵⁵. Partant de la gare à 8 heures du matin, des représentants de tous les corps de l'armée et de la marine défilèrent dans la ville au son des fanfares. Cette musique laissait place au silence au passage devant la tombe du poète, alors que les drapeaux s'abaissaient dans un hommage solennel au poète. L'armée offrit une couronne d'argent au sépulcre de Dante, venant ainsi compléter les portes de bronze, provenant de la fonte d'un canon autrichien. Le lien entre la célébration du caractère nationale de Dante, l'omniprésence de l'armée et l'issue de la Première Guerre mondiale était évident aux yeux de tous. Pour le général Sani, chargé de prononcer le discours au nom de l'armée, l'offrande de la guirlande d'argent entendait récompenser la conscience nationale et le sens du devoir de Dante³⁵⁶. Si Muratori voulait voir derrière la célébration de 1921 non seulement l'Italie, mais aussi un humanisme de la concorde des nations³⁵⁷, c'est bien davantage le nationalisme patriotique que les cérémonies mirent en avant.

La journée suivante du 12 septembre fut entièrement consacrée aux monuments de Ravenne. Elle débuta dans San Giovanni Evangelista où Annoni prononça un discours explicitant les critères suivis dans la conduite des travaux. Elle continua avec la visite du musée du Moyen Âge à San Vitale et celle de tous les monuments restaurés à l'occasion du centenaire.

Les commémorations civiles se déroulèrent le 13 septembre. Comme durant les cérémonies de 1911, le rôle principal fut tenu par les représentants des communes d'Italie. La cérémonie de ce jour fut marquée par l'absence de Gabriele D'Annunzio. Depuis son exil, il

352. Pour une liste de ces participations voir Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 65-68 et p. 76-82. Le discours de Charles Diehl, représentant de la France est reproduit p. 117-120. Dans ce discours il entend célébrer « une colonne militaire de la latinité » (l'expression est de Raymond Poincaré), unie sous les auspices de Dante.

353. Santi Muratori qui avait participé et suivi de près leur travail décrivait avec sa prose typique la soirée du 10 septembre : « *I due Comitati, ultimata febbrilmente l'opera loro, attendevano sospesi, dominando l'ansia. Perché i due ? Erano un'anima sola, l'anima dell'antica Ravenna religiosamente raccolta e civilmente consapoevole, in uno di quei momenti provvidenziali e fatidici nei quali la sua storia è storia d'Italia, è storia del mondo.* » Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 40.

354. Elle avait remplacé une exposition annulée d'art de l'Adriatique, Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 42.

355. SBAPR, *Archivio documenti*, RA 4/26, Circulaire du Comando della divisione militare di Ravenna, *Omaggio dell'Esercito alla Tomba di Dante*, Ravenne, 7 septembre 1921.

356. Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 106-112.

357. Muratori, 1922 (1991), p. 188.

fit apporter trois sacs de feuilles de laurier que des jeunes filles répandirent devant la tombe du poète. Le choix du poète de ne pas se rendre à Ravenne fut un des événements les plus médiatisés par les journaux. Cette centralité du « grand absent » révèle plusieurs dimensions importantes du culte de Dante. D'abord que le seul le poète pouvait chanter l'hymne de la nation. En cela, D'Annunzio avait repris le flambeau à la suite de Carducci, tous deux considérés quelque part comme des Dante modernes. Mais l'absence de D'Annunzio renouait aussi avec la signification irrédentiste du culte voué par la nation italienne à Dante. Si la guerre avait su rattacher la région de Trente à l'Italie, les regards étaient désormais tournés vers le Carnaro et Fiume d'où D'Annunzio avait été chassé par l'armée italienne à la fin de l'année 1920³⁵⁸.

L'autre grand absent des cérémonies civiles fut le roi qui se contenta d'envoyer un télégramme lu sur la place Victor-Emmanuel par le maire de Ravenne (**fig. 137-139**). Dans la publication officielle, Santi Muratori reprochait à demi-mot cette absence³⁵⁹, alors même que l'ensemble de son récit tenait à montrer que les célébrations ravennates avaient réussi à dépasser les divisions politiques et les querelles locales, pour atteindre une signification de concorde de la nation³⁶⁰. En fait, le roi refusa de se rendre dans une ville gérée par une majorité républicaine, pour des commémorations auxquelles participait également l'administration socialiste de la province qui avait financé la frise du palazzo Veneziano del Comune.

Le mercredi 14 septembre fut enfin le théâtre des commémorations catholiques, le matin dans l'église San Francesco, lors d'une cérémonie dirigée par le cardinal légat au nom du pape et l'après-midi par des célébrations de l'ordre des Franciscains. Le même jour, une délégation conduite par Annoni se rendit à Rimini pour visiter les fresques restaurées dans l'église Sant Agostino et le chantier du Palazzo Municipale.

Ainsi, sur fond de monuments restaurés, les célébrations ravennates ne furent pas tant celles de l'orgueil municipal que de véritables commémorations nationales de la victoire militaire, de l'unité et de la concorde derrière le meilleur symbole de l'italianité – mais aussi un rappel de la douleur éprouvée à la suite de l'épisode de Fiume. Dans cette concorde reven-

358. À la fin de 1919, D'Annunzio à la tête d'un groupe de nationalistes prit possession de Fiume et proclama le 8 septembre 1920 la Régence italienne du Carnaro. À la suite du traité de Rapallo entre l'Italie et la Yougoslavie, D'Annunzio et ses légionnaires furent délogés de la ville dans les derniers jours de 1920, au terme de ce qui fut appelé le *natale di sangue*. La ville devait être plus tard reprise par un coup d'état fasciste en mars 1922.

359. « *Nel 1921 ci fu chi osservò che alla celebrazione di Dante non doveva mancare il Capo di Stato.* » Et plus loin après avoir rappelé la venue du roi à la tombe de Dante en 1918 : « *Nell'ora del pericolo superare partito era dovere, e fu compiuto; nell'ora della glorificazione sarebbe stato grandezza, ma non fu raggiunta.* » Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 71.

360. Voir par exemple à propos du discours de Fortunato Buzzi : « *Quando, la mattina del 13 settembre, il Sindaco Buzzi, accingendosi a parlare dal balcone in piazza, al vocativo iniziale Cittadini, che aveva in mente e che aveva scritto, sostituì, per un improvviso rimescolamento di simpatica commozione, Popolo d'Italia, egli non ebbe uno scatto retorico, ma una grande e poetica intuizione.* » Muratori, 1996 (1922), p. 187.

diquée, le conflit entre les interprétations catholiques et laïques du culte de Dante semblait s'apaiser. Le modèle choisi pour ces fêtes fut incontestablement celui des saints religieux. Rien de surprenant en cela, si l'on considère que malgré le développement de la critique philologique de l'œuvre du poète, le centenaire de 1921 restait une déclinaison de la religion dantesque apparue au cours du Risorgimento.

Dans ce pèlerinage de la nation, la zone dantesque fut pensée comme un nouveau *santuario* de la patrie, avec pour *saint des saints* la tombe du poète, auquel ne pouvait manquer l'église des funérailles et le musée du culte de Dante comme sacristie³⁶¹. Le refus proclamé de la « pompe » et de la « verbosité » au profit d'un « signe tangible et durable » répondait au caractère d'un rituel considéré comme sacré³⁶². Le message de concorde des cérémonies prit ainsi, selon Muratori, la forme d'une « liturgie », et non d'une « prédication », rendue explicite par le silence et le recueillement des armées au moment de défiler devant le sépulcre du poète³⁶³.

La dimension religieuse aux accents franciscains de ce centenaire guida la recherche des caractères de *sévérité*, d'*austérité* et de *simplicité* perceptible dans la conduite des travaux architecturaux. Cette œuvre qui fut faite « *per l'idea e non per la vana gloria, per la verità e non per la pompa* », permit de reconstruire au centre de Ravenne *l'ara danctis*, autel et sanctuaire du poète national. Si on accepte de le considérer comme un contrepoint à la magnificence et à la pompe du monument romain à Victor-Emmanuel II, le véritable autel de la patrie, il révèle l'évolution du paradigme commémoratif au début du xx^e siècle.

L'enthousiasme et la passion de Santi Muratori ne doivent toutefois pas masquer les contradictions et les failles du dispositif commémoratif. La pompe était loin d'être absente des commémorations ravennates : du 10 au 15 septembre, on peut compter sur le programme trente discours (auxquels s'ajoutent les messages de D'Annunzio et du roi lus en public) et sept réceptions officielles³⁶⁴. Surtout, la concorde rendue possible un temps grâce au culte de Dante et sa capacité, comme en 1865, à évoquer les grandes valeurs du Risorgimento s'avéraient en 1921 extrêmement fragiles et instables.

À l'exemple de *L'Avvenire d'Italia*, certains journaux insistèrent sur la capacité extraordinaire des commémorations dantesques à unir les différents partis :

Celebrazione cittadina e, ripetiamo, celebrazione concorde. Tutti i partiti

361. Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 43 et p. 57.

362. Muratori, 1922 (1991), p. 188.

363. Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 49.

364. Santi Muratori réussit par un agile tour d'esprit à les présenter comme participant de l'œuvre durable : « *E anche le cose che sembrano, e sono, più labili e più prestamente destinate all'oblio, anche le visite, i ricevimenti, i congressi, le esecuzioni musicali, le esposizioni e le gare, le conferenze, gli spettacoli e i discorsi [...], hanno avuto la loro efficacia, se, determinati come furono, a guisa dei ludi della Grecia e di Roma, da motivi ideali e svoltisi entro le linee sobrie e severe, associarono, gli animi in propositi di studio e di lavoro e li unirono nella religione della patria, nell'amore della poesia e dell'arte, nell'aspirazione verso la civiltà e verso il bene.* », Muratori, 1922 (1991), p. 189.

*politici – e per chi sa cosa sono in Romagna i partiti politici la cosa ha un specialissimo significato – tutti i partiti politici hanno concorso a questa civica gara di onoranze che nel nom di Dante Alighieri raccoglie oggi intorno a un sepolcro, a un tempio, ad una memoria, ad una fulgida gloria, tutta la buona gente ravennate*³⁶⁵.

Effectivement, dans une Romagne qui voyait tous les jours s'affronter fascistes et communistes avec plus de violence, l'union des partis pouvait apparaître surprenante. Les partis socialistes et communistes se joignirent à cette grande messe nationale, tout en insistant davantage sur le caractère populaire, humaniste et universel du poète³⁶⁶.

Toutefois, les commémorations furent avant tout l'occasion d'une démonstration de force alors sans pareille des Faisceaux de combat (**fig. 144**). Depuis les fédérations d'Émilie, de Romagne et de Toscane, plus de cinq-milles jeunes fascistes se rendirent à pied à Ravenne. Ils défilèrent dans les rues de la ville en ordre militaire le 12 septembre tandis que les délégations officielles guidées par Annoni inauguraient les différentes restaurations³⁶⁷. Selon certains journaux enthousiastes, leur respect de l'ordre leur avait valu un très bon accueil de la population locale et avait évité les incidents ; ce qui n'empêche pas le même article de reporter l'échange de quelques coups de pistolet, suivis de l'incendie des meubles de sept cercles communistes et de la *Federazione cooperativa socialista*³⁶⁸. L'année suivante, l'incendie par les fascistes de l'hôtel Byron, situé au sud de la place devant San Francesco devait donner l'occasion à l'architecte Giulio Ulisse Arata d'étendre l'aspect néo-médiéval de la zone dantesque au nouveau Palazzo della Provincia³⁶⁹.

À l'image de la journée fasciste du 12 septembre, le culte ne pouvait plus que difficilement s'imposer comme un trait d'union de toute la nation italienne, tandis qu'il faisait l'objet d'une récupération par un nationalisme plus dur. Pourtant, durant les années 1920, l'administration fasciste devait poursuivre l'œuvre architecturale et urbaine du centenaire, complétant le sanctuaire du poète. Au-delà de la zone dantesque, la réinvention de l'image médiévale de Ravenne ne connut toutefois plus d'épisode aussi éclatant que le sixième centenaire de la mort de Dante Alighieri (**fig. 145-146**).

365. « Ravenna inizia la celebrazione del centenario di Dante », *L'Avvenire d'Italia*, 11 septembre 1921. « Célébration citadine et, répétons-le, célébration de concorde. Tous les partis politiques – et pour qui sait ce que sont en Romagne les partis politiques la chose a une signification très spéciale – tous les partis politiques ont concouru à cette compétition civique d'hommages qui au nom de Dante Alighieri rassemblent aujourd'hui autour d'une tombe, d'un temple, d'une mémoire, d'une gloire brillante, tout le bon peuple ravennate. » Le journal prenait entre autres comme exemple la remise de la frise du palais communal financée par l'administration socialiste de la province à l'administration communale républicaine.

366. Voir par exemple, « Onorate l'altissimo poeta », *La Romagna Socialista*, 10 septembre 1921.

367. « Il saluto dei fascisti a Dante », *Il resto del Carlino*, 12 septembre 1921.

368. *Ibidem*.

369. Bolzani, 2008 voir *sopra*.

Chapitre 5

Ravenne 1921. L'ultime refuge de Dante ou
la réinvention de la Ravenne médiévale

cahier iconographique



Figure 1. Le journal du Comité catholique de Ravenne : *Il VI° centenario dantesco*, *Bollettino del Comitato Cattolico per l'omaggio a Dante Alighieri*, couverture du premier numéro (1, 1, 1914)



Figure 2. Giovanni Guerrini, Carte postale du Comité civique de Ravenne pour le centenaire de 1921. (Collection Baldassari, Borgia, 2009)



Figure 3. Vue aérienne du centre de Ravenne, avec localisation des travaux pour le centenaire de la mort de Dante, en 1921



Figure 4. AAVV, *Ricordi di Ravenna Medioevale per il VI centenario della morte di Dante*, Ravenna, STER, 1921, couverture réalisée par Giovanni Guerrini.



Figure 5. Ravenna, église San Francesco, intérieur, état actuel.



Figure 6. Ravenna, église San Francesco, extérieur état actuel



Figure 7. Ravenna, église San Francesco, intérieur avant les restaurations de 1918-1921. (BCR Fondo Fotografico Mazzotti, FOT 13698)



Figure 8. Ravenna, église San Francesco, intérieur avant les restauration de 1918-1921. (Benini, 2003, p. 110)



Figure 9. Ravenna, église San Francesco, fresque découverte en 1920 dans laquelle on voulait voir le portrait de Dante. (SBAPR, Archivio fotografico)

Figure 10. Ravenne, église San Francesco, intérieur avant les restaurations de 1918-1921. (SBAPR, Archivio fotografico)



Figure 11. Ravenne, église San Francesco, intérieur avant les restaurations de 1918-1921, vers 1900. (Benini, 2003, p. 111)





Figure 12. Ravenne, église San Francesco, détail de la décoration des arcades du vaisseau central avant les restaurations de 1918-1921. (Benini, 2003, p. 114)



Figure 13. Ravenne, église San Francesco, intérieur de la nef avant les restaurations de 1918-1921. (Benini, 2003, p. 112)



Figure 14. Ravenne, église San Francesco, intérieur avant les restaurations de 1918-1921, chapelle orientée du vaisseau nord. (Benini, 2003, p. 112)



Figure 15. Ravenne, façade de l'église San Francesco, photographie datée entre 1821 et 1867 par la présence de la statue de bronze du pape Alexandre VII. (BCR, Fondo Fotografico Mazzotti, FOT 10464)



Figure 16. Ravenne, chapelle de Braccioforte et église San Francesco, avant 1919. (SBAPR, Archivio fotografico)



Figure 17. Ravenna, église San Francesco, portail avant 1919. (Benini, 2003, p. 109)



Figure 18. Ravenna, église San Francesco en cours de restauration. La façade est pratiquement achevée, à gauche la chapelle Rasponi n'a pas encore été démolie, ca. 1919-1920. (SBAPR, Archivio fotografico)



Figure 19. Ravenna, église San Francesco, la façade et le campanile vers 1900. (Ricci, 1900, p. 87)



Figure 20. Ravenna, église San Francesco, la façade et le campanile après restauration, 1927. (Benini, 2003, p. 124)



Il campanile di San Francesco prima del restauro



Il campanile dopo il restauro

Figure 21. Ravenna, église San Francesco, le campanile avant et après restauration. (Muratori, 1921, p. 299)

Figure 22. Ravenne, nef de l'église San Francesco durant les travaux, 1919-1920. (Benini, 2003, p. 114)



Figure 23. Ravenne, vue de l'église San Francesco en cours de restauration depuis le chevet, 1920. (Benini, 2003, p. 121)



Figure 24. Ravenne, nef de l'église San Francesco durant les travaux, 1920. (Benini, 2003, p. 116)



Figure 25. Ravenne, nef de l'église San Francesco durant les travaux, 1920. (Benini, 2003, p. 116)



Figure 26. Ravenne, église San Francesco charpente restaurée, vers 1921. (Benini, 2003, p. 114)



Figure 27. Ravenne, paroi gauche du vaisseau central de la nef de l'église San Francesco durant les travaux, vers 1920. (Benini, 2003, p. 121)



Figure 28. Ravenne, abside de l'église San Francesco durant les travaux, avec la libération de la crypte, 1920. (Benini, 2003, p. 120)

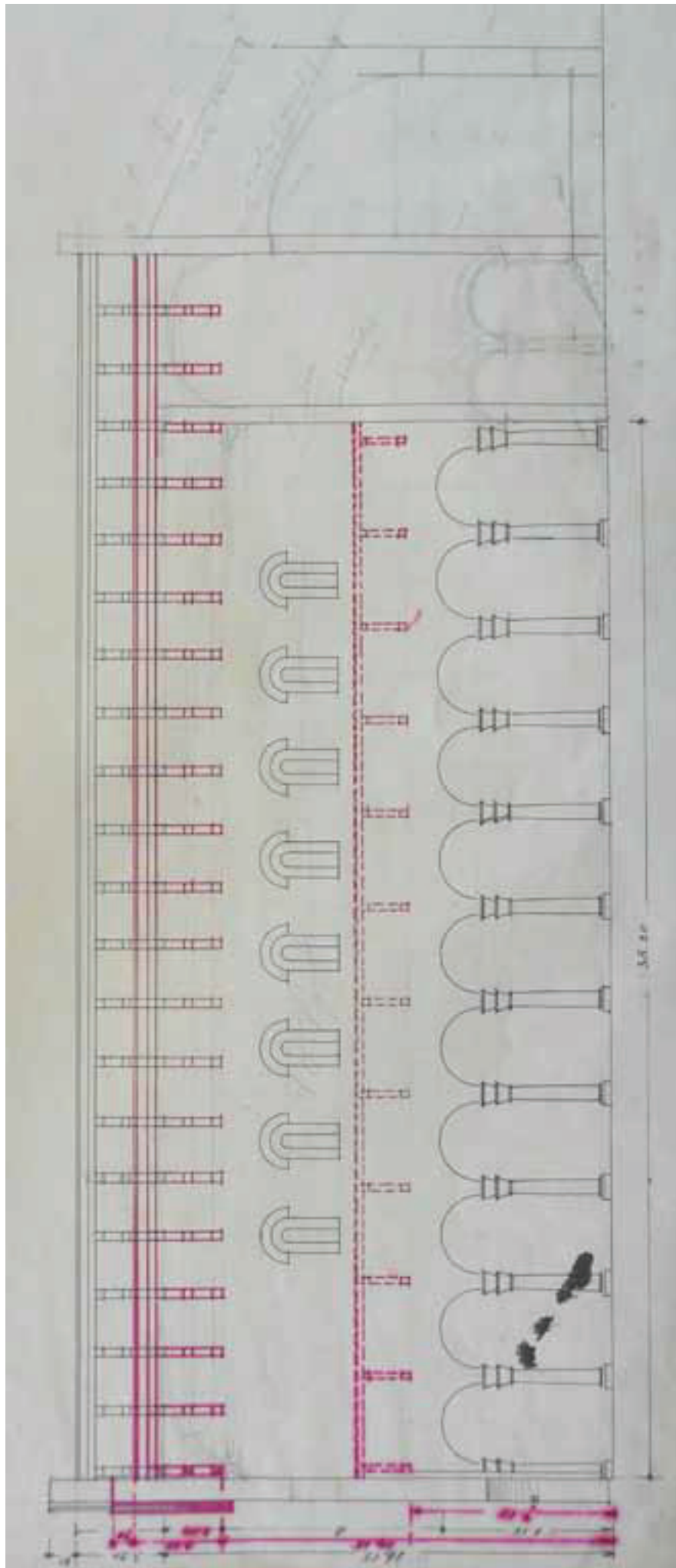


Figure 29. Ravenna, projet de restauration de la nef de l'église San Francesco, coupe longitudinale. (SBAPR, Archivio disegni, I 293)



Figure 30. Ravenna, église San Francesco, projet d'aménagement de l'abside avec accès à la crypte. (SBAPR, Archivio disegni, 1317)



Figure 31. Ravenna, église San Francesco, projet d'aménagement de l'abside avec accès à la crypte. (SBAPR, Archivio disegni, 1318)

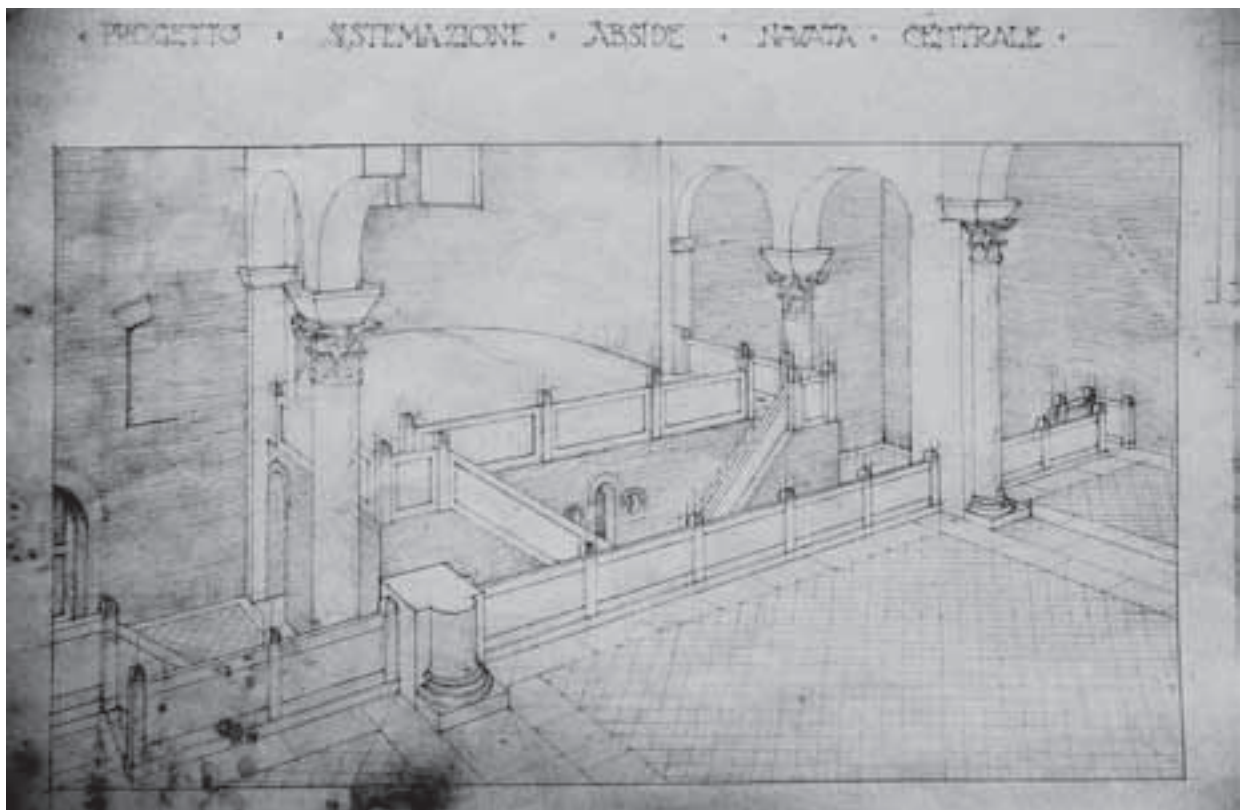


Figure 32. Ravenne, église San Francesco, projet d'aménagement de l'abside avec accès à la crypte. (SBAPR, Archivio disegni, 1320)

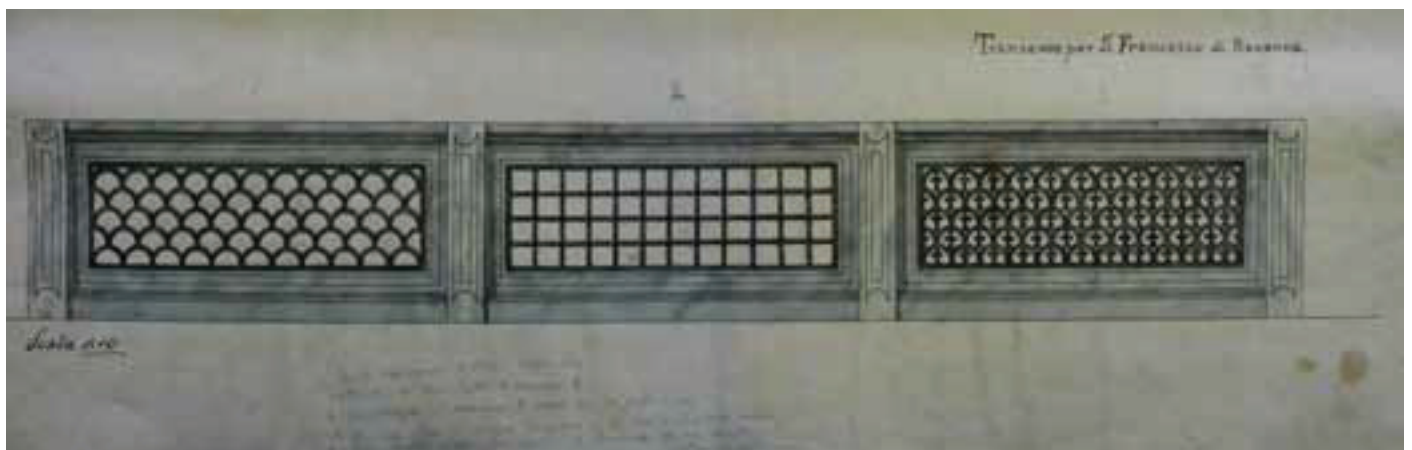


Figure 33. Ravenne, église San Francesco, trois propositions de transenne avec choix et annotation au crayon de Corrado Ricci. (SBAPR, Archivio disegni, 1318)

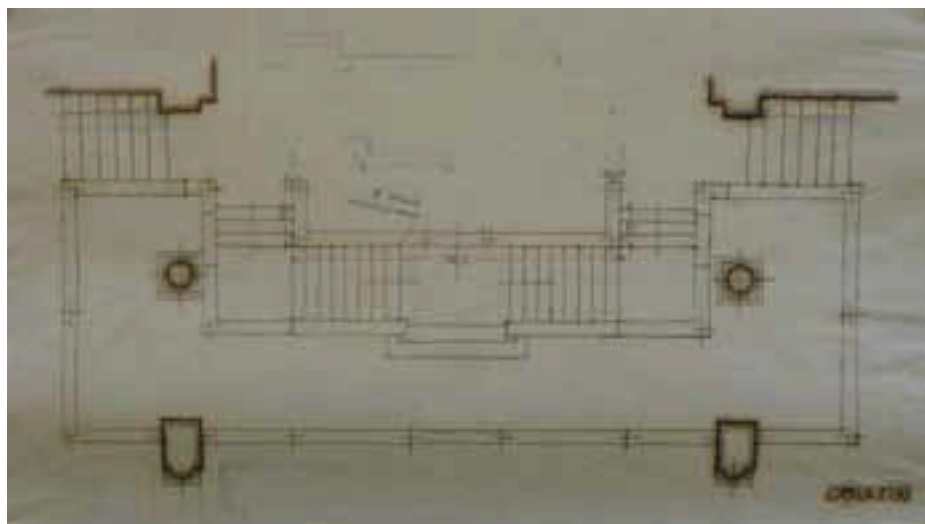


Figure 34. Ravenne, église San Francesco, projet d'aménagement de l'abside avec accès à la crypte. (SBAPR, Archivio disegni, 1314)

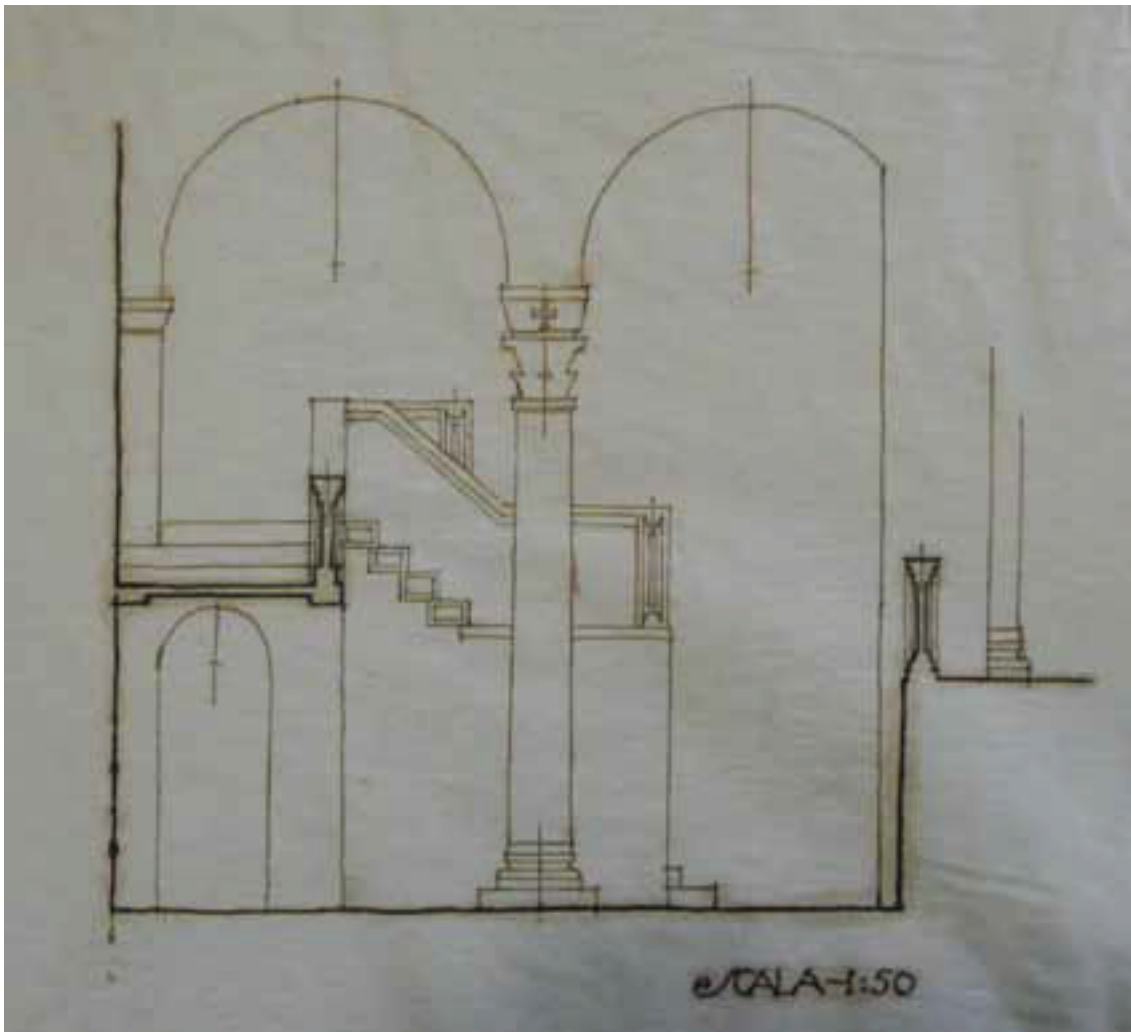


Figure 35. Ravenne, église San Francesco, projet d'aménagement de l'abside avec accès à la crypte. (SBAPR, Archivio disegni, 1314)

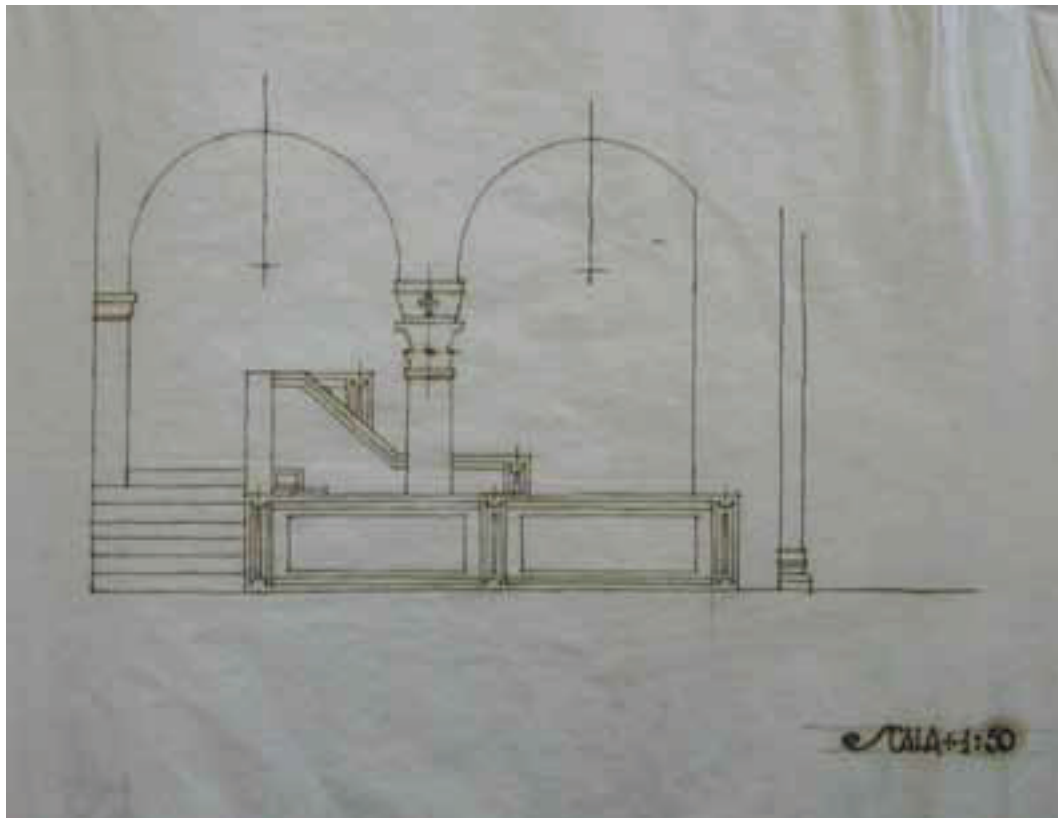


Figure 36. Ravenne, église San Francesco, projet d'aménagement de l'abside avec accès à la crypte. (SBAPR, Archivio disegni, 1314)

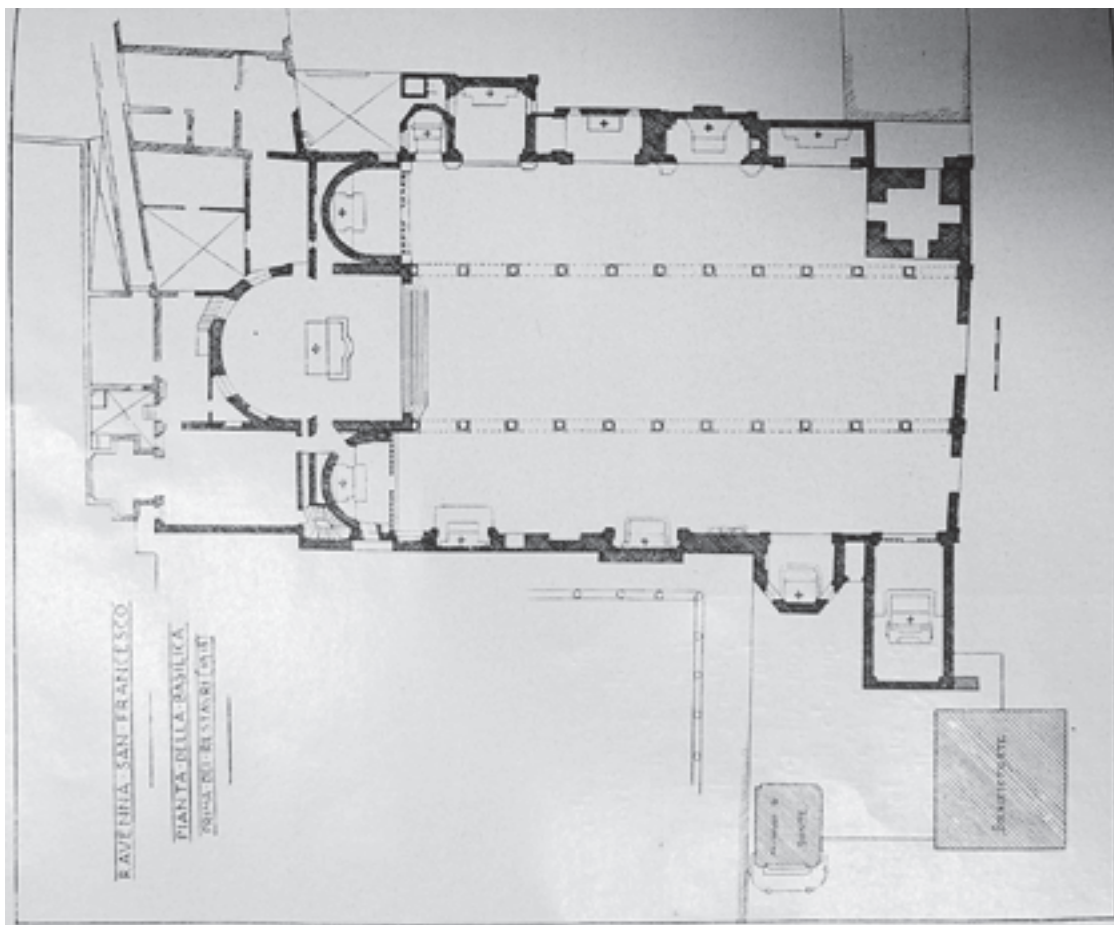


Figure 37.

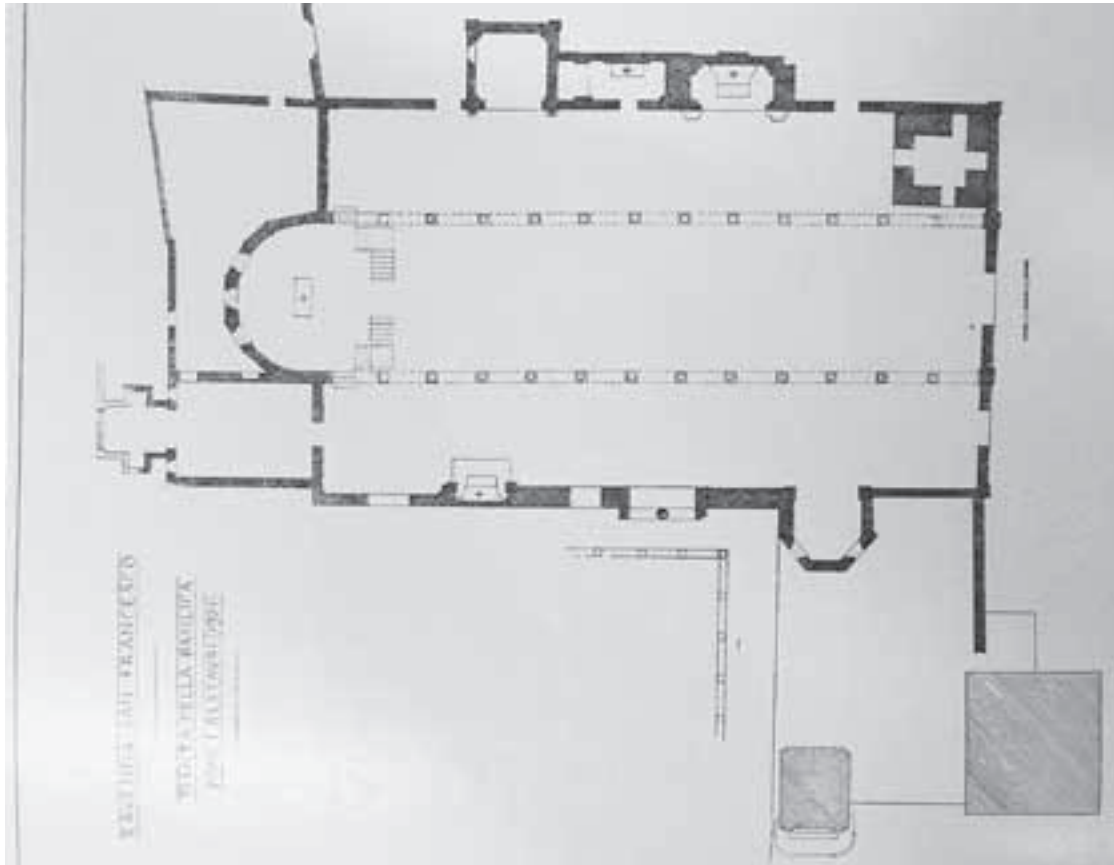


Figure 38.

Ravenna, église San Francesco plans avant (36) et après (37) restauration (Arpesani, 1921 p. 264-265)



Figure 39. Ravenne, église San Francesco, intérieur après les restaurations de 1918-1921, 1927. (BCR, Fondo Fotografico Mazzotti, FOT 16272)

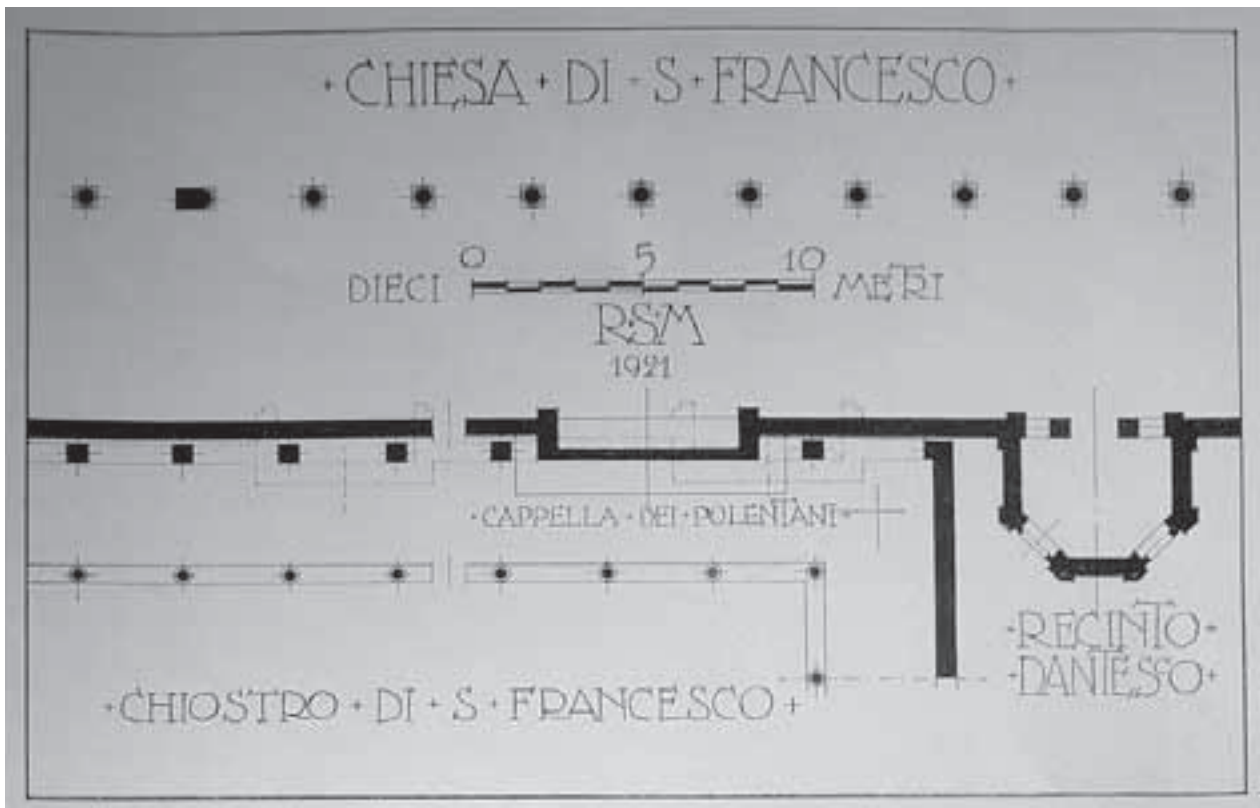


Figure 40. Ravenna, San Francesco, plan du vaisseau nord autour de la chapelle des Da Polenta. (Annoni, 1921a, p. 15)

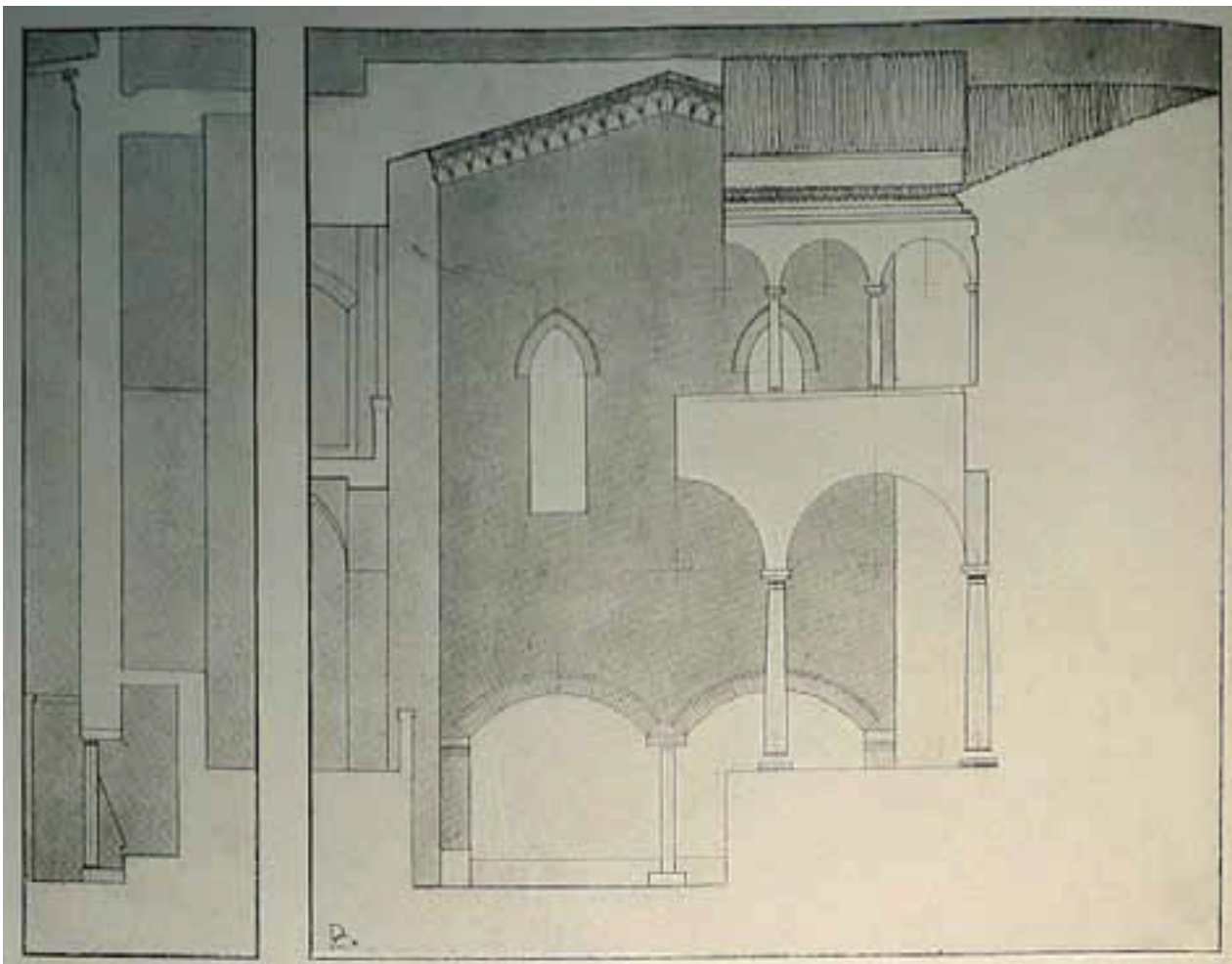


Figure 41. Ravenna, San Francesco, coupe et élévation de la chapelle des Da Polenta. (Annoni, 1921a, p. 21)

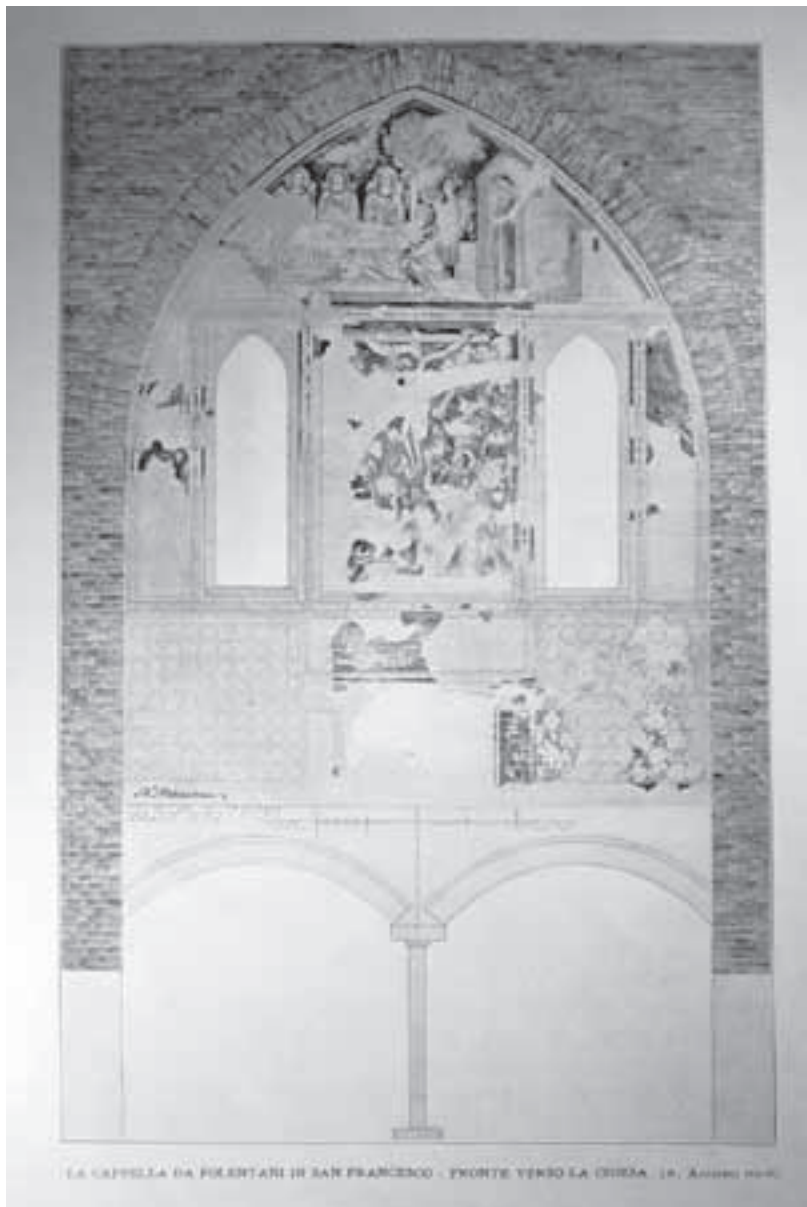


Figure 42. Ravenne, église San Francesco, relevé de l'élevation intérieur de la chapelle des Da Polenta par A.Azzaroni. (Annoni, 1921a, p. 17)



Figure 43. Ravenne, église San Francesco, crucifixion de la chapelle des Da Polenta, détail du visage du Christ. (Annoni, 1921a, p. 19)



Figure 44. Guido Cadorin, Projet de décoration de l'église San Francesco, les funérailles de Dante, concours de 1921 (Ojetti, 1922, p. 40)

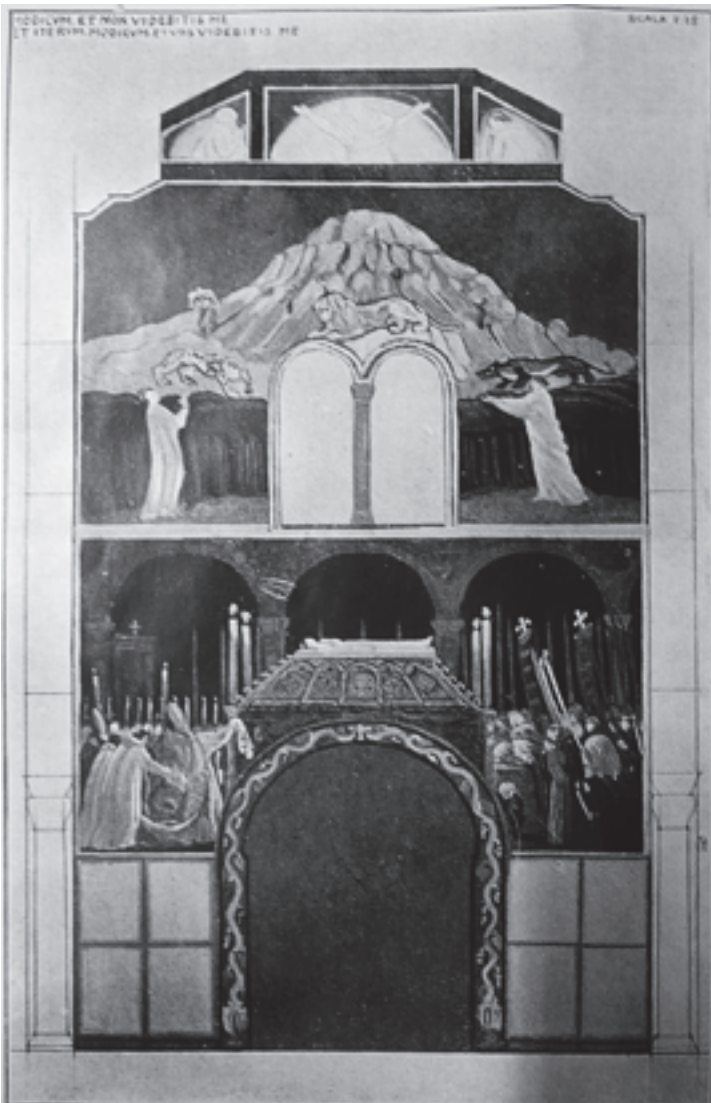


Figure 45. Rodolfo Villani, Projet de décoration de l'église San Francesco, de Ravenne le Paradis, concours de 1921. (Ojetti, 1922, p. 4)



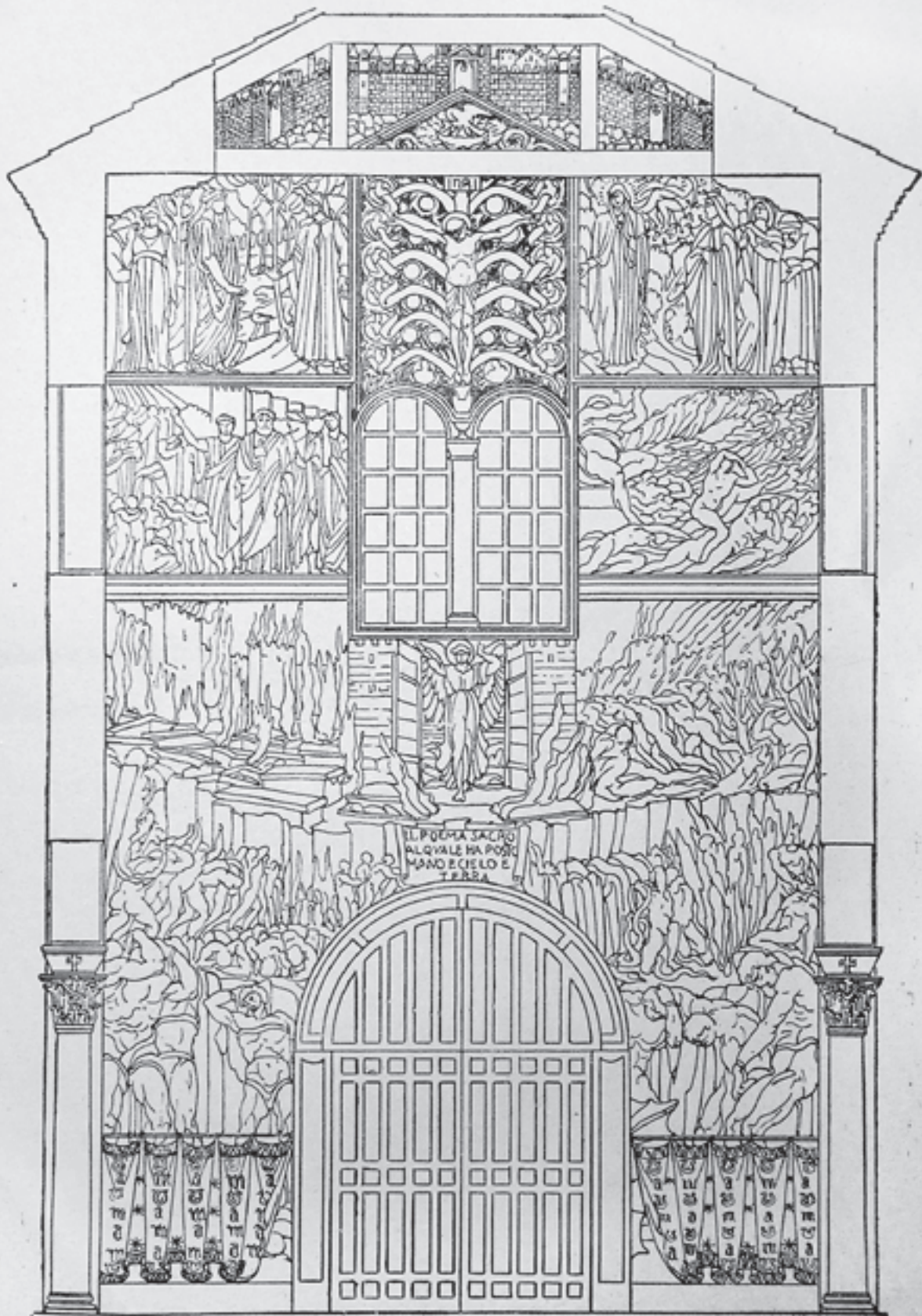
Figure 46. Adolfo De Carolis, Projet de décoration de l'église San Francesco, de Ravenne l'Enfer, Ravenne, Museo dantesco, 1921. (Frontino, 2006, p. 112)



Figure 47. Adolfo De Carolis, *La Primavera*, collection privée, Trévisé, 1896. (Frontino, 2006, p. 60)

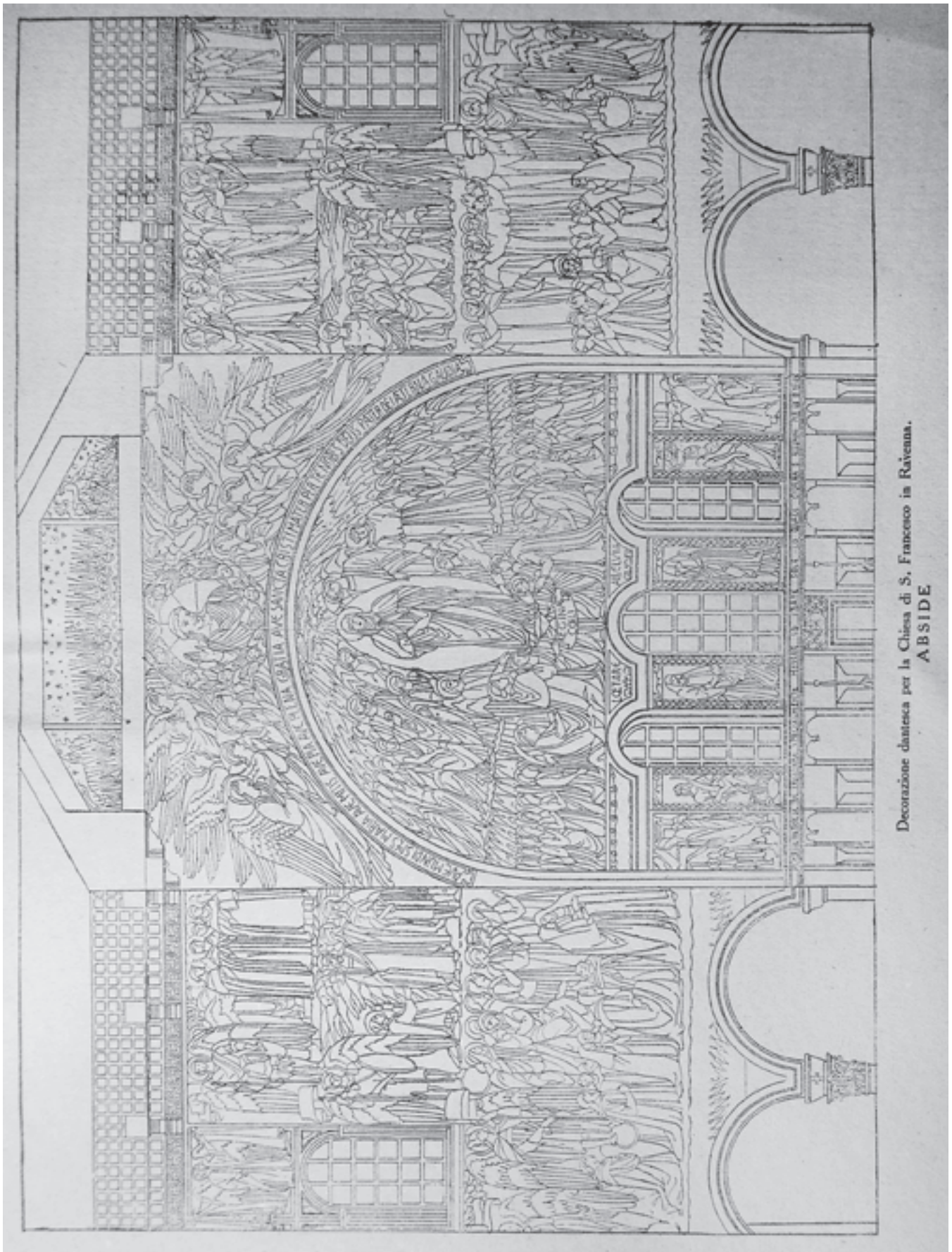


Figure 48. Adolfo De Carolis, *Bentivolus*, huile sur toile, Musée ascoli Piceno, 1911.



Decorazioni dantesche per la Chiesa di S. Francesco in Ravenna.
PARETE D'INGRESSO.

Figure 49. Adolfo De Carolis, Projet de décoration de l'église San Francesco de Ravenne, l'Enfer.
(La Fionda, 1921, p. 12)



Decorazione dantesca per la Chiesa di S. Francesco in Ravenna.
ABSIDE

Figure 50. Adolfo De Carolis, Projet de décoration de l'abside de l'église San Francesco de Ravenna, le Paradis. (La Fionda, 1921, p. 14)

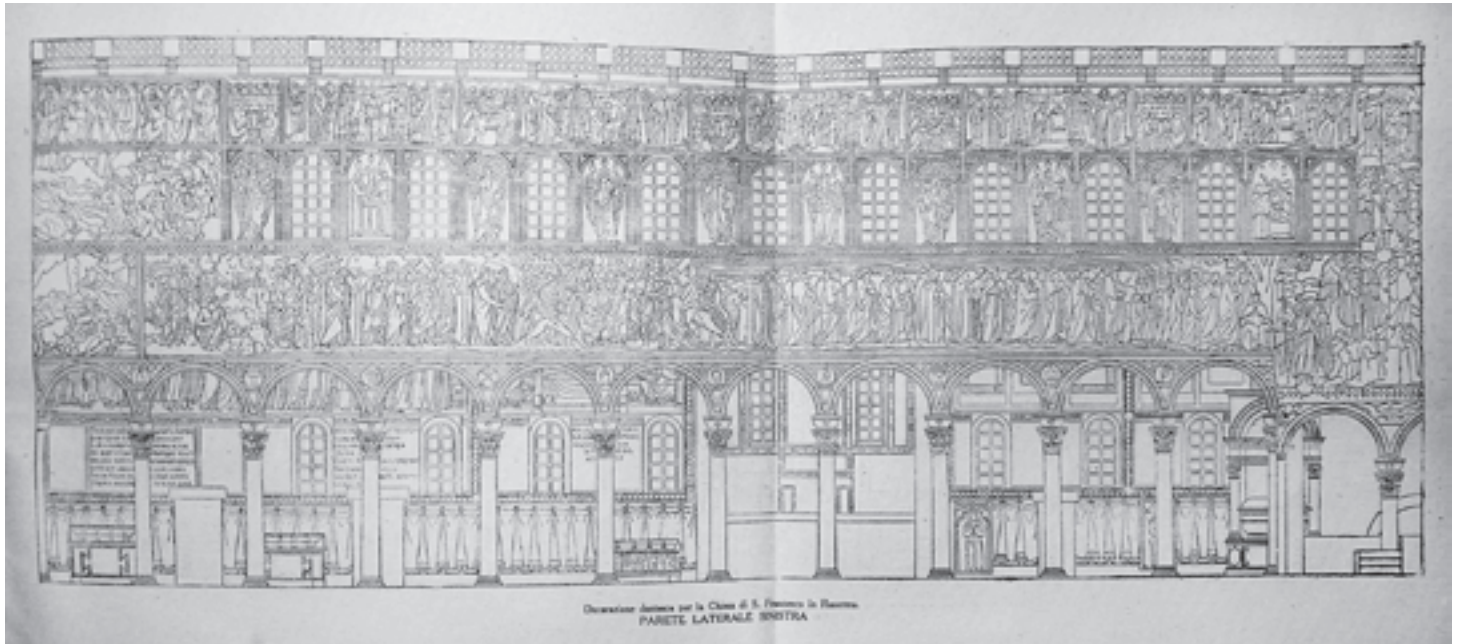


Figure 51. Adolfo De Carolis, Projet de décoration de la nef de l'église San Francesco, le Purgatoire. (La Fionda, 1921, p. 13)



Figure 52. Adolfo De Carolis, Projet de décoration de l'église San Francesco, ébauche des funérailles de Dante, Ravenna, Museo dantesco, 1921. (Frontino, 2006, p. 205)



Figure 53. Ravenne, le sépulcre de Dante avant restauration. (Annoni, 1924, p. 20)



Figure 54. Ravenne, intérieur du sépulcre de Dante en avril 1920. (Annoni, 1924, p. 17)



Figure 55. Ravenne, intérieur du sépulcre de Dante vers 1900. (Ricci, 1900, p. 124)

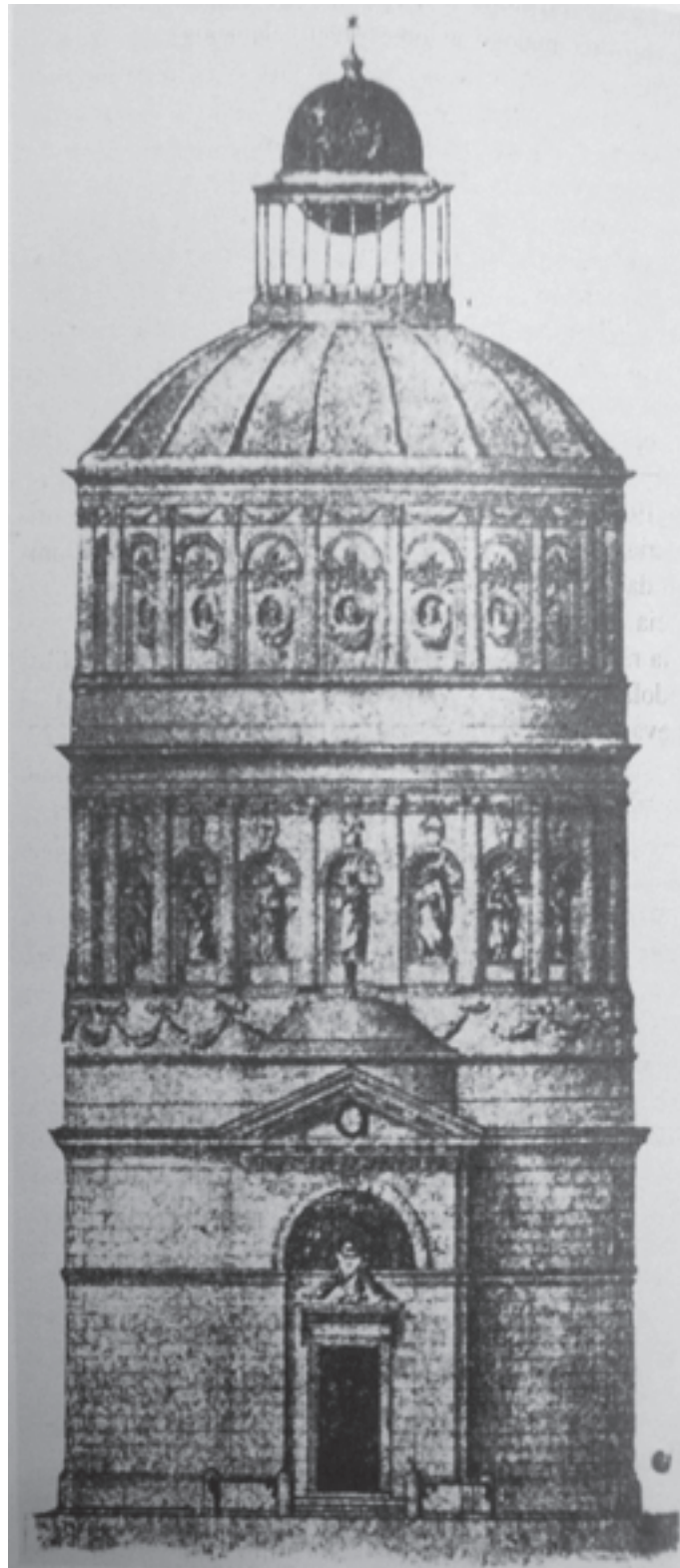


Figure 56. Antonio Linari, Projet pour un mausolé à Dante, 1908.
(Moschini, 1988, p. 10)



Figure 57.



Figure 58.



Figure 59.



Figure 60.

Ravenna, sépulcre de Dante, projet de L. Pogliaghi (57). Intérieur du sépulcre (58) revers de la porte (59), les nouvelles portes de bronze (58), état après les travaux de septembre 1921. (Annoni, 1924, p. 16 et p. 30)



Figure 61. Ravenne, sépulcre de Dante, détail d'une lunette. (Annoni, 1924, p. 14)

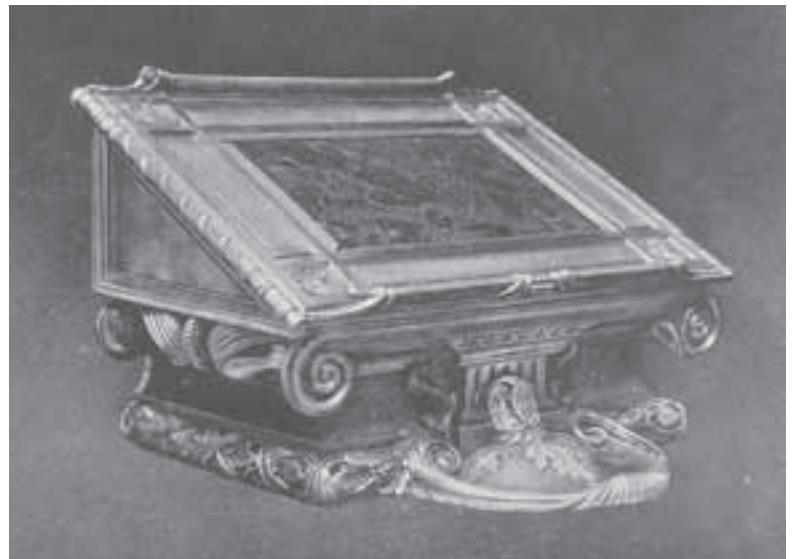


Figure 62. Ravenne, sépulcre de Dante, lutrin offert par les écoles de la province de Forlì. (Annoni, 1924, p. 19)

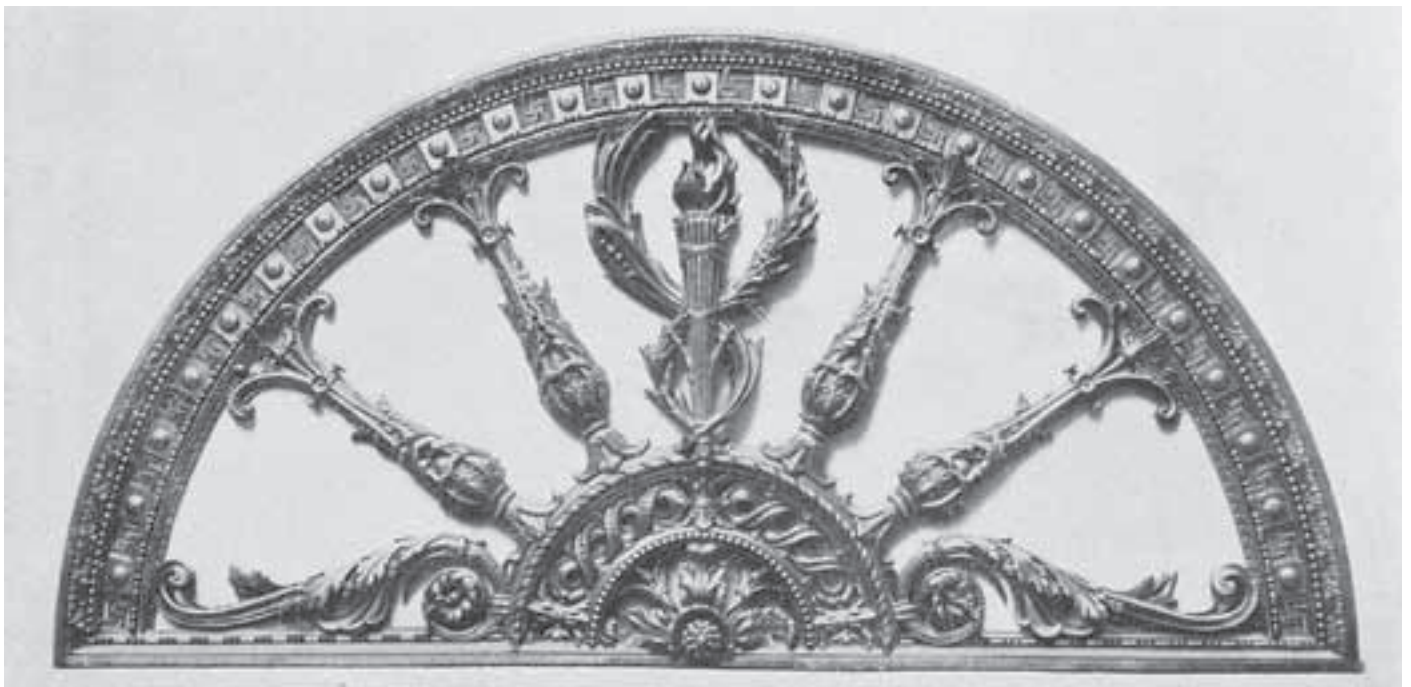


Figure 63. Ravenne, sépulcre de Dante, la lunette de bronze. (Annoni, 1924, p. 14)



Figure 64. Ravenne, la tombe de Dante, septembre 1921. (Annoni, 1924, p. 31)



Figure 65. Ravenne, la tombe de Dante, état actuel.



Figure 66. Ravenne, la chapelle de Braccioforte et la grille de fer d'Umberto Bellotto. (Annoni, 1924, p. 21)

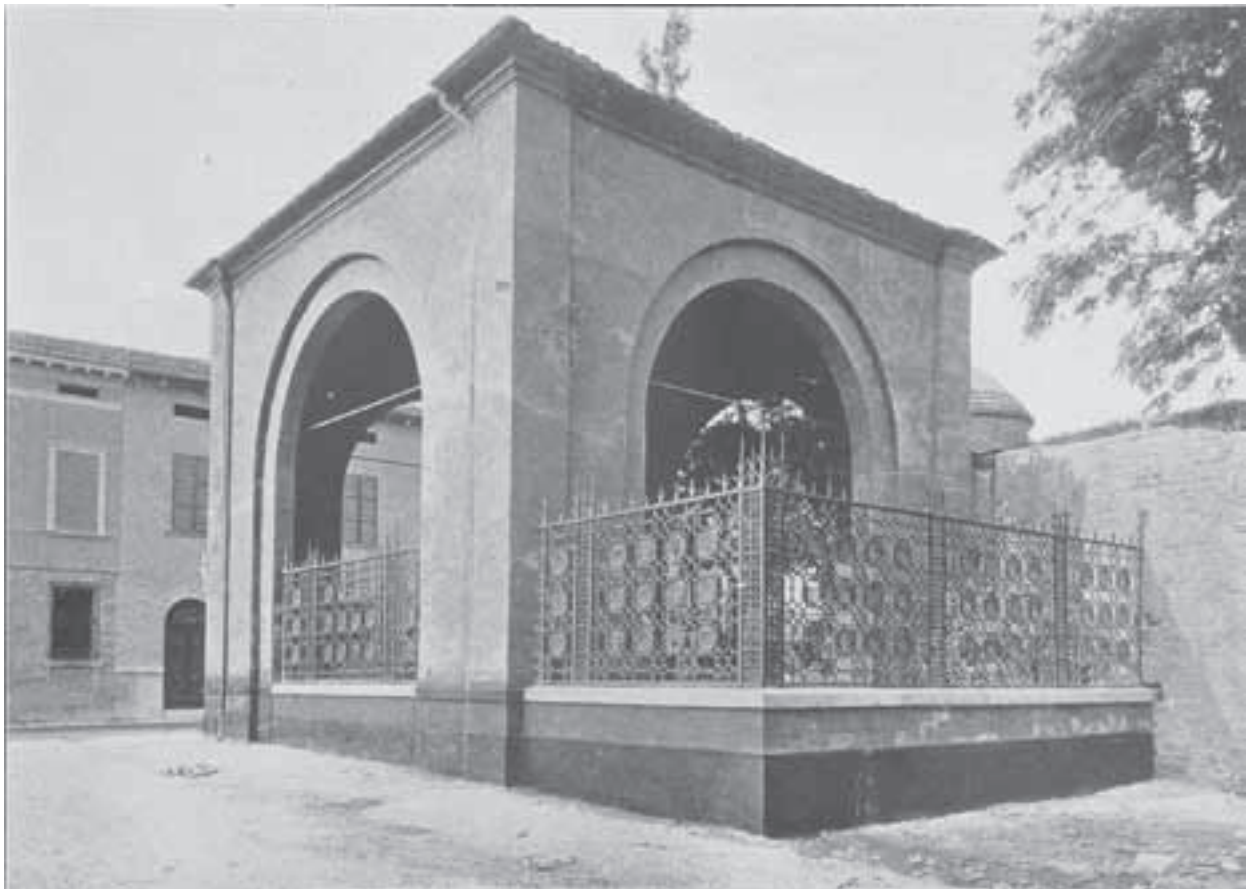


Figure 67. Ravenne, la chapelle de Braccioforte et la grille de fer d'Umberto Bellotto. (Annoni, 1924, p. 23)



Figure 68.



Figure 69.

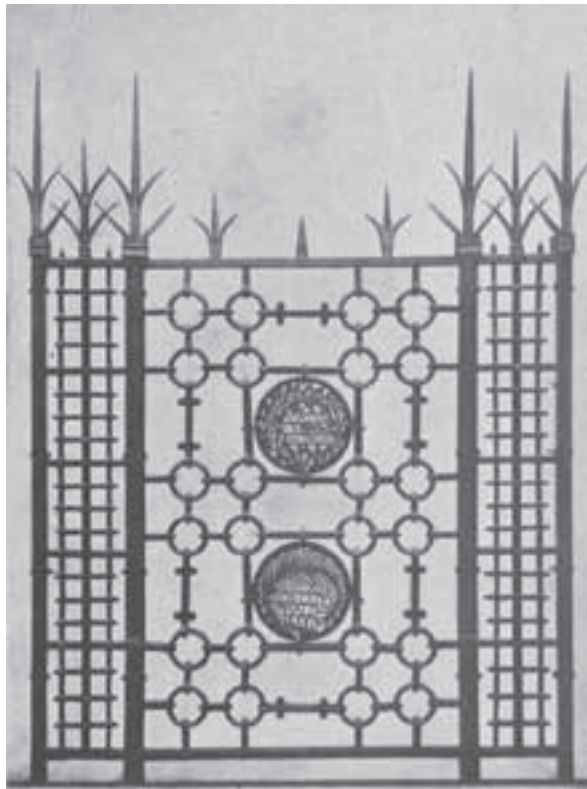


Figure 70.

Détails de la grille de fer d'Umberto Bellotto. (Annoni, 1924, p. 25)



Figure 71. La cloche des communes d'Italie. (Ricci, 1921a, p. 393)

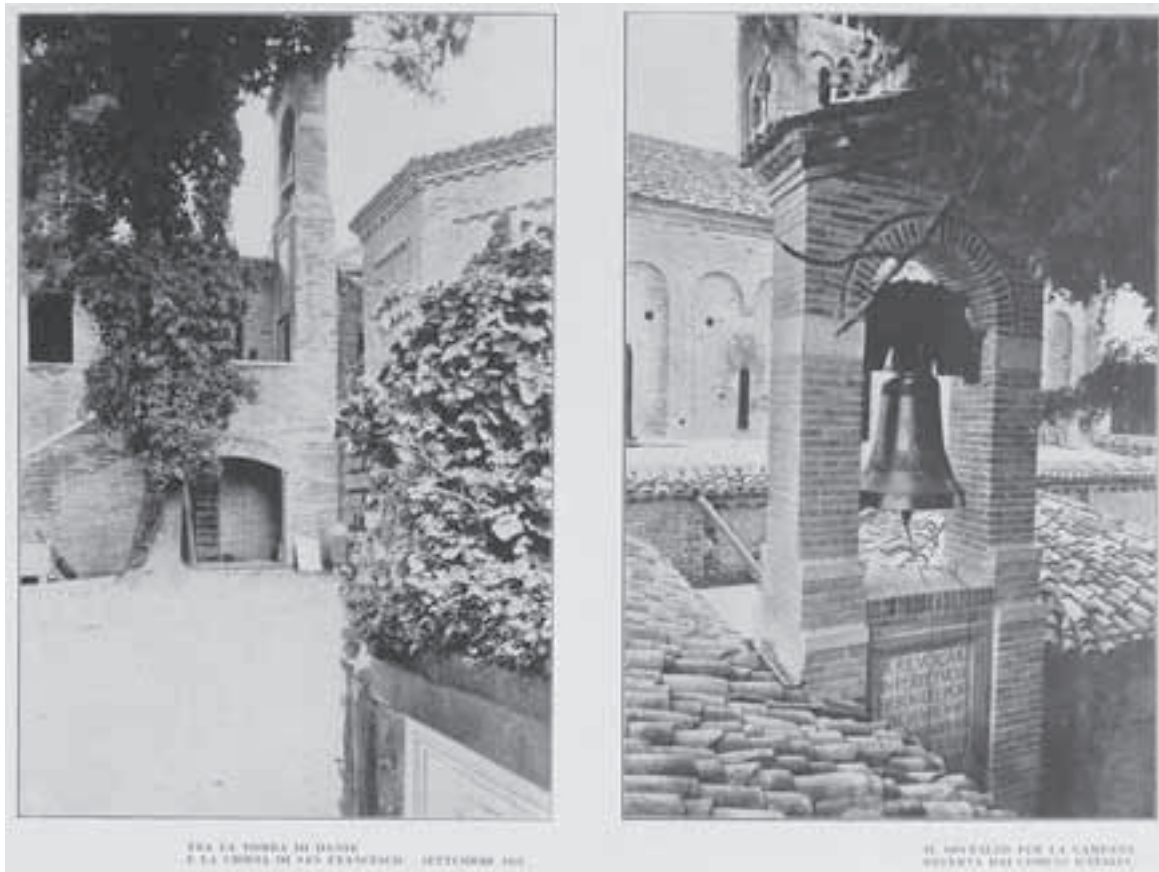


Figure 72. La zone dantesque et la cloche des communes. (Annoni, 1924, p. 32)

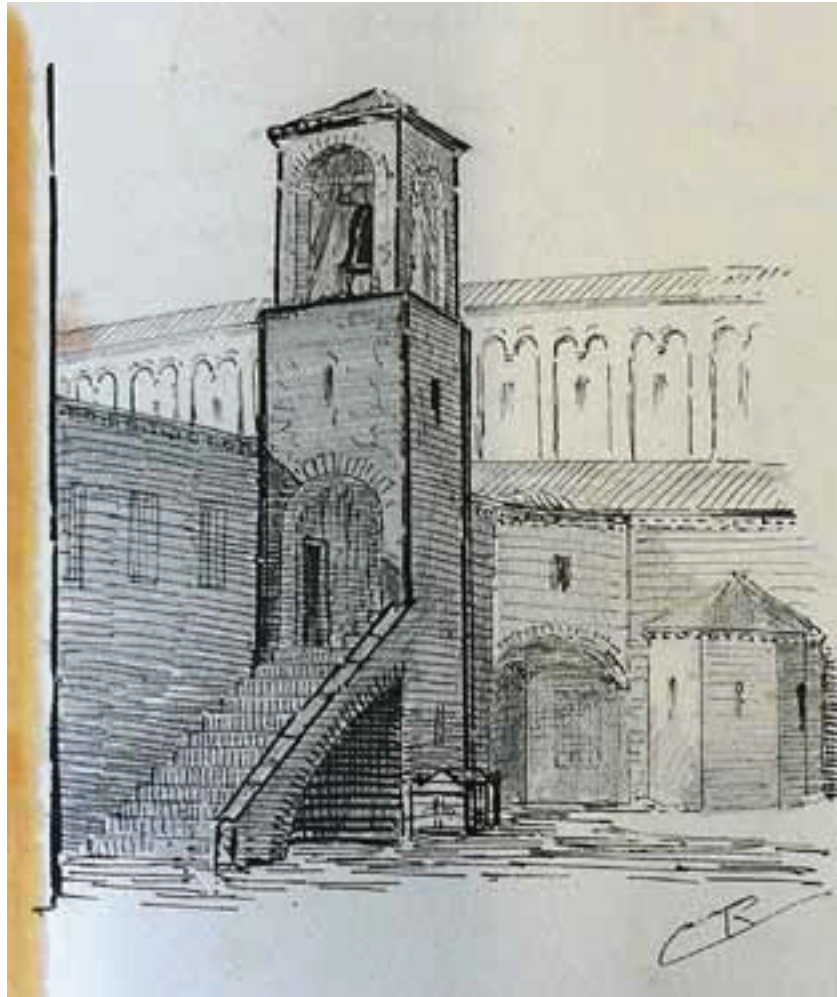


Figure 74. Corrado Ricci, esquisse d'un projet d'aménagement de la cloche des communes.
(BCR, fonds Muratori, R-734)

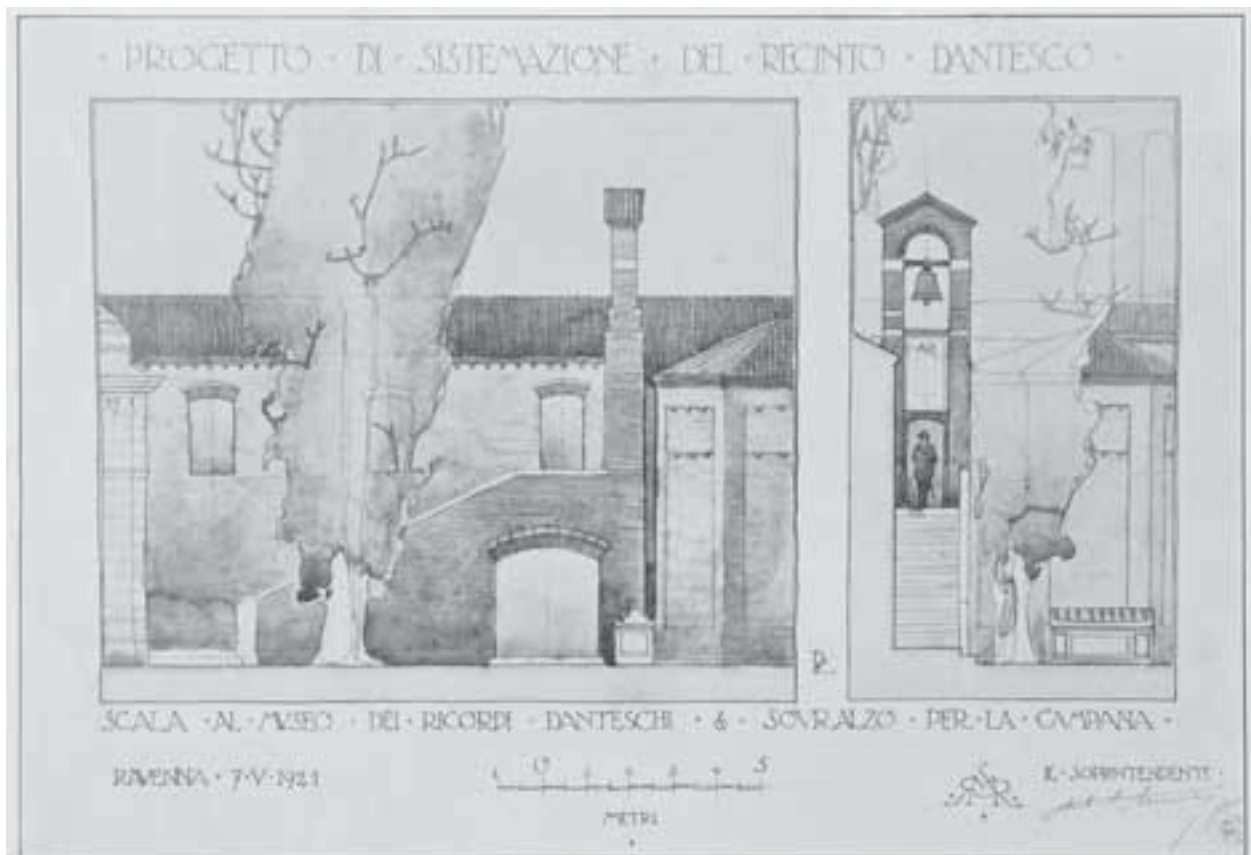


Figure 73. Ambrogio Annoni, Projet d'aménagement de la cloche des communes et de l'accès au musée dantesque.
(Annoni, 1924, p. 32)



Figure 75. Carlo Polli (attrib.), Projet d'aménagement de la cloche des communes et de l'accès au musée dantesque. (SBAPR, archivio disegni, 1398 et 1884)



Figure 76. La zone dantesque, la cloche des communes et le clocher de San Francesco, état actuel.

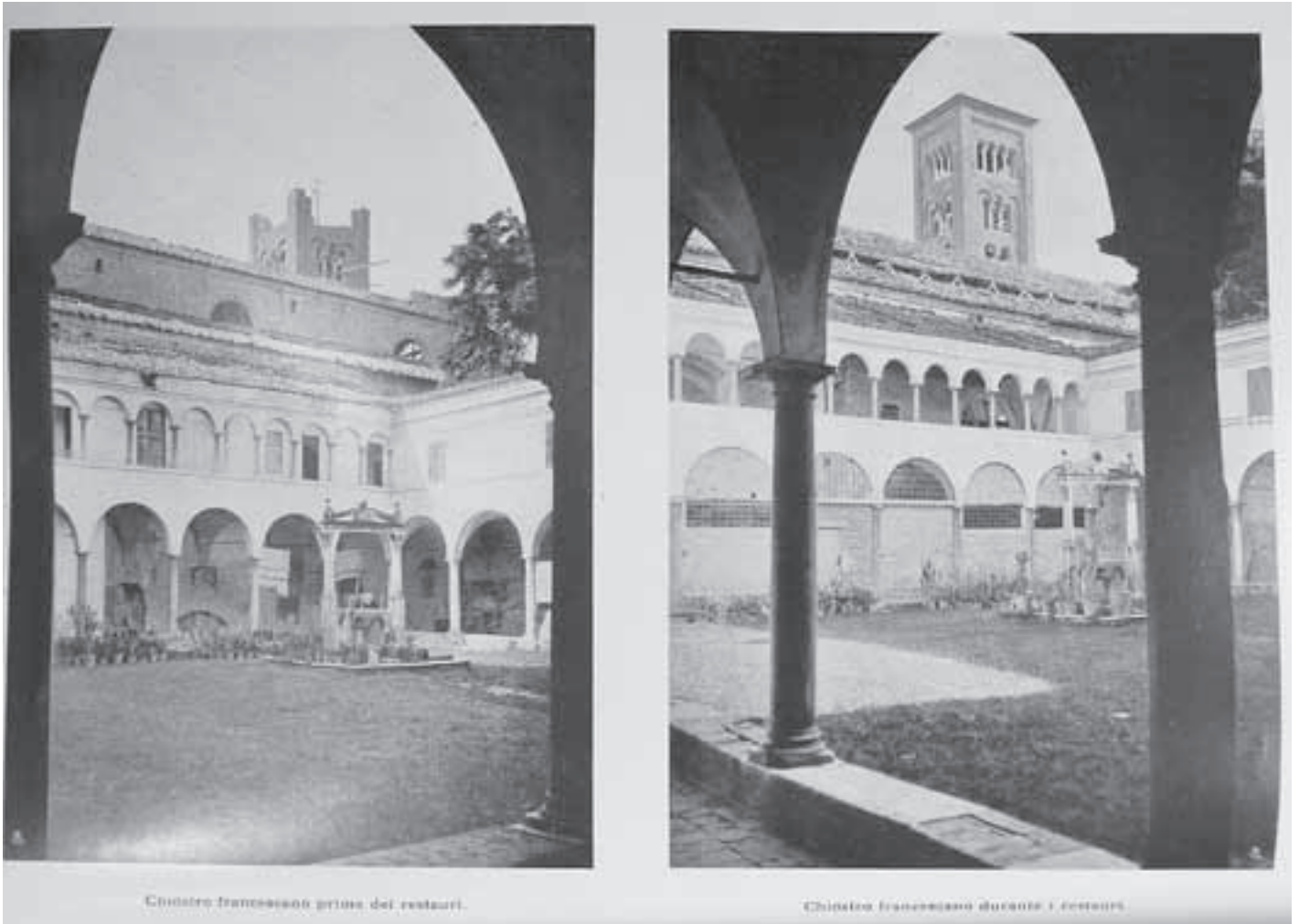


Figure 77. Le cloître de San Francesco avant et après restauration. (Muratori, 1921, p. 302)

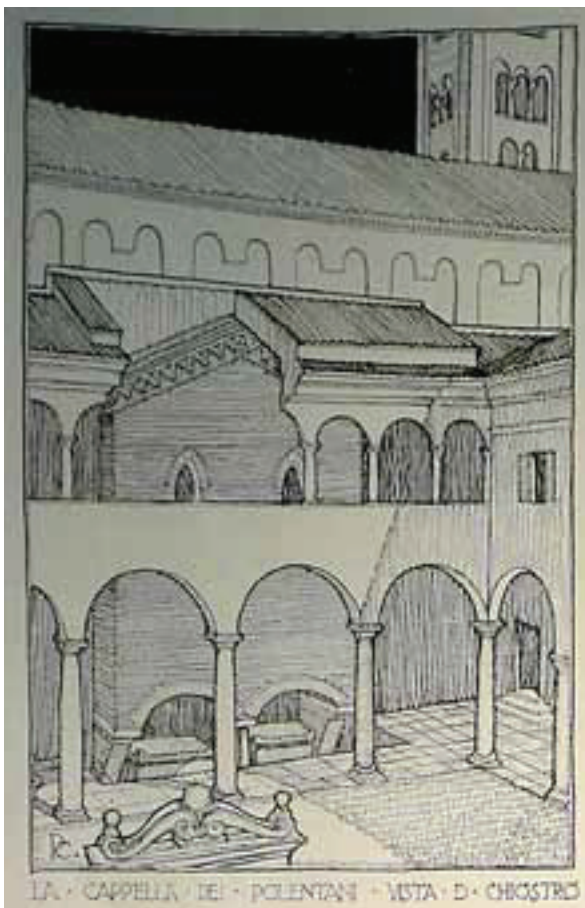


Figure 78. Carlo Polli (attrib.), Projet d'aménagement du cloître et de la chapelle des Da Polenta. (Annoni, 1921a, p. 18)



Figure 79. Museo dantesco, salle de Montevideo. (Annoni, 1924 p. 28)

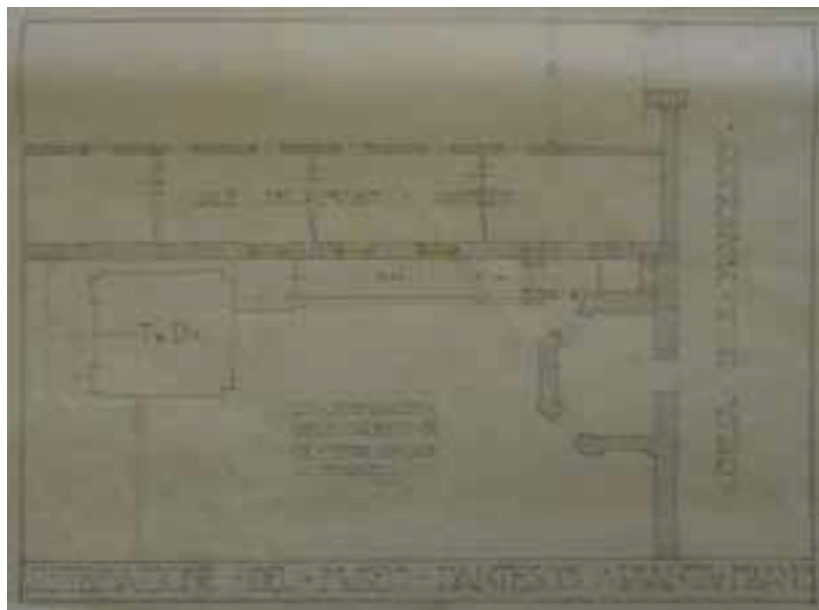


Figure 80.

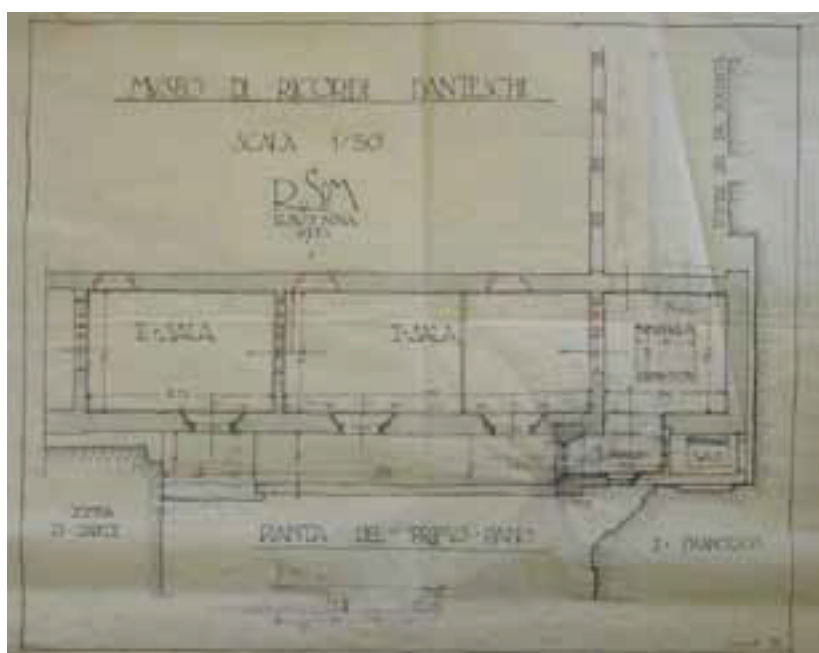


Figure 81.

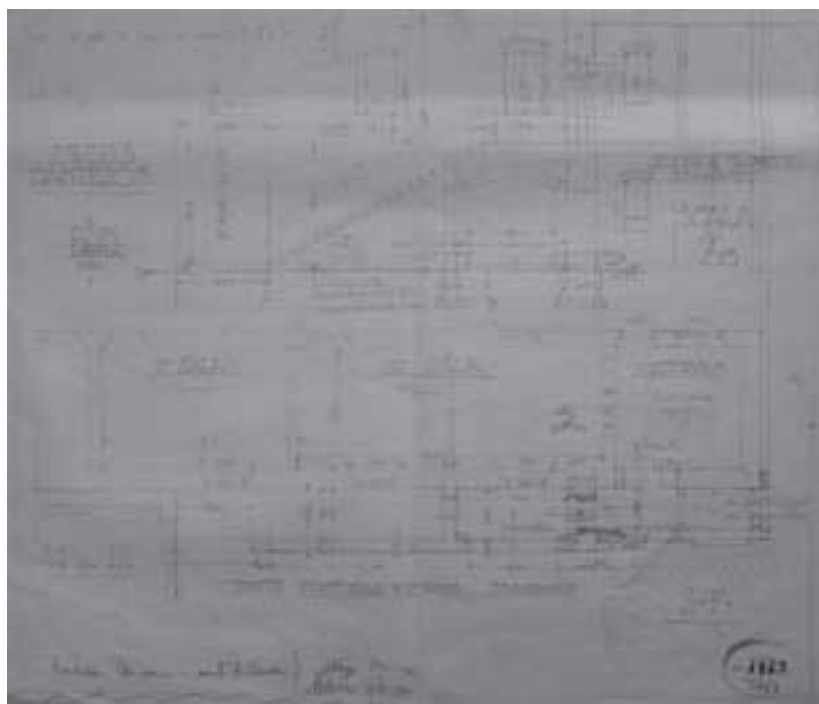


Figure 82.

Projets d'aménagement des salles et de l'accès au musée des vestiges dantesques. (SBAPR, archivio disegni, 1886, 1866 et 1863)

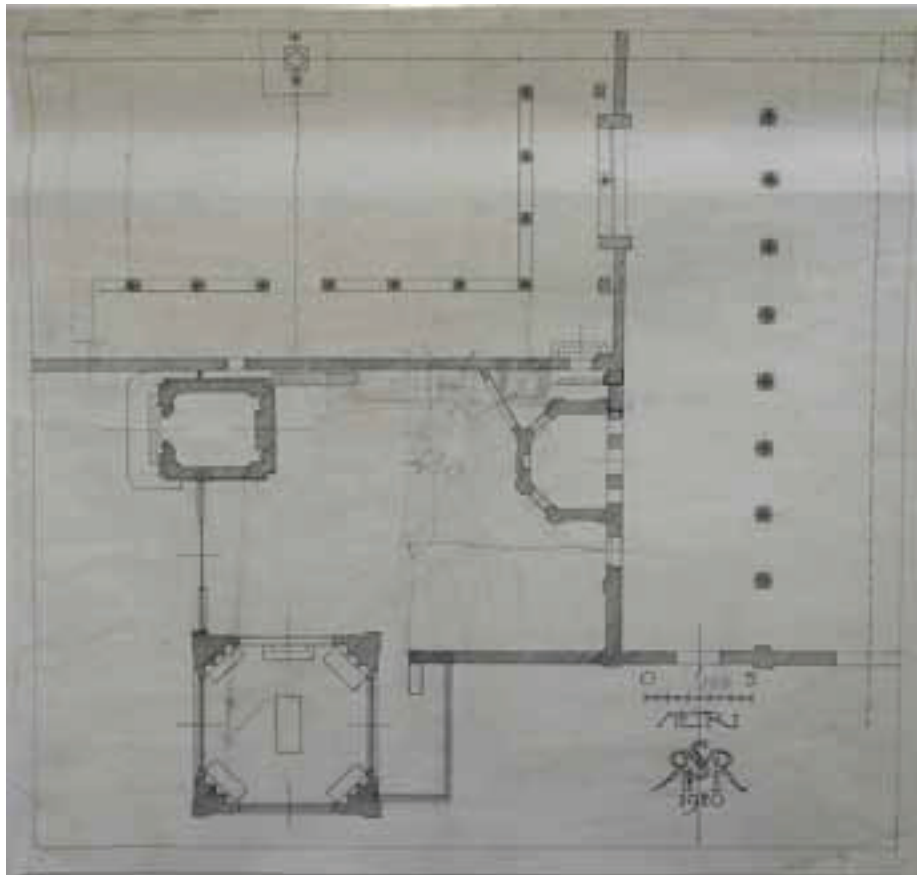


Figure 83. Projets d'aménagement de la zone dantesque. (SBAPR, archivio disegni, 1876)

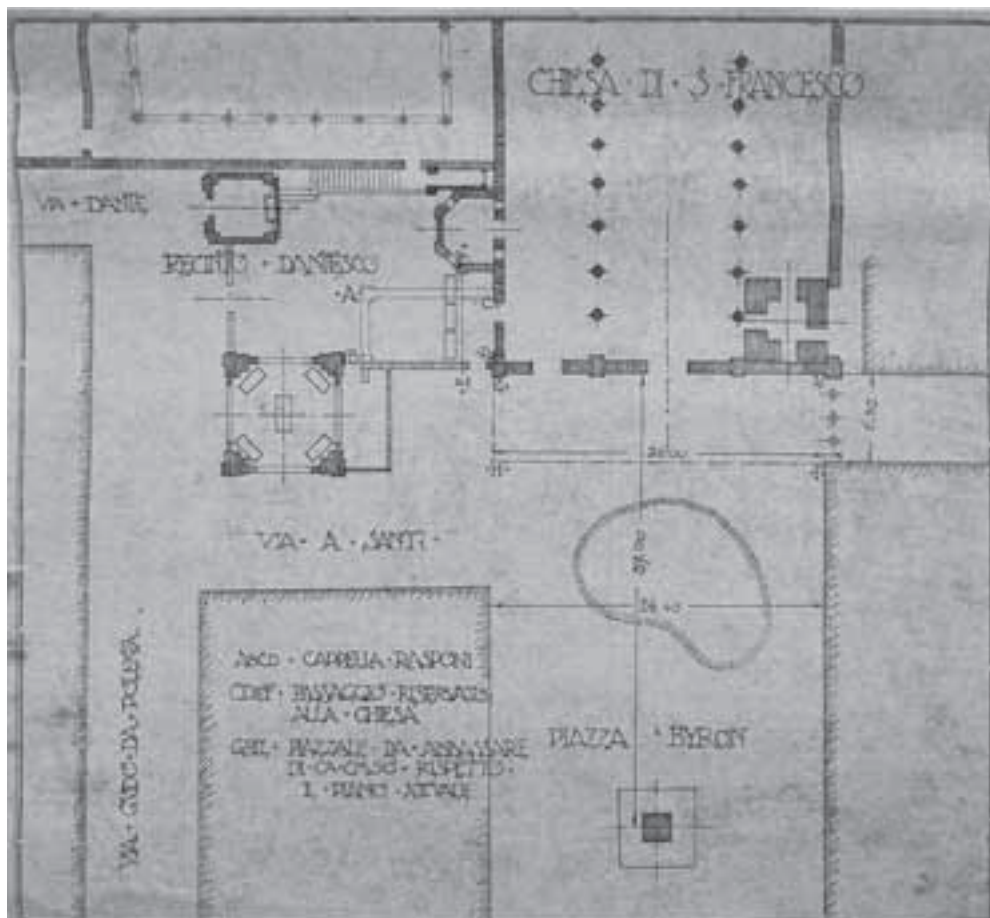


Figure 84. Projets d'aménagement de la zone dantesque. (SBAPR, archivio disegni, 1872)

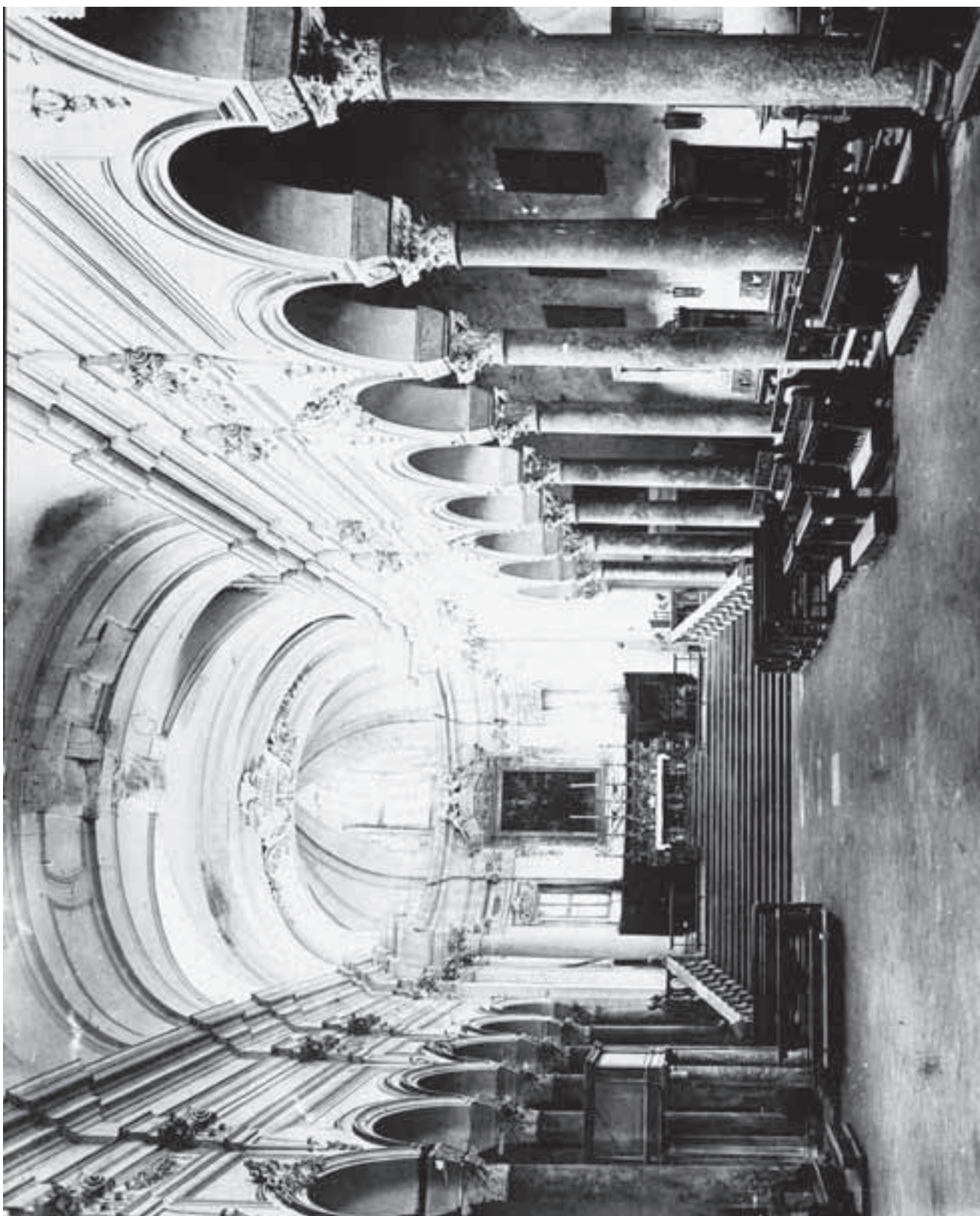


Figure 85.

Ravenna, église San Giovanni Evangelista, vues de l'intérieur et du chevet avant les restaurations de 1919-1921. 85 : (BCR, Fondo Fotografico Mazzotti, FOT 11373) ; 86 : (BCR, Fondo Fotografico, POS 325) ; 87 (BCR, Fondo Fotografico Mazzotti, FOT 5381) ; 88 : (BCR, Fondo Fotografico Mazzotti, FOT 6571).



Figure 87.



Figure 88.



Figure 86.



Figure 89. Ravenne, église San Giovanni Evangelista, intérieur après les restaurations de 1919-1925, vers 1927. (BCR, Fondo Fotografico Mazzotti, FOT I | 140)



Figure 90.

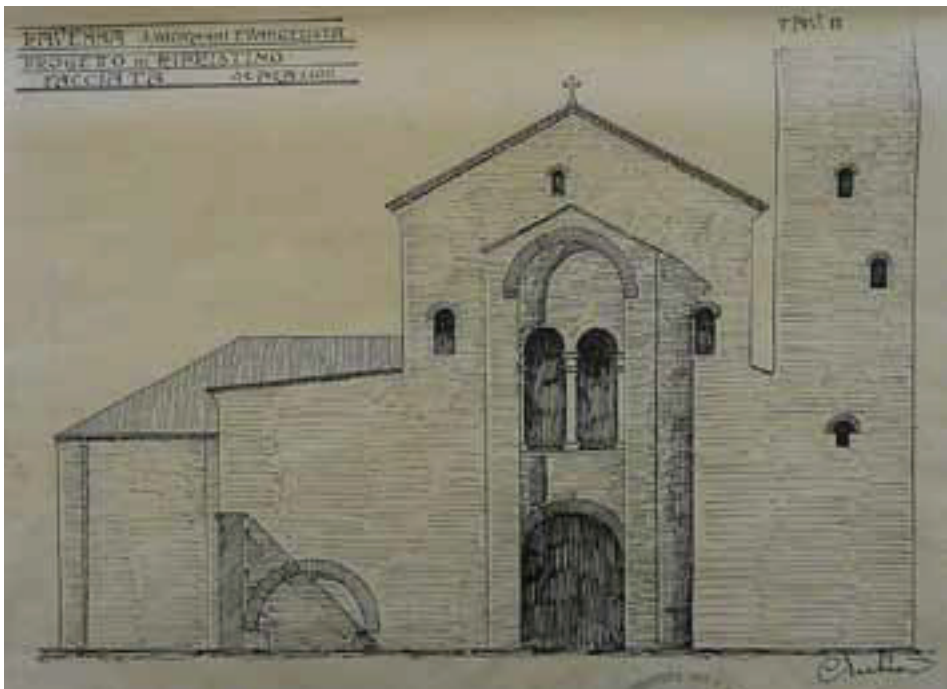


Figure 91.



Figure 92.

Costantino Ecchia, église San Giovanni Evangelista, façade, état avant restauration et projet de restauration. (SBAPR, archivio disegni, 7196, 1551, 7199)

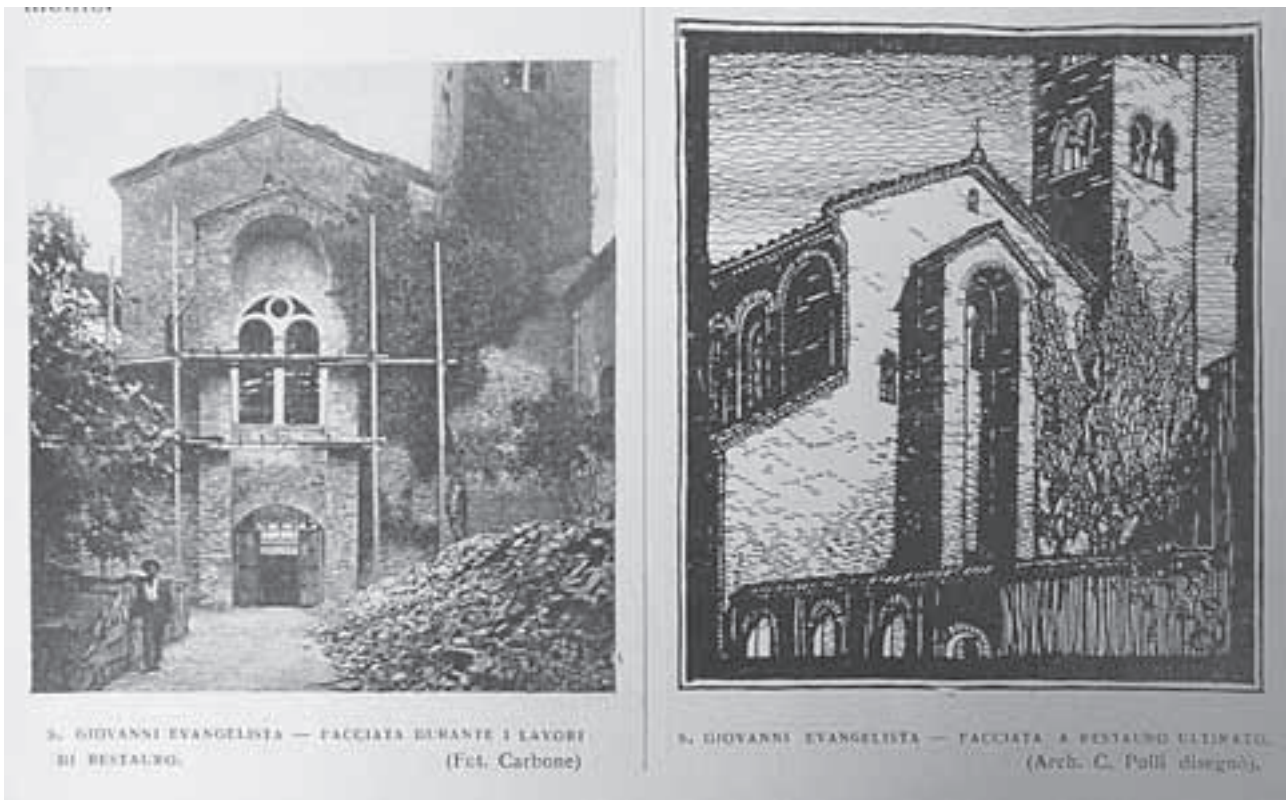


Figure 93. Ravenne, façade de l'église San Giovanni Evangelista, état en cours de restauration avant la suppression de la bifore ; dessin de C. Polli. (Annoni, 1921b, p. 3)



Figure 94. Costantino Ecchia, Carlo Polli, Façade de l'église San Giovanni Evangelista, projet définitif de restauration (SBAPR, archivio disegni, 1931)



Figure 95. Ravenne, église San Giovanni Evangelista, vue du chevet au début du XX^e siècle.
(Ricci, 1909 (1900), p. 57)



Figure 96. Ravenne, église San Giovanni Evangelista, projet de restauration du chevet non retenu.
(SBAPR, archivio disegni, 1532)

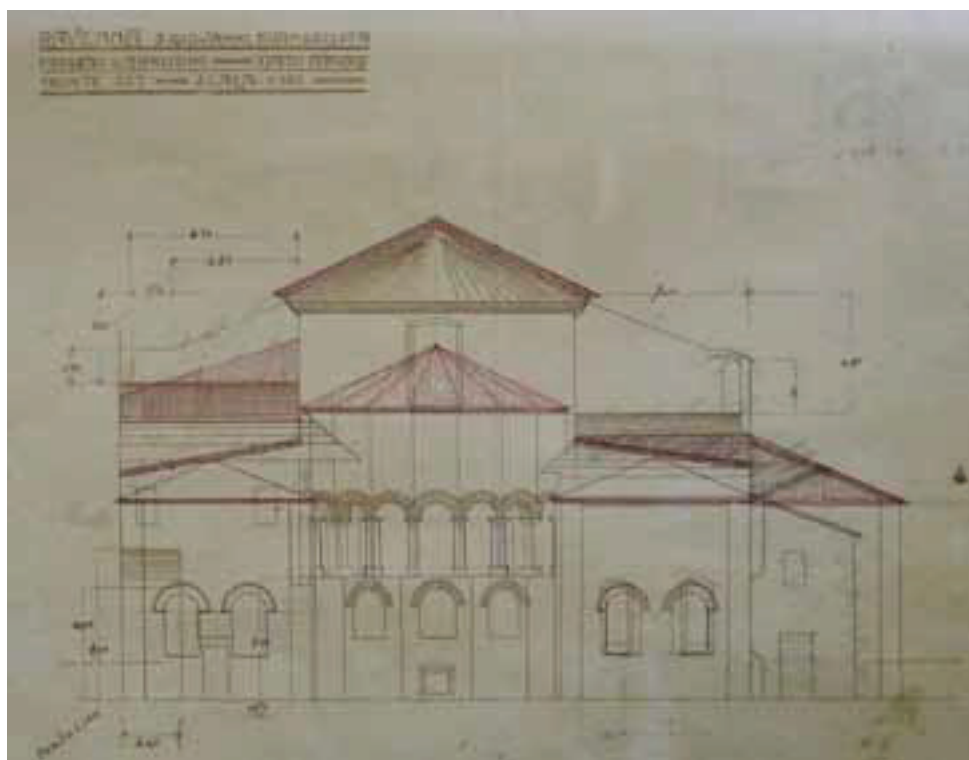


Figure 97. Ravenne, église San Giovanni Evangelista, chevet, état avant restauration et travaux prévus en rouge.
(SBAPR, archivio disegni, 7205)

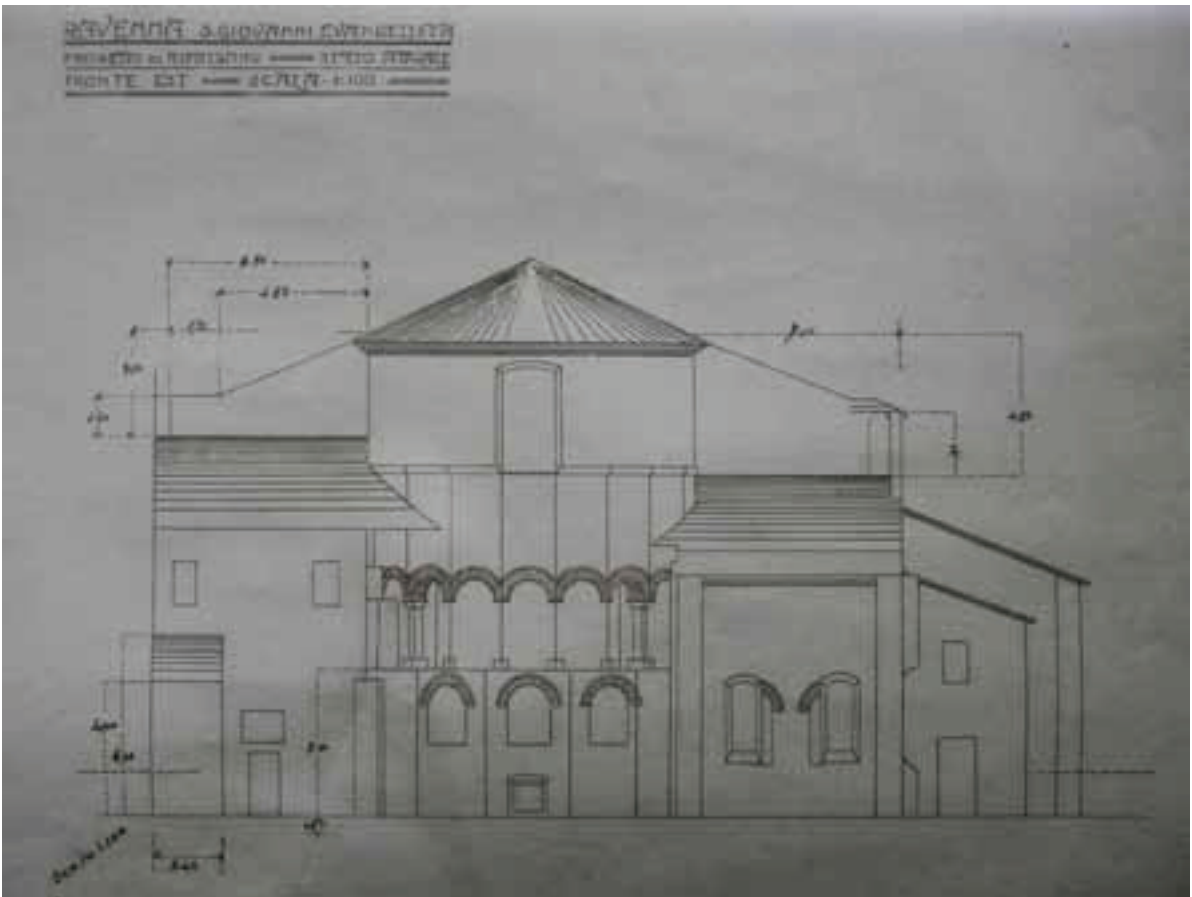


Figure 98. Ravenne, église San Giovanni Evangelista, chevet, état avant restauration. (SBAPR, archivio disegni, 7202)

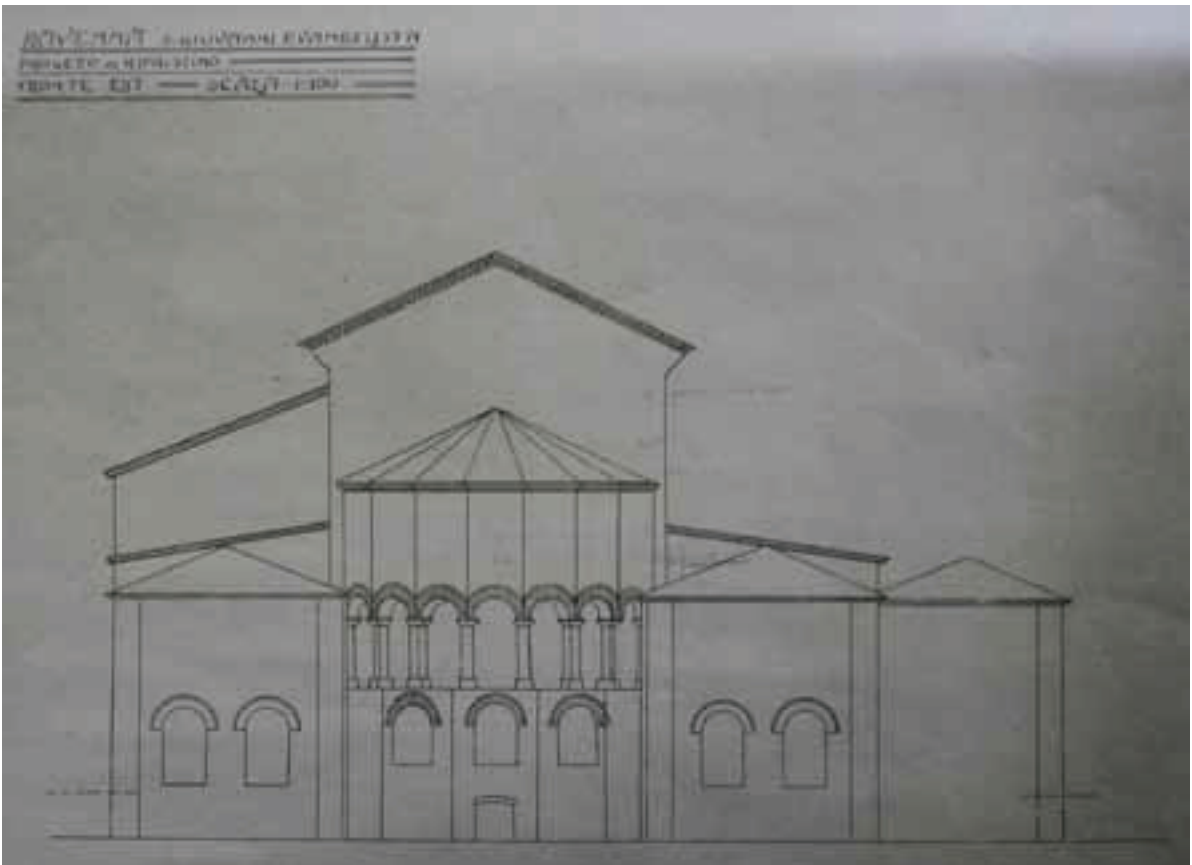


Figure 99. Ravenne, église San Giovanni Evangelista, chevet, projet de restauration. (SBAPR, archivio disegni, 7203)



Figure 100.

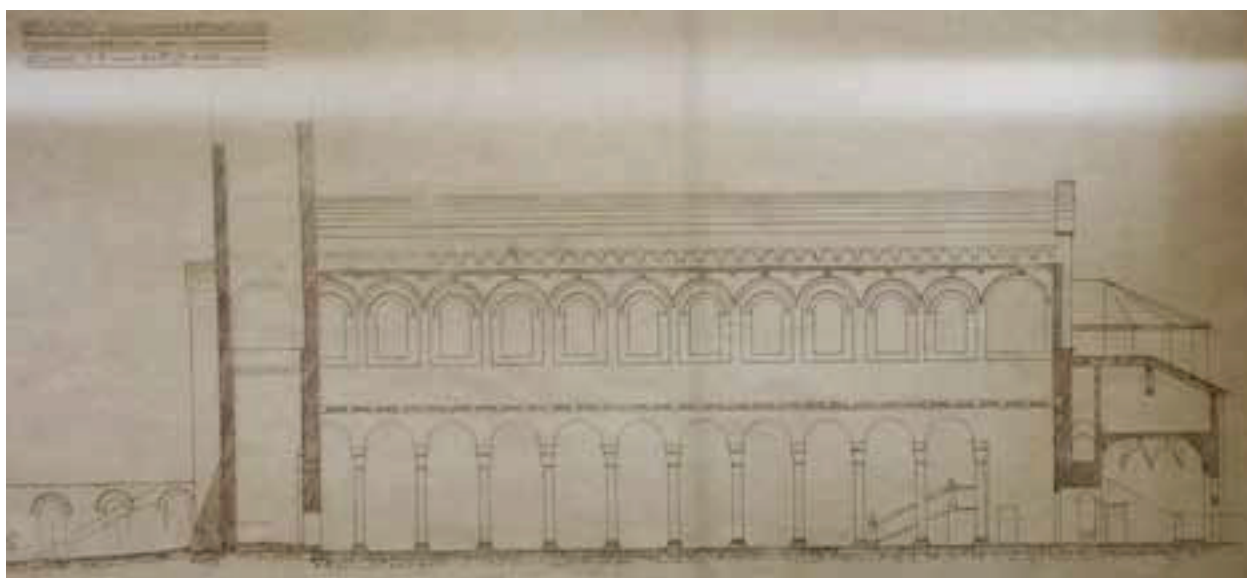


Figure 101.



Figure 102.

Ravenne, église San Giovanni Evangelista, coupe longitudinale de la nef, en haut état avant restauration, au milieu projet de restauration, en bas superposition des deux. (SBAPR, archivio disegni, 7210, 7213)

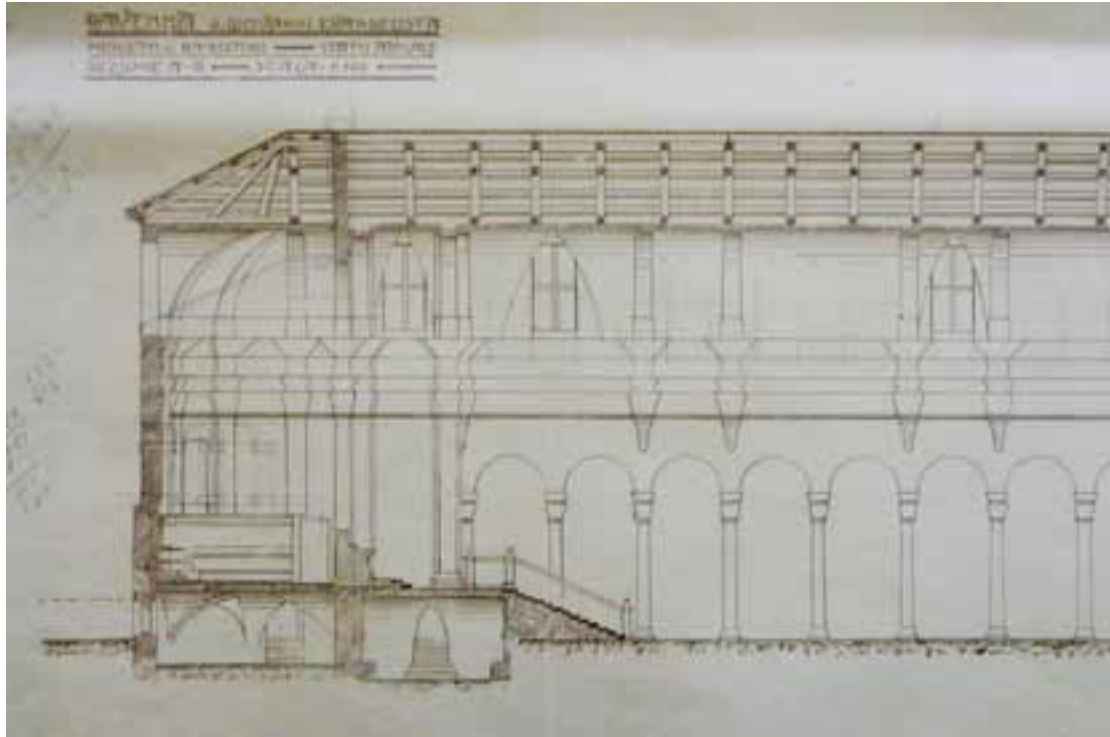


Figure 103.

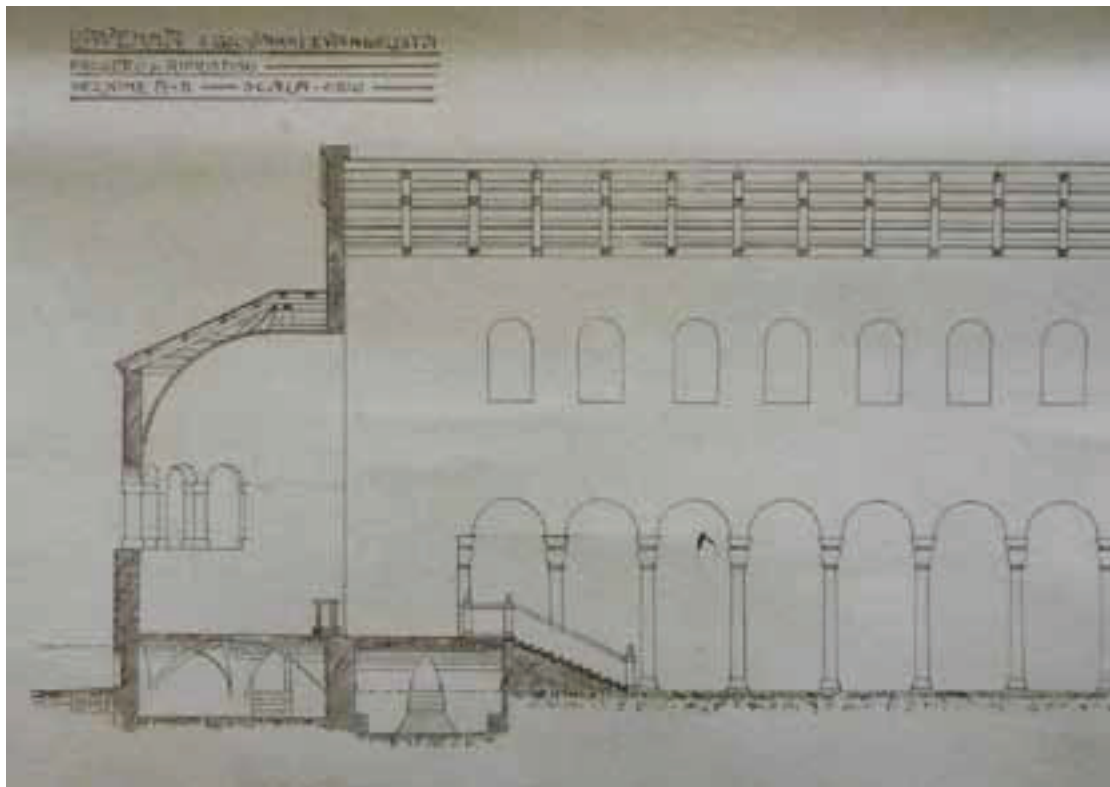


Figure 104.

Ravenna, église San Giovanni Evangelista, coupe longitudinale de la nef, au niveau du chœur, en haut état avant restauration, en bas projet de restauration. (SBAPR, archivio disegni, 7214)



Figure 105. Ravenna, église San Giovanni Evangelista, chevet en cours de restauration. (Annoni, 1921b, p. 4)



Figure 106. Ravenna, église San Giovanni Evangelista, après restauration, dessin réalisé alors que les travaux n'étaient pas achevés. (Annoni, 1921b, p. 5)

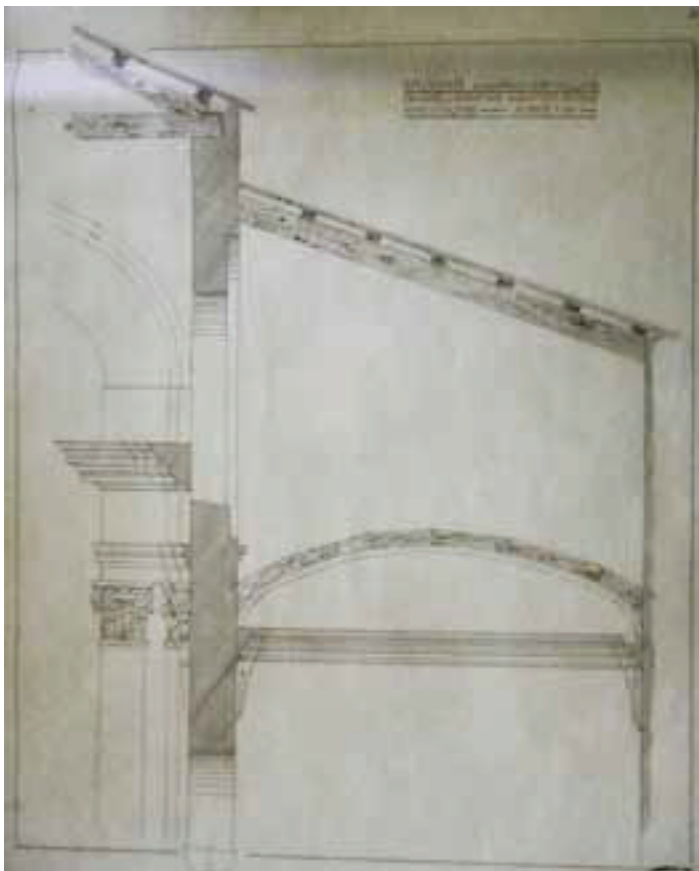


Figure 107. Ravenna, église San Giovanni Evangelista, coupe de la partie haute de l'élévation du bas-côté droit avant restauration. (SBAPR, archivio disegni, 7217)

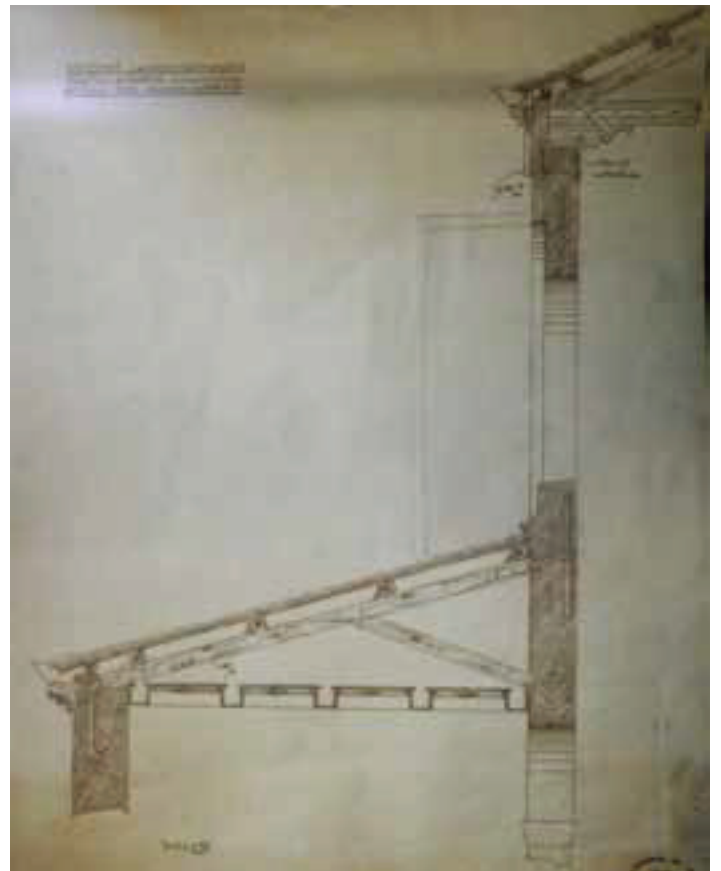


Figure 108. Ravenna, église San Giovanni Evangelista, coupe de la partie haute de l'élévation du bas-côté gauche, projet de restauration. (SBAPR, archivio disegni, 7218)

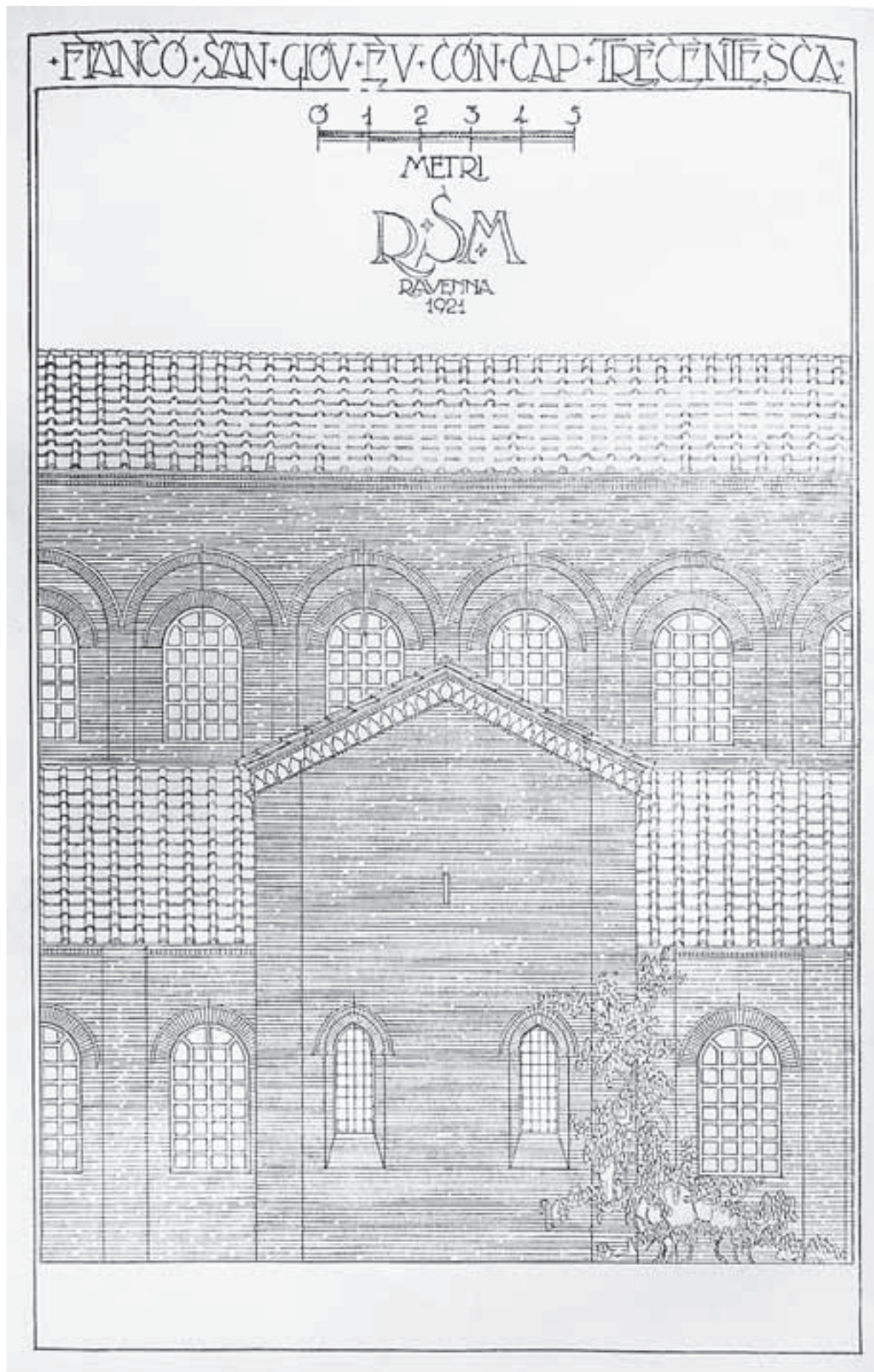


Figure 109. Ravenna, église San Giovanni Evangelista, élévation extérieure de la chapelle du XIV^e siècle.
(Ricordi Ravenna, 1921, tav. XIV)

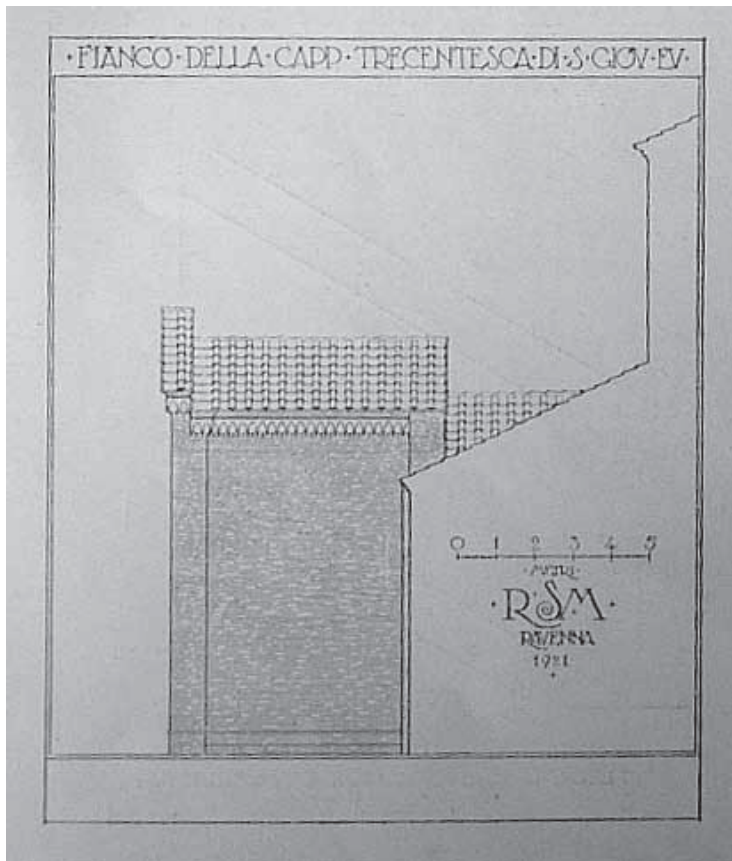


Figure 110. Ravenne, église San Giovanni Evangelista, élé-
vation extérieure de la chapelle du XIV^e siècle.
(Annoni, 1921a, p. 9)



Figure 111. Ravenne, église San Giovanni Evangelista, vue
extérieure de la chapelle du XIV^e siècle.
(*Bollettino d'Arte*, 1921, p. 336)



Figure 112. Ravenne, église San Giovanni Evangelista, vue extérieure de l'église. (*Bollettino d'Arte*, II, I, 1922, p. 336)



Figure 113. Ravenna, piazza Vittorio Emanuele avant les restaurations de 1919, après ceux de 1913-1914. (Annoni, 1921a, p. 30)



Figure 114. Ravenna, colonnes vénitiennes, piazza Vittorio Emanuele, avant les travaux de 1913-1914. (Ricci, Guida di Ravenna, 6e éd., 1923, p. 10)



Figure 115. Ravenna, projet de restauration du palazzo Comunale 1913-1914. (SBAPR, archivio disegni, 3364)

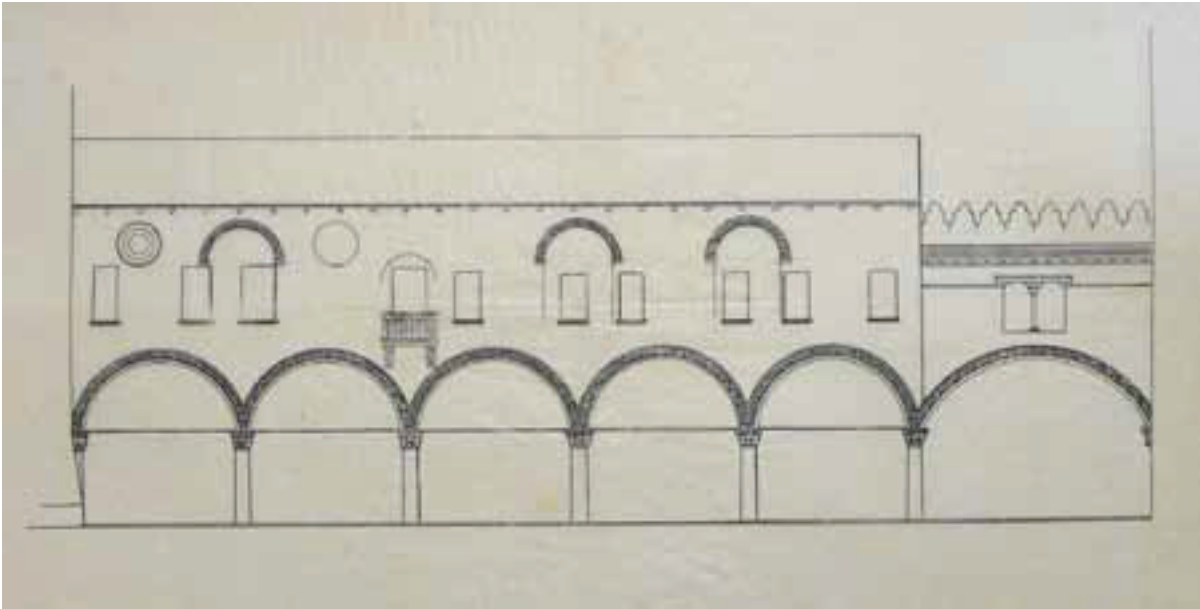


Figure 116.

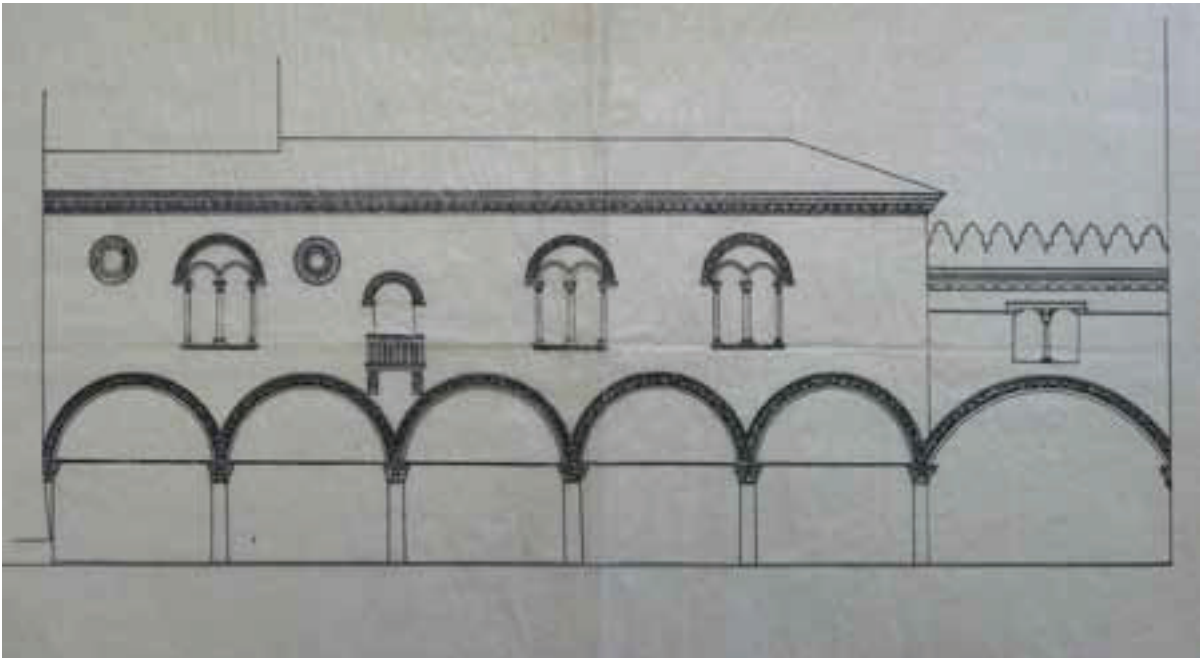


Figure 117.



Figure 118.

Ravenna, palazzo Veneziano del Comune, 116 : état avant les restaurations avec les vestiges des bifores découverts en cours de chantier, 117 : projet de restauration, 118 : projet alternatif.
(SBAPR, archivio disegni, 3348, 3347 et 3351)

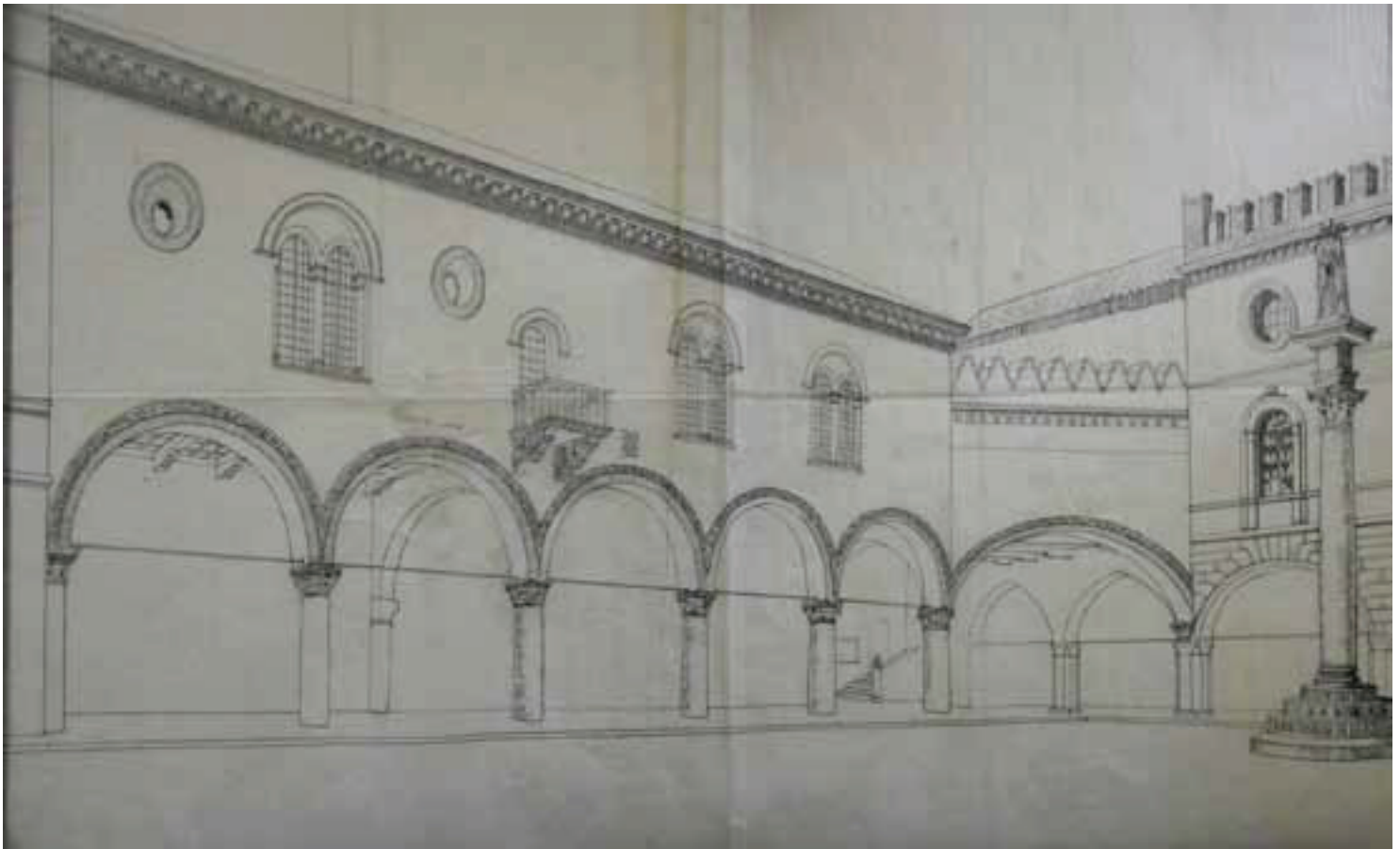


Figure 119. Ravenne, palazzo Veneziano del Comune, élévation perspective, projet de restauration.
(SBAPR, archivio disegni, 3353)

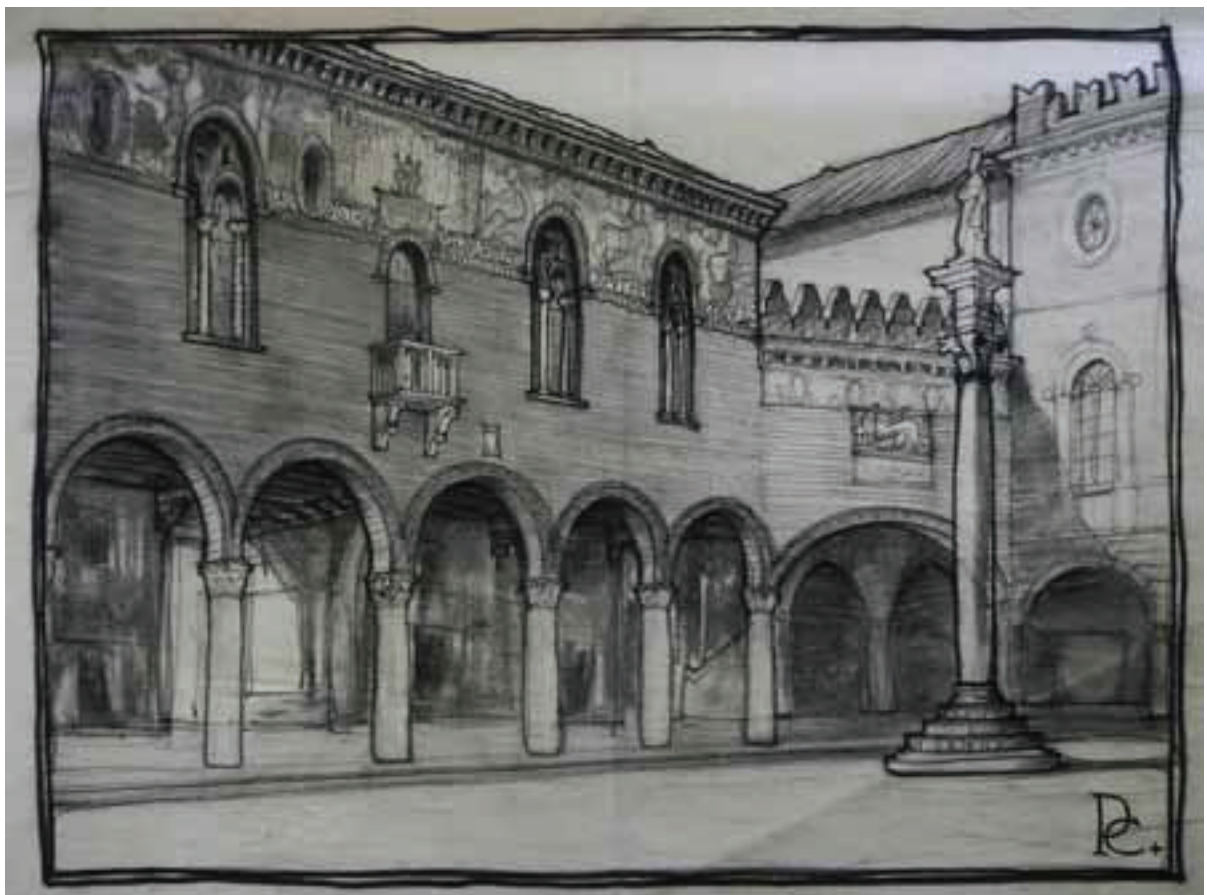


Figure 120. Carlo Polli, palazzo Veneziano del Comune, élévation perspective, projet de restauration.
(SBAPR, archivio disegni, 3362)

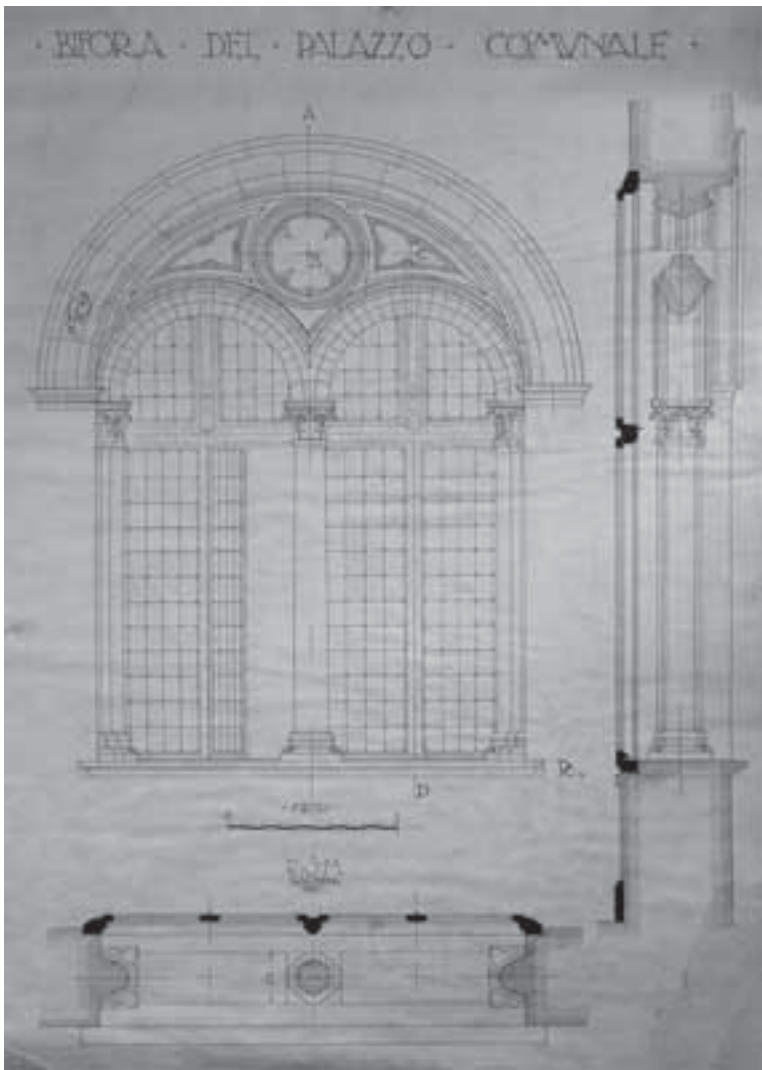


Figure 122. Ravenna, palazzo Veneziano del Comune, projet de restauration des bifores. (SBAPR, archivio disegni, 3366)



Figure 121. Carlo Polli, Palazzo Veneziano del Comune. (SBAPR, archivio disegni, 3363)



Figure 123. Ravenna, palazzo Veneziano del Comune, état après restauration, carte postale.

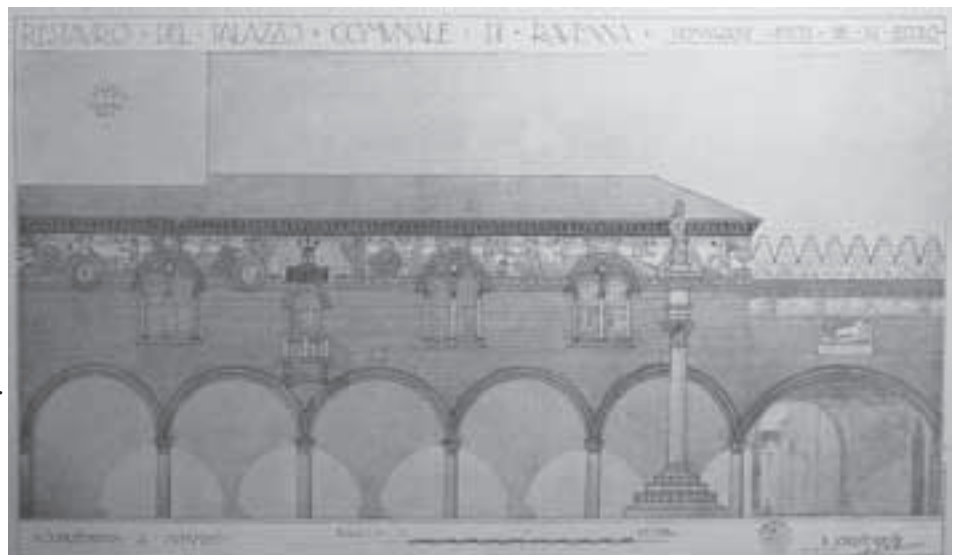


Figure 124. Ravenna, palazzo Veneziano del Comune, projet de restauration. (Annoni, 1921a, p. 33)



Figure 125.



Figure 126.



Figure 127.



Figure 128.



Figure 129.

Adolfo De Carolis, gravure de la frise du palazzo Veneziano del Comune. (125 : La Fionda, 1921, p. 1 ; 126-129 : Annoni, 1921a, p. 37-38)



Figure 130. Ravenne, Casa de' Traversari, avant restauration (Ricci, 1900, p. 66).



Figure 131. Ravenne, Casa de' Traversari, état actuel.



Figure 132. Ravenna, Casa de' Traversari, projet de restauration. (*Ricordi Ravenna*, 1921, p. tav. II)

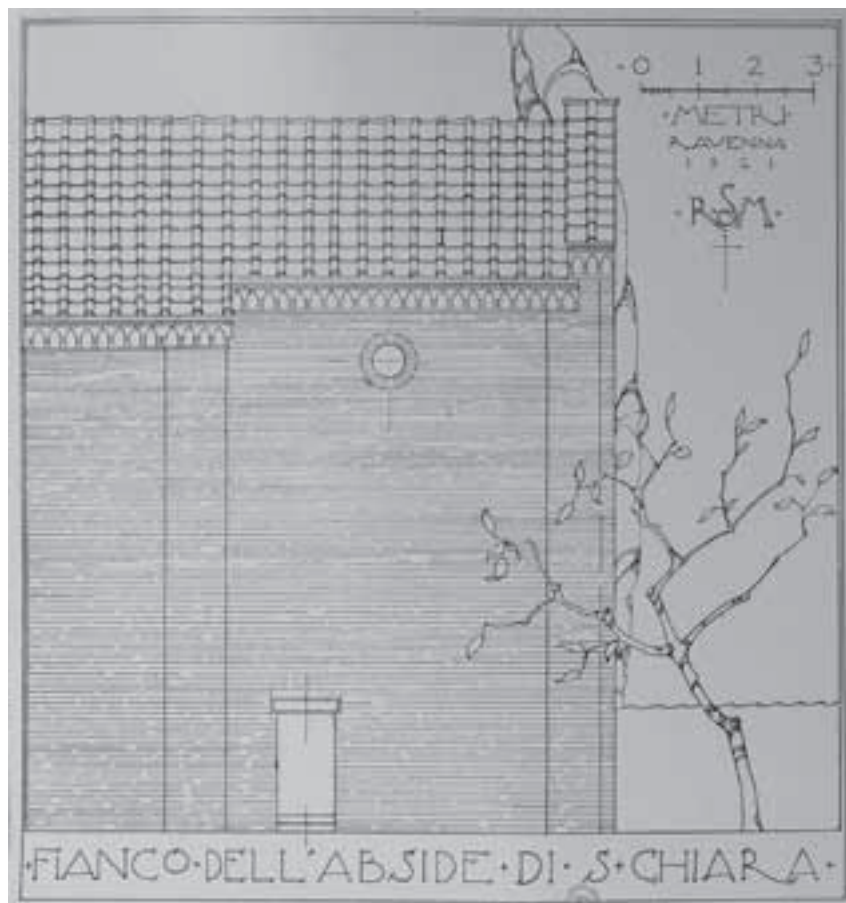


Figure 133. Ravenna, Abside de Santa Chiara. (*Ricordi Ravenna*, 1921, p. tav. XVIII)



PRIMA DEL RESTAURO



DOPO IL RESTAURO

Figure 134. Ravenna, restauration des fresques de l'abside de l'église Santa Chiara, fragment de la visite des rois mages. (Annoni, 1921a, p. 21)



Figure 135. Ravenne, restauration des fresques de la voûte de l'église Santa Chiara. (Annoni, 1921a, p. 26)



Figure 136. Ravenne, musée du Moyen Âge. (*Bollettino d'Arte*, 1921, p. 340)



Figure 137. Ravenna, palazzo Veneziano del Comune durant les commémorations du centenaire.
(*Illustrazione d'Italia*, 1921, p. 321)



Figure 138. Ravenna, commémorations du centenaire, 13 septembre 1921.
(*Illustrazione d'Italia*, 1921, p. 321)



Figure 139. Ravenne, commémorations du centenaire, 13 septembre 1921. (Lensi, Muratori, Ricci, 1921, p. 67)



Figure 140. Ravenne, commémorations du centenaire, discours du général Sani à l'occasion de la remise de la couronne d'argent, 11 septembre 1921. (Illustrazione d'Italia, 1921, p. 326)



Figure 141.



Figure 142.



Figure 143.

Ravenna, défilés militaires du 11 septembre 1921. (*Illustrazione d'Italia*, 1921, p. 327)



Figure 144. Ravenne, les fascistes aux commémorations dantesques. (*Illustrazione d'Italia*, 1921, p. 323)



Figure 145. Carte postale : la Ravenne dantesque



Figure 146. Carlo Polli, Dessin de la façade de San Francesco de Ravenne. (*Annoni*, 1921b, p. 7)

CHAPITRE 6

FLORENCE 1921. FACE À LA MODERNISATION, LE DANTISME COMME ESTHÉTIQUE ET POÉTIQUE DE LA VILLE

À Florence, les commémorations de 1921 prirent une signification *sui generis* en réaction aux destructions causées par les premiers plans d'aménagements de la ville dans la seconde moitié du XIX^e siècle¹. À contre-courant de ces travaux, les célébrations furent l'occasion d'une mise en valeur du patrimoine architectural florentin. Pour celui-ci, on privilégia l'image associée à la période allant de la fin du XIII^e siècle au début du XIV^e, mais les références s'étendirent bien au-delà, à tout le XV^e siècle, dans une vision large de l'architecture de « l'âge de l'humanisme² ».

Nous tâcherons de montrer comment ces opérations résultaient d'une prise de conscience patrimoniale cherchant à rétablir une identité historique mise en péril par les efforts de modernisation de la ville. Face à l'hygiénisme des premiers plans, les travaux de 1921 appartiennent à un courant de réinvention de la ville des Communes que l'on a pu qualifier de « dantisme » architectural³. Le « dantisme » allait de pair avec l'évocation d'un passé glorieux, dans une conception scénographique de la ville historique centrée sur le monument (qui par définition interpelle la mémoire⁴), à la fois signe et expression de l'identité locale et nationale. Ce mouvement avait déjà été anticipé dans la seconde moitié du XIX^e siècle par la

1. Le centenaire florentin n'a jamais fait l'objet d'une étude spécifique, il est mentionné dans : Cresti C., *Firenze, capitale mancata : architettura e città dal piano Poggi ad oggi*, Milan, Electa, 1995, p. 215-218, ou encore Lasansky, 2004a, p. 57-63.

2. Voir Morolli G., « *Il vago incanto*, Suggestioni 'Medieval-umanistiche' nell'architettura della Firenze Fin de siècle fra storicismo e decadentismo », dans Mozzoni L., Santini S. (dir.), *Tradizioni e Regionalismi, Aspetti dell'eclittismo in Italia*, Naples, Liguori, 2000, p. 229-306. Il serait intéressant de rapprocher cette vision avec le goût dominant en histoire de l'art à la fin du XIX^e siècle, et l'idée des primitifs en peinture, qui dominait notamment à Florence autour de Berenson.

3. L'expression est notamment employée par Guido Zucconi dans Zucconi G., *Firenze, Guida all'architettura*, Venise, Arsenale, 1995, p. 119. Le terme de « réinvention » se réfère ici à l'idée, désormais classique, que certaines traditions, bien que réutilisant des matériaux du passé, sont des inventions récentes visant à renforcer la cohésion sociale face à des problèmes contemporains, voir Hobsbawm E., Ranger T., *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983 (traduction française : *L'invention de la tradition*, Paris, Editions Amsterdam, 2006).

4. Le mot « monument » provient du latin *monumentum* qui dérive lui-même du verbe *monere*, signifiant « avertir », « rappeler ». Pour une analyse du lien entre le monument et la mémoire, voir Choay F., *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Le Seuil, 1992, p. 14 et suiv.

création de la *Casa di Dante* ; son impact se ressentit toutefois au-delà de l'architecture et de l'urbanisme et imprégna profondément les arts figuratifs au début du xx^e siècle.

C'est donc dans ce climat de « dantisme culturel » – celui d'une ville cherchant à renouer avec elle-même à travers son histoire – que devaient se dérouler les festivités du sixième centenaire de la mort de Dante. Produit d'un certain romantisme tardif, cette célébration se voulait, au sortir de la guerre, celle de l'unité italienne et du chemin parcouru depuis l'unification. Pourtant dans le cas particulier de Florence, la portée politique fut peut-être moins grande qu'en 1865, car la ville avait perdu toute velléité d'être la capitale politique du royaume, mais soignait encore son image de centre intellectuel du pays – Athènes d'Italie.

Une étude récente de Medina S. Lasansky a démontré que l'usage politique de ce passé architectural se poursuivit sans interruption après la prise de pouvoir fasciste⁵. Alors que l'on a tendance à associer la politique identitaire de Mussolini à la glorification du passé impérial romain, l'universitaire américaine a su établir que l'enracinement du mythe communal fut extrêmement fort en Toscane durant les années 1920. Cependant, si elle reconnaît que ces stratégies identitaires avaient fait leur apparition avant l'accès au pouvoir des fascistes, elle suppose que le fascisme induisit un changement de nature. Dans ce chapitre, nous nous appliquerons à mettre en discussion cette idée. À travers l'étude du centenaire de Dante et au-delà du « dantisme culturel » florentin, nous verrons comment les processus d'utilisation d'un passé artistique à des fins identitaires étaient arrivés à pleine maturité en 1921 et se poursuivirent sans rupture durant les années 1920.

1. FLORENCE, UNE VILLE « ÉVENTRÉE⁶ » : DU PASSAGE DE LA CAPITALE À LA PRISE DE CONSCIENCE PATRIMONIALE

La convention établie entre la France et l'Italie le 15 septembre 1864 décida que Florence succéderait à Turin comme capitale du Royaume italien⁷. Sans l'avoir véritablement choisi, Florence était destinée à accueillir les administrations centrales de l'État, la cour royale, ainsi que tout le personnel politique. La ville n'était certainement pas prête à faire face à cette immigration massive. Avant même le transfert effectif des organes du pouvoir, l'administration communale décida de mettre en place un vaste plan d'aménagement pour préparer Florence à son nouveau statut. En novembre 1864, elle chargea une commission dirigée par Giuseppe Poggi de rédiger un plan d'agrandissement de la future capitale. Ce plan devait répondre à

5. Lasansky, 2004a.

6. Il est courant de parler en Italie de « *sventramento* », soit « éventrement » (parfois traduit par haussmannisation), pour désigner les percées de larges avenues rectilignes dans le tissu urbain historique. Cette appellation fait suite au terme de *Risanamento*, assainissement, utilisé à la fin du xix^e siècle. Sur l'usage du vocabulaire chirurgical dans ces « opérations », voir Zucconi, 1989a, p. 32-33.

7. Au moment de l'unification, en 1861, Turin devint capitale du Royaume italien. En 1865, Florence lui succéda dans ce rôle avant que Rome ne soit définitivement choisie en 1870.

trois buts principaux : détruire les anciens remparts, créer à leur place de larges boulevards et faire le lien entre la ville ancienne et la ville nouvelle (**fig. 1-4**). Le schéma d'agrandissement fut élaboré en quelques mois, et la démolition des fortifications commença dès 1865⁸.

Le plan Poggi reflète les limites de la culture du projet urbain au XIX^e siècle, du fait de la priorité absolue donnée aux problèmes de voirie. Par la destruction des remparts et par la mise en place d'un système de places rayonnantes et de boulevards rectilignes proche de celui d'Haussmann, Poggi projeta une ville nouvelle se développant en tache d'huile autour de la ville ancienne. Ce plan eut le défaut majeur d'instaurer une fracture profonde entre la ville historique et la ville moderne, mais n'entraîna que peu de dommage pour le patrimoine florentin – le plan se contentant d'encercler la ville ancienne, sans la pénétrer.

Le statut de capitale traversa Florence comme une « *meteora malefica* » laissant derrière elle une trainée de « *danni gravissimi*⁹ » alors qu'après la brèche de Porta Pia en 1870, Rome devenait définitivement la capitale du royaume. Les efforts déployés pour tenter de faire de Florence une ville pouvant rivaliser avec Paris et Vienne léguèrent un grand nombre de maisons vides et quelques grands projets, à l'image des abattoirs ou des trois nouveaux marchés édifiés par Giuseppe Mengoni¹⁰. Ces nouvelles infrastructures, comme la mise en œuvre du plan Poggi –ménageant largement les intérêts privés –, conduisirent dans les années 1870 à la faillite des finances de l'administration communale.

La question se posa donc du devenir d'une ville dont les dirigeants ne souhaitaient pas qu'elle se transforme en un centre industriel. Certains proposèrent alors de faire de Florence « *una esposizione, una scuola*¹¹ », un modèle du caractère artistique italien :

*Firenze non sarà mai più una città manifatturiera né una città commerciale : ella non può essere che una città artistica*¹².

Toutefois, cette opinion restait minoritaire, ou du moins rhétorique, tandis que les pouvoirs publics souhaitaient continuer la rénovation de la ville. Si les travaux dirigés par Poggi avaient épargné le patrimoine artistique, les plans qui se succédèrent à la fin du XIX^e siècle ne devaient pas se révéler aussi cléments envers le centre de Florence, soumis à la modernisation forcée des ingénieurs-hygiénistes.

8. De nombreuses études ont été publiées sur le plan Poggi. Une des analyses les plus complètes se trouve dans : Cresti, 1995, p. 9-49 ; Fei, 1971.

9. Francolini E., *Questione di Firenze. Terza lettera al comm. Avvocato Adriano Mari*, Florence, Le Monnier, 1879, p. 4 cité dans Cresti, 1995, p. 33.

10. Les marchés de San Lorenzo, Santa Croce et San Frediano, construits entre 1870-1874 et jusqu'en 1881 pour les deux derniers.

11. Mari A., *La questione di Firenze*, Florence, L. Niccolai, 1878, p. 36.

12. Guerzoni G., « Firenze rinnovata », *Nuova Antologia*, II, 16, mai 1871, p. 765-806. « Florence ne sera jamais une ville manufacturière ni une ville de commerce : elle ne peut être qu'une ville artistique. »

1.1. LA MODERNISATION DU CENTRE DE FLORENCE : LE *RISANAMENTO* DU MERCATO VECCHIO ET DU GHETTO

Un second plan d'aménagement, présenté par le directeur de l'*Ufficio Tecnico* de la ville, Luigi Del Sarto, comme une œuvre d'hygiénisme, tant technique que moral, devait avoir quant à lui des conséquences à long terme bien plus dramatiques pour le patrimoine immobilier de Florence¹³. En effet, entre 1865 et 1866, une partie de la presse fit son cheval de bataille de la nécessité de conduire d'urgents travaux de rénovation du centre historique. Répondant à cet appel, Del Sarto entendait moderniser Florence en perçant dans le tissu urbain hérité de la ville médiévale, une trame de voirie orthogonale grâce aux fameux *sventramenti* (percées). Le cœur de ce plan se concentrait sur la zone entourant le Mercato Vecchio et le Ghetto, noyau le plus dense et le plus populaire du centre de Florence. Ce quadrilatère situé à l'emplacement même du *castrum* romain était délimité *grosso modo* par le baptistère et la via de' Cerretani au nord, par la via de' Tornabuoni à l'ouest, par la via Porta Rossa au sud et, à l'est, par la via dei Calzaioli.

Si le plan de Del Sarto fut approuvé le 20 mars 1866 par le Conseil municipal de Florence (**fig. 5**)¹⁴, il ne put être immédiatement mis en application : le coût de la réalisation du plan de Poggi et des nouvelles infrastructures, ainsi que les recettes perdues à la suite du transfert de la capitale à Rome et l'exode qui s'en suivit provoquèrent une grave crise financière dont la ville mit plusieurs décennies à se remettre.

Cependant, l'idée du *risanamento* (assainissement) du centre de Florence restait un thème majeur dans la presse, principalement la *Gazzetta d'Italia* et la *Nazione*¹⁵, et pour la classe politique locale. La « modernisation » du centre de Florence représentait, pour les journaux comme pour la majorité de la classe dirigeante, une question d'hygiène physique et morale. Si l'état d'insalubrité de ces quartiers était réel (dès le xv^e siècle, les riches propriétaires avaient commencé à abandonner cette zone¹⁶), l'opération faisait par ailleurs miroiter la perspective de gains colossaux à la bourgeoisie liée à la spéculation immobilière. De plus, avec la progression du chômage, on assista dans la seconde moitié du xix^e siècle à une poussée du socialisme et de l'anarchisme parmi les classes populaires habitant le centre de Florence, particulièrement dans les quartiers situés autour du Mercato Vecchio et de l'ancien Ghetto (**fig. 6**). Dans les années 1880, Florence était considérée comme la capitale de l'internationa-

13. Pour une analyse détaillée des destructions du centre de Florence voir Orefice, 1992 et Cresti, 1995, p. 80-134.

14. Orefice, 1986, p. 15.

15. Les attaques les plus véhémentes furent menées par Jarro, surnom du journaliste Giulio Piccini, écrivant dans les colonnes de *La Nazione*. Grossissant intentionnellement le trait, Jarro s'évertuait à dépeindre pour ses lecteurs non seulement l'état de délabrement des immeubles du Ghetto, mais également la corruption qui frappait également ses habitants, hommes « senza coscienza, libidinosi di sangue ». À partir de 1884, il publia un recueil de ses articles : Jarro (Piccini G.), *Firenze sotterranea: appunti, ricordi, descrizioni, bozzetti*, Florence, Mariano Ricci, 1884.

16. Sframeli, 1989, p. 15.

lisme en Italie¹⁷.

Per la classe dirigente fiorentina l'operazione « risanamento del Mercato Vecchio » si configurava come un provvedimento di difesa dalla minaccia del socialismo, e a questo scopo utilizzava i più disparati contributi di fiancheggiamento all'operazione stessa, anche quelli che venivano offerti dalla letteratura di circostanza¹⁸.

Après 1866 et jusque dans les années 1880, les projets de *risanamento* se multiplièrent (**fig. 7**)¹⁹. Ces opérations rencontrèrent un large consensus, notamment auprès de la majorité des architectes et des ingénieurs. Le rapport du *Collegio degli Architetti e Ingegneri* de Florence préconisait même une démolition totale des édifices du quartier²⁰.

La febbre della tabula rasa stava salendo vertiginosamente tanto che pure il collegio degli architetti e ingegneri [...] invitava a lasciar cadere sotto i colpi della civiltà moderna una parete che nulla oggimai conserva del suo stato primitivo ed in cui nuovi e vecchi intonachi nascondono a mala pena il rivestimento originario cadente sotto il flagello dei secoli²¹.

En 1881, la ville de Florence instaura une nouvelle commission (*Commissione Tecnico Sanitari*) chargée d'étudier les conditions de vie dans la zone du Mercato Vecchio²². Son rapport fut accablant, tant en ce qui concernait la situation des habitants que l'état architectural des édifices. À cela s'ajouta le spectre d'une épidémie de choléra qui avait déjà frappé durement ces quartiers en 1835. L'occasion de pouvoir réaliser les travaux de modernisation se présenta finalement à la faveur d'une balance des finances locales positive en 1884, grâce à la promulgation de la loi *Napoli* en 1885, qui avait permis le *risanamento* du centre de Naples²³. Dès lors, les débats reprirent au sein des institutions publiques, qui adoptèrent en 1885 le plan régulateur présenté par l'ingénieur Odorado Rimediotti (**fig. 8**)²⁴.

17. Sur la possibilité d'énormes spéculations financières offerte par ce plan, et celle d'éloigner du centre de Florence des classes populaires particulièrement sensibles aux idées anarchistes et socialistes, voir Cresti, 1995, p. 100.

18. *Ibidem*. « Pour la classe dirigeante florentine, l'opération de *risanamento* du Mercato Vecchio prenait la forme d'une mesure de défense contre la menace du socialisme, et à cet effet utilisait à ses côtés les contributions les plus étrangères à l'opération elle-même, même celles qui étaient offertes par la littérature de circonstance. »

19. Amerighi, Francolini, Spighi, Giulio Dary 1881, Attilio Cerutti, Vito Bartolini, Carl Bennert. Pour un examen détaillé de ces différents plans, voir Cresti, 1995, p. 100-129.

20. Le rapport signé Giovanni Vantini est daté du 10 août 1882.

21. Cresti, 1995, p. 109-110. « La fièvre de la *tabula rasa* était tellement en vogue que même le collège des architectes et des ingénieurs [...] invitait à abandonner sous les coups de la civilisation moderne un mur qui ne conservait rien de son état primitif et sur lequel les enduits anciens et nouveaux cachaient à peine le revêtement d'origine s'affaissant sous le fléau des siècles. »

22. Orefice, 1986, p. 16.

23. Adoptée à la suite d'une épidémie de choléra, la loi *Napoli* modifia notamment les règles d'expropriation pour permettre le *risanamento* du centre de Naples. Cette législation eut un impact considérable sur la restructuration des centres historiques italiens entre le XIX^e et le XX^e siècle, voir Zucconi, 1989a, p. 49-54.

24. Le plan Rimediotti fut approuvé et déclaré d'utilité publique par le ministère le 2 avril 1885, et définitivement adopté par la ville en 1886. Les destructions avaient cependant débuté dès 1884. Cresti, 1995, p. 117-118, Orefice, 1986, p. 23-24, Cresti C., Fei S., « Le vicende del *risanamento* di Mercato Vecchio a Firenze », *Storia*

Entre 1888 et 1890, la pioche commença à s'abattre autour de l'ancien marché du centre de Florence (**fig. 10-26**)²⁵. Sur le tissu dense des quartiers historiques, tout en conservant la trame orthogonale héritée de la ville romaine, on procéda à l'élargissement des rues et à l'isolement des monuments (**fig. 9**). La plupart des immeubles furent démolis après avoir été expropriés et on reconstruisit à leur place des bureaux, un théâtre, de vastes magasins et des logements pour les classes aisées. Le cœur populaire de Florence devint celui du commerce, des banques et de la représentation des classes dirigeantes. Les destructions effectives furent plus vastes que celles prévues par le plan Rimediotti²⁶. Si Orsanmichele et le palazzo Vecchietti furent parmi les rares monuments conservés, la Loggia del pesce fut démantelée²⁷, et on n'hésita pas à détruire les églises de Sant'Andrea, San Tommaso, et Santa Maria in Campidoglio. À la place des édifices d'origine médiévale furent érigés des *palazzi* dans un style néo-*Cinquecento*, typique de la bourgeoisie libérale italienne.

Le marché central de Florence avait déjà été transféré au cours des années 1870 à son emplacement actuel, au nord de San Lorenzo, dans un édifice de fer et de verre construit par Giuseppe Mengoni (l'architecte de la célèbre galerie Victor-Emmanuel II de Milan), inspiré des Halles de Baltard. L'ancienne place du marché, devenue la piazza Vittorio Emanuele II²⁸, avec ses palais massifs et ses arcades devint l'emblème de cette nouvelle société (**fig. 27-32**). Vincenzo Micheli, aidé de Luigi Buonamici et de Giuseppe Boccini, y édifia un arc de triomphe monumental en s'inspirant de l'architecture florentine du xvi^e siècle. L'importance de ces édifices pour la représentation de la nouvelle bourgeoisie florentine pourrait être comparée à celle des bâtiments de Gaetano Koch pour la Rome libérale. Avec ses cafés et ses hôtels, la place Vittorio Emanuele II offrait à la population aisée de Florence l'opportunité de goûter au luxe de la vie bourgeoise européenne. Sur le grand arc de l'édifice de Micheli, on apposa une plaque commémorative rédigée par Isidoro del Lungo²⁹, témoignage du consensus d'une partie des intellectuels envers la disparition de la ville historique³⁰ :

Urbana, I, 2, avril 1977, p. 108-116 et Fei, 1977, p. 53-78.

25. Selon Cresti, « *Dopo fiumi di inchiostri consumati per analizzare e condannare questa deprecata operazione, si deve oggi prendere atto che più del peso della storia e delle deplorazioni improduttive degli uomini di cultura ha prevalso l'azione concreta degli imprenditori.* » Cresti, 1995, p. 124. Pour Orefice, « *è da sottolineare la disinvoltura tutta ottocentesca con cui il nuovo disegno urbanistico si sovrapponeva all'antico tessuto edilizio, per cui, a seconda delle esigenze derivate dai rigidi schemi geometrici adottati, venivano ad essere salvati dalle demolizioni indifferentemente questo o quell'edificio.* » Orefice, 1986, p. 24-25.

26. Orefice, 1986, p. 24.

27. Déposée au musée de San Marco, elle a été reconstruite en 1956, non loin de Santa Croce.

28. L'actuelle piazza della Repubblica.

29. Isidoro Del Lungo (1841-1927), historien, écrivain, poète, critique littéraire et homme politique. Il était au début du xx^e siècle considéré comme un des meilleurs connaisseurs de l'œuvre de Dante et de l'histoire de Florence. Promoteur d'une lecture nationaliste de Dante, il devint à partir de 1906 sénateur du royaume et il milita en 1914 pour l'entrée en guerre de l'Italie.

30. Les contradictions inhérentes aux prises de position de Del Lungo furent soulevées en Conseil communal par Giovanni Rosadi alors partie prenante de la modernisation de Florence : « *Quell'iscrizione è dettata da voi, consigliere Del Lungo, da voi che pur siete tra quelli che si protestano aborrenti della vita nuova [...] e che sono tanto teneri del secolo squalloroso* », *Atti del consiglio comunale di Firenze, Le temute demolizioni del Centro e il Consiglio Comunale di Firenze. Rendiconto stenografico dell'adunanza del dì 23 dicembre 1898*, Florence, Baroni e Lastrucci, 1899, p. 40, cité dans Cerasi, 2000, p. 115.

1.2. GUIDO CAROCCI ET L'OPPOSITION AU *RISANAMENTO*

Le quartier du Mercato Vecchio était considéré par beaucoup comme la « *maggiore vergogna cittadina*³² », et dans un premier temps peu de voix s'élevèrent pour le défendre. Toutefois, on aurait tort de penser que la culture des hygiénistes n'ait jamais remporté un consensus complet ; au contraire, le *risanamento* du centre de Florence connut dès le début des opposants. Il faut en effet comprendre cette opération dans une perspective dynamique et polémique relevant d'un conflit pour la reconquête du centre par les classes supérieures au prix du sacrifice d'un patrimoine historique.

Certes, une vaste partie des intellectuelles abdiqua dans un premier temps face aux arguments d'une modernisation jugée nécessaire, mais ils proposèrent souvent des solutions alternatives, plus modérées. En fait, on vit s'opposer d'un côté les « modernistes », d'orientation positiviste, autour de la figure professionnelle de l'ingénieur-hygiéniste, de l'autre, les « conservateurs », amateurs de culture artistique, principalement tournés vers l'idéalisme et rejetant en partie le point de vue techniciste. Le conflit eut aussi une dimension diachronique avec un glissement de la ligne de front et un revirement d'une partie des classes dirigeantes en faveur du camp des conservateurs³³.

Le principal défenseur du quartier fut sans nul doute l'historien d'art et directeur du journal *Arte e Storia*, Guido Carocci (1851-1916)³⁴. Carocci représenta pour Florence l'archétype du spécialiste *di cose d'arte*, historien de l'art autodidacte, féru d'histoire et qui grâce à son activité insatiable de journaliste et ses nombreuses publications fut amené à occuper différentes charges officielles et à prendre part à tous les débats artistiques. Bien que modeste et timide, ce fils de patriote démocrate parvint si bien à s'imposer comme l'expert incontournable de l'art et de l'histoire de la Toscane – de Florence surtout –, qu'il mérita dans son éloge funéraire le qualificatif « d'institution citoyenne³⁵ ». Toutefois, plus qu'un érudit ou qu'un véritable historien de l'art à la manière de Cavalcaselle, il représenta la figure du professionnel dilettante, spécialiste d'un territoire appréhendé comme savant mélange d'art, d'histoire et de culture. Ce caractère le rapprochait assurément de Ricci avec qui il entretint des rapports cordiaux et constants³⁶. Toutefois, moins brillant et mondain que le Ravennate, son activité s'exerça uniquement dans un cadre local. À côté de ses charges pour la conservation du patri-

31. « Le vieux centre-ville / d'une misère séculaire / restitué à une vie nouvelle. »

32. Jarro, 1884, p. 101.

33. Nous envisagerons ce dernier point, et ses implications, un peu plus loin.

34. Sur la figure professionnelle de Carocci, voir Di Cagno, 1991 et Papaldo S., Carocci, Guido, dans DBI, XX, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1977, p. 511-512.

35. Di Cagno, 1991, p. 24-25.

36. Gabriella Di Cagno pour son étude de Carocci cite quelque cent-trente lettres de Carocci à Ricci, conservées à la BCR. Voir notamment Di Cagno, 1991, p. 24-26.

moine toscan, son influence majeure résida dans sa revue *Arte e Storia*, qu'il fonda en juin 1882 et dirigea jusqu'à sa mort en 1915.

Dans les péripéties du Mercato Vecchio, Carocci joua un rôle de premier rang, reconnu comme principal opposant au plan de *risanamento*, sans toutefois que ses prises de position soient exemptes d'ambiguïtés. Conscient de l'état de dégradation de la zone, il défendit comme alternative aux démolitions, une rénovation du quartier à partir des édifices existants. En 1884, il y consacra un livre, *Il Mercato Vecchio di Firenze*³⁷, où il se présentait comme un conservateur ouvert aux nécessités de la vie moderne :

*Non vorrei che mi si credesse intenzionato a portare il ragionamento alla conclusione di dover per omaggio alla storia e all'arte conservare tutto il quartiere di Mercato Vecchio nelle condizioni attuali coi suoi vicoli sudici, le sue piazze indecenti, le sue catapecchie rovinose e fetide, con quel centro di luridume e vizi che è il Ghetto. Questo no; ma non sono nemmeno con chi vuol distruggere tutto, abbattere tutto senza pietà né misericordia, con chi applica sdegnosamente un calcio a tanti ricordi delle storie e dell'arte per dar luogo a delle strade a rettilineo e larghissime che imboccherebbero poi in strade strette; con chi non vuole nulla serbare de' caratteristici edifizii medioevali per dare al quartiere un aspetto tutto nuovo fiammante e lucicante*³⁸.

À vrai dire, si Guido Carocci fut, à partir de 1884, la figure de proue des opposants aux démolitions, il avait appelé celles-ci de ses vœux deux ans plus tôt, dans des termes identiques à la ligne « dure » des hygiénistes. Ainsi, il avait encouragé l'administration à :

*buttar giù quella cloaca d'ogni sozzura e d'ogni vizio che è il vecchio ghetto [...] questo centro d'infezione che ammorbata la città [...] Quel quartiere è la vergogna di Firenze, e fino a che non si sarà visto rovinare tutto quell'ammasso di catapecchie del vecchio ghetto, si dirà che l'opera di abbellimento non è compiuta, si guarderà quasi con dolore e con diffidenza lo splendore del Viale dei Colli, la ricchezza dei nuovi quartieri [...]*³⁹

37. Carocci G., *Il Mercato Vecchio di Firenze*, Florence, Tip. della Pia Casa di Patronato, 1884.

38. Carocci, 1884, p. 7-8. « Je ne voudrais pas qu'on me pense disposé à porter le raisonnement à la conclusion de devoir par hommage à l'histoire et à l'art conserver tout le quartier du Mercato Vecchio dans les conditions actuelles, avec ses rues sales, ses places indécentes, ses zones en ruines et fétides, avec ce centre de crasse et de vices, qu'est le ghetto. Ça non ; mais je ne suis pas non plus avec ceux qui veulent tout détruire, tout casser sans pitié ni miséricorde, avec ceux qui donnent avec dédain un coup de pied dans tant de souvenirs de l'histoire et de l'art pour faire place à des rues alignées et très larges qui déboucheraient ensuite sur des rues étroites ; avec ceux qui ne veulent pas garder quoi que ce soit des édifices typiques du Moyen Âge pour donner au quartier un aspect brillant et flambant neuf. »

39. Carocci G., « Una corte dei miracoli a Firenze », *Illustrazione italiana*, ix, 1882, p. 310, « démolir cet égout de tous les vices et ordures qu'est l'ancien ghetto [...], ce centre d'infection qui contamine la ville [...]. Ce quartier est la honte de Florence, et tant qu'on ne verra pas tomber tout cet ensemble de masures de l'ancien ghetto, on saura que le travail d'embellissement n'est pas terminé, on regardera presque avec douleur et méfiance la splendeur du Viale dei Colli, la richesse des nouveaux quartiers [...] » Le Viale dei Colli avec à son sommet la place Michelangelo et ses vues panoramiques sur la ville est considéré comme la meilleure réalisation du plan Poggi. Voir Cresti, 1995, p. 21-25.

Cette prise de position peut apparaître pour le moins surprenante de la part de celui qui œuvra par la suite toute sa vie à la préservation des mémoires du quartier. Ainsi, dès 1886, il publia un livre manifeste pour la conservation du Ghetto⁴⁰, et auparavant, en 1884, l'essai déjà cité sur le Mercato Vecchio⁴¹. Entre temps cependant, Carocci avait donné naissance à la revue *Arte e Storia* dont les différentes contributions avaient pu le sensibiliser aux questions patrimoniales. Surtout, au cours des débats au sein du Conseil municipal, il s'était rallié aux positions du maire Tommaso Corsini contre l'idée d'une démolition totale du centre de Florence⁴². Si Carocci devait au cours des trente années suivantes revenir dans de nombreuses publications sur la perte de la « couleur locale » du centre de Florence au profit « d'affirmations vulgaires d'une modernité étriquée et insignifiante⁴³ », l'ambivalence de ses prises positions dans les années 1880 reflète celle des principaux représentants de la culture historiciste. Dans sa tentative de concilier le parti des « conservateurs » et celui des « modernistes », il s'engagea pour une mise en valeur des principaux monuments par leur isolement scénographique dans une trame nouvelle, mais de « style florentin⁴⁴ ».

Déjà avancée en 1872 par Ubladino Peruzzi, cette idée fut suivie par d'autres initiatives, proposant comme alternative aux vastes démolitions prévues par le Conseil municipal des plans de modernisation centrés sur la mise en valeur de quelques monuments dûment choisis. On peut citer en ce sens plusieurs articles de l'inspecteur aux Monuments et aux Fouilles de Florence, Emilio Marcucci et de l'architecte Carlo Papini, publiés dans la revue *Arte e Storia*⁴⁵. On peut également renvoyer aux articles d'un autre collaborateur proche de Carocci, Pietro Franceschini⁴⁶.

1.3. NOSTALGIE ARTISTIQUE ET RÊVERIE EXOTIQUE

On trouve les traces de l'amertume de certains contemporains face à la destruction irrémédiable de la Florence héritée du Moyen Âge et de la Renaissance. La conscience que disparaissait avec le Mercato Vecchio le témoignage du cœur de la Florence de Dante fut d'ailleurs reprise par les organisateurs du centenaire de 1921 :

Disparve così il ceppo rudo e magnifico della città conosciuta da Dante, il

40. Carocci G., *Il Ghetto di Firenze. Ricordi e curiosità di storia e di arte*, Florence, Galletti e Cocci, 1886.

41. Voir note 37.

42. Souvent caricaturé en héros de la conservation qu'il ne fut pas, la position nuancée de Carocci à l'encontre de la modernisation du centre de Florence est fidèlement étudiée dans Di Cagno, 1991, p. 30-42.

43. Carocci G., *Palazzo Davanzati in Firenze*, Florence, Tip. Cenniniana, 1910, p. 6-7.

44. Di Cagno, 1991, p. 32.

45. Marcucci E., « Riordinamento del centro di Firenze », *Arte e Storia*, 22, 1883, p. 170-171, Papini C., « Riordinamento del Centro di Firenze. Combattiamo! », *Arte e Storia*, 2, 1887, p. 9-10, Papini C., « Il Riordinamento del Centro di Firenze », *Arte e Storia*, 36, 1887, p. 273-275, Papini C., « Il Riordinamento del Centro di Firenze e l'Edilizia in Italia », *Arte e Storia*, 8, 1888, p. 57-59 ; 9, 1888, p. 65-67 ; 10, 1888, p. 73-76 ; 11, 1888, p. 81-83 ; 12, 1888, p. 89-91.

46. Franceschini P., « Il riordinamento del centro di Firenze », *Il Nuovo Osservatore Fiorentino*, I, 4, 1885, 27-29 et I, 5, 1885, p. 36-39.

*ceppo dove s'era schiuso il fiore immortale del Rinascimento; disparvero le vie e le piazzette che furono testimoni di così alto destino, le case e le torri di quel baldanzoso "primo popolo" che sognò una dominazione fiorentina a guisa di quella romaine; disparvero quasi tutte le sontuose sedi delle Arti, con tanta spesa e con tanta cura innalzate dalle corporazioni artigiane che furono la potenza la forza e la ricchezza dello Stato comunale*⁴⁷.

Ce sentiment mêlé de révolte et de résignation n'est certainement nulle part mieux exprimé que dans les tableaux que le peintre Telemaco Signorini réalisa autour du Ghetto au début des années 1880, thème déjà abordé dans une série de gravures publiée en 1874 (**fig. 33-39**)⁴⁸. En 1882, il écrivit avoir beaucoup travaillé dans le Ghetto dans une lettre adressée au président de la Reale Accademia di Belle Arti de Florence⁴⁹. En effet, c'est de cette période que date son tableau le plus célèbre de l'ensemble, *Mercato Vecchio a Firenze* (**fig. 33**)⁵⁰. Dans cette œuvre, le peintre « de la tâche » – Signorini est un des principaux représentants du groupe des *Macchiaioli* – cherche à représenter la vie populaire, mouvementée et colorée du cœur du Mercato Vecchio. La scène de marché se situe dans l'ombre de rues malpropres, mais l'ouverture ménagée pour le ciel dans la partie supérieure laisse apparaître les contours de la coupole de Brunelleschi, signe inéluctable du lien à l'identité florentine.

Dans cette série de tableaux, tout comme dans ses illustrations, sa volonté de documenter le quartier avant sa démolition s'unit à une recherche du pittoresque et de la vie populaire. Il semble que ces œuvres aient rencontré un véritable succès, non seulement en Italie, mais aussi à l'étranger⁵¹. En 1886, il tire une série d'eaux fortes du *Mercato Vecchio a Firenze* dont une suite est conservée dans les collections du *Museo di Firenze com'era*⁵².

Cet intérêt pour le quartier et la volonté d'en témoigner avant sa destruction étaient partagés par l'ensemble des peintres *Macchiaioli* de Florence, tels que Dante Mattani, Augusto Betti ou Odoardo Borrani, mais aussi par Diego Martelli, un critique proche du mouvement.

La douce mélancolie qu'exprimèrent les artistes florentins confrontés à l'œuvre de modernisation de la ville prit une expression pour le moins inattendue lors du carnaval de 1886.

47. Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 191-192. « Ainsi disparut la souche rude et magnifique de la ville que connue Dante, la souche où avait éclos la fleur immortelle de la Renaissance ; disparurent les rues et les places qui avaient été les témoins d'un si haut destin, les maisons et les tours de ce « premier peuple » audacieux qui rêvait une domination florentine à la façon de celle romaine ; disparurent presque tous les somptueux sièges des Arti, élevés avec tant de dépenses et de soin par les corporations des artisans qui furent le pouvoir, la force et la richesse de l'État communal. »

48. Le recueil débute par un sonnet finissant par un adieu au quartier : « *Addio per sempre, povero Mercato, / addio studio di forme e di colori / dal secolo dei dotti inesplorati* », cité dans Sframeli, 1989, p. 16.

49. *Telemaco Signorini, una retrospettiva*, Florence, Palais Pitti, 8 février-27 avril 1997, Florence, Artificio, 1997, p. 279.

50. *Mercato Vecchio a Firenze*, 1882-1883, huile sur toile, 39 x 65,5 cm, signée en bas à gauche, collection privée. *Telemaco Signorini*, 1997, cat. 76 (esquisse n. 75), p. 110-111.

51. *Telemaco Signorini*, 1997, p. 279. Mais il semble aussi auprès des amateurs d'art étrangers résidant à Florence qui étaient dans leur majorité opposés aux plans de modernisation, même si les cafés de la place Victor-Emmanuel devinrent par la suite un de leurs lieux favoris de rencontres.

52. *Ibidem*.

En effet, à cette occasion, un groupe d'artistes opéra le travestissement du ghetto en une ville arabe, semblant tout droit sorti d'un conte de fées (fig. 40-43)⁵³. Alors que le quartier avait déjà été largement privé de ses habitants, le projet fut élaboré par les peintres Francesco Vinea et Pietro Torrini. Le déguisement mauresque du Ghetto suscita l'enthousiasme de Carocci qui nous en offrit une description enflammée dans son ouvrage sur le quartier :

Il talento, il gusto, la fantasia di un gruppo elettissimo dei nostri artisti ha saputo completamente trasformare l'interno di questo ampio rettangolo di fabbriche [...] Nulla di più delizioso, nulla di più singolare, nulla di più elegante e di più gaio di questa fantastica e singolare trasformazione! L'architettura araba così ricca e così splendida d'ornato e di colori, è stata imitata in ogni particolare con una accuratezza straordinaria [...] È un lembo d'oriente trasportato a Firenze, nel centro delle sue memorie più antiche e più insigni. Piazza della Fraternità è ora un cortile arabo con un bel porticato all'intorno con negozi elegantissimi, con un corpo di guardia araba che è un portento di gusto artistico e un caffè arabo sfolgorante di adornamenti e di pitture

Piazza della Fonte è un cortile sul genere di quelli dell'Alhambra, gaio, sfarzoso, adorno di bazar, di magazzini. Tutto il resto è addirittura un quartiere arabo in festa, tutto agghindato e ripulito ché un amore a vederlo⁵⁴.

L'expérience fut réitérée deux ans plus tard à l'occasion du carnaval de 1888, cette fois-ci en s'inspirant d'une ville chinoise. Ces divertissements et le succès qu'ils obtinrent, tant de la part des partisans de la destruction du quartier⁵⁵, que des tenants de la conservation tel que Guido Carocci, témoignent encore une fois du rapport équivoque suscité par les quartiers historiques et populaires du centre de la ville. La fascination et la répulsion éprouvées face au Mercato Vecchio induisaient des relations fantasmées à la réalité des lieux, dont les partisans de la conservation auraient souhaité qu'ils passent au filtre d'un nettoyage purificateur, d'une muséification forcée. La vie populaire du centre de Florence restait pour eux une anomalie,

53. Di Cagno, 1991, p. 34, Cresti, 1995, p. 102-104.

54. Carocci, 1886, p. 73-74. « Le talent, le goût, l'imagination d'un groupe des plus doués de nos artistes a su transformer complètement l'intérieur de ce grand rectangle d'édifices [...] Rien de plus agréable, rien de plus remarquable, rien de plus élégant et de plus joyeux que cette transformation fantastique et unique ! L'architecture arabe si riche et si belle en ornement et couleur a été imitée dans les moindres détails avec une précision extraordinaire [...] C'est une parcelle d'Orient transportée à Florence, dans le centre de ses mémoires les plus anciennes et les plus exceptionnelles. Piazza della Fraternità est maintenant une cour arabe avec autour un beau portique et des boutiques très élégantes, avec un corps de garde arabe qui est une merveille de goût artistique, et un café arabe resplendissant d'ornements et de peintures. Piazza della Fonte est une cour dans le genre de celles de l'Alhambra, joyeuse, criarde, ornée de bazars, de magasins. Tout le reste est un quartier arabe en fête, tout habillé et nettoyé ce qui est un bonheur à voir. »

55. « *Il Ghetto fin qui maledetto, additato come avanzo di barbarie, come scorno di civiltà, per la cui demolizione si fecero voti ardenti, impazienti, continui, è stato il luogo prescelto per la trasformazione. Il Ghetto si annunzia luogo di delizie, di incanti e di poesia. Tutto sarà là concentrato. Il racconto delle Mille e una notte trova là la sua realtà.* » *La Nazione*, 3 mars 1886, cité dans Cresti, 1995, p. 102. Par ailleurs, les descriptions récurrentes du quartier par Jarro comme une enclave « d'assassins et de libidineux », rappellent quelque part les stéréotypes rebattus de l'Orient sensuel et cruel.

enclave anachronique en cette fin de XIX^e siècle. En ce sens, le travestissement n'était qu'une radicalisation de cette perception d'ailleurs, quoique le quartier fût rendu plus fréquentable par la spectacularisation propre aux dispositifs des expositions universelles⁵⁶. On peut tout de même s'interroger sur le bon goût de la métaphore africaine, alors que pour la bourgeoisie liée à l'entrepreneuriat immobilier, l'opération du Mercato Vecchio représenta une lutte pour une récupération de l'espace urbain, véritable colonisation des anciens quartiers populaires.

1.4. LE MUSÉE DE SAN MARCO ET LA TENTATIVE DE MUSÉIFICATION DES MÉMOIRES HISTORIQUES

Au cours des démolitions, des érudits passionnés se chargèrent de recueillir le plus d'information possible sur les édifices en voie de disparition. La ville accepta à contrecœur de subventionner ces travaux de documentation historique. Dans un premier temps, après les sévères critiques émises à l'encontre des démolitions de la part des cercles culturels, une *Commissione storico archeologica* fut créée le 23 mars 1888, reprenant une disposition prévue par le plan de 1866⁵⁷. Composée notamment de Luigi Milani, directeur du musée archéologique, de l'ingénieur communal Giuseppe Landi et de l'archiviste Giuseppe Conti, elle fut chargée d'étudier et de documenter « *tutto ciò che esiste o si scoprirà nelle immediate demolizioni [...] che si ritenga poter interessare l'arte e la storia, facendo eseguire all'uopo fotografia, disegni e inventari di quanto sarà stimato degno di essere conservato e illustrato*⁵⁸. »

En juin 1888, une autre commission, composée de Luigi Del Moro, Guido Carocci et Gaetano Milanese se vit confier l'étude des vestiges apparus durant les démolitions, tout particulièrement ceux du Moyen Âge. À partir de 1890, la *Commissione Storico Artistica*, dirigée par l'architecte Corinto Corinti devint un véritable *Ufficio Tecnico* et fut dotée de moyens supplémentaires pour mener à bien sa mission. Elle se chargea dès lors de produire des milliers de dessins, relevés et photographies des immeubles détruits et de leur décoration (**fig. 44-48**). Outre l'étude des vestiges médiévaux, ses membres s'attachèrent tout particulièrement à recueillir l'ensemble des données qu'il était possible de réunir sur la ville antique.

Par manque de temps et de moyens, l'activité des commissions fut toutefois mise à dure épreuve, alors que l'ensemble des démolitions était réalisé dans l'urgence. La ville qui se contenta d'ébaucher le tracé de voirie délégua pour la majeure partie sa mise en œuvre à des acteurs privés. À cet égard, la décision de détruire le palais épiscopal situé en face du baptistère, à l'encontre de l'avis même du ministère est symptomatique d'une telle façon de

56. À titre de comparaison, il est intéressant de noter de plus de quarante ans plus tard, en 1931, des arguments similaires furent avancés par le maréchal Lyautey dans le choix d'implanter l'exposition coloniale dans l'est de Paris.

57. Le travail des commissions communales est largement étudié dans Orefice, 1986, p. 29-50.

58. Cité dans Orefice, 1986, p. 29, « tout ce qui existe ou sera découvert dans les démolitions immédiates [...] dont on considère pouvoir intéresser l'art et l'histoire, par l'exécution à cet effet de photographies, dessins, et inventaires de ce qui sera jugé digne d'être conservé et illustré. »

procéder⁵⁹.

En réaction à ces dévastations, les membres de la commission décidèrent de recueillir ce qu'ils pouvaient des édifices détruits pour former un musée historique de Florence. Dans un premier temps, ces vestiges furent entreposés de façon sommaire dans des espaces du Museo Nazionale del Bargello. Après avoir écarté la possibilité de les entreposer au Palazzo Vecchio, Carocci essaya ensuite d'occuper des espaces du Palazzo dell'Arte della Lana⁶⁰. Cette option ne fut pas non plus adoptée et on se contenta de greffer sur l'angle nord-ouest de la façade du palais en 1890 l'oratoire de Santa Maria della Tromba.

Finalement, à partir de 1894, les vestiges furent déposés dans l'ancien couvent de San Marco où avaient été transportées en 1890 les célèbres fresques de Fra Angelico (**fig. 49-50**)⁶¹. Placé sous la direction de Guido Carocci, le musée s'enrichit considérablement en récupérant les restes sauvés au cours des démolitions du palais épiscopal (**fig. 24-26**). À partir de 1894, il organisa une exposition des objets recueillis dans le cloître de San Domenico et dans certains espaces attenants de l'ancien monastère dominicain. Le musée regroupait principalement des éléments de décor architectural – chapiteaux, colonnes, cheminées, emblèmes et héraldique – et quelques décorations murales⁶². Le musée de la « vieille Florence » (*museo di Firenze antica*) fut officiellement inauguré le 28 avril 1898 en présence des souverains⁶³. Il s'organisait par typologie et par chronologie, et se voulait « l'archive des mémoires historiques » de la ville⁶⁴.

S'il fallut attendre 1906 pour que Carocci compile le premier catalogue du musée⁶⁵, un ouvrage de grande qualité, *Il centro di Firenze*, fut réalisé par la Commission pour l'Exposition universelle de Paris en 1900⁶⁶. Il fut présenté dans une vitrine dessinée par Galileo Chini, aux lignes inspirées de l'art florentin du xv^e siècle⁶⁷, et fut récompensé par une médaille d'argent. Après une préface du maire Torrigiani affirmant à nouveau le caractère inéluctable des travaux, les essais de Carocci, Riccardo Mazzanti et Giuseppe Conti, s'ils témoignaient d'une certaine nostalgie, évitaient soigneusement toute récrimination contre la mairie.

59. Orefice, 1986, p. 39-41.

60. Carocci G., « Il palagio dell'Arte della Lana in Firenze », *Arte e Storia*, 25, 1889, p. 195-196.

61. Sur le musée de San Marco, voir notamment, Sframeli, 1989, p. 15-26, Orefice, 1986, p. 109-128, Di Cagno, 1991, p. 36-41.

62. Dans son guide de 1906, Carocci détaille les types d'objets présentés : « *Pilastrî, colonne, capitelli e peducci di logge nobiliari e di corti signorili; cornici, lesene, archi, finestre, camini, porte, lavabi, mensole di palagi e di pubblici uffici; stemmi di quelle famiglie che ebber parte essenziale nelle politiche vicende della città; tabernacoli, lunette, lastroni funerarij suppellettili di quelle chiese che furono fra le primitive sedi del culto cristiano; frammenti infiniti e variati di quelle decorazioni policrome dei palazzi e delle case private delle quali era ormai scomparso e perduto ogni ricordo, ritrovate e risuscitate disotto all'alto strato di scialbo secolare che le nascondeva; e come completamente poi, affreschi di chiese e di tabernacoli, bassorilievi, opere d'impetrato, stucchi, pezzi di statue e qualche oggetto d'uso comune.* » Carocci, 1906, p. 5.

63. « Inaugurazione del Museo della Vecchia Firenze », *Arte e Storia*, 8, 1898, p. 63.

64. Di Cagno, 1991, p. 38.

65. Carocci, 1906.

66. *Il centro di Firenze, Studi Storici e ricordi artistici*, sous la dir. De la Commissione Storica Artistica Comunale, Florence, Angiolo Gambi, 1900. Voir Orefice, 1986, p. 121-123, Sframeli, 1989, p. 21.

67. L'artiste florentin réalisa également quelques belles aquarelles de vestiges sauvés des destructions, Orefice, 1986, p. 79.

Le musée continua de s'enrichir de nouveaux objets au début du xx^e siècle et fut dirigé par Carocci jusqu'à sa mort en 1915. En juin 1917, une pierre commémorative fut érigée en l'honneur de l'historien d'art dans le cloître de San Domenico.

De façon assez typique pour l'époque, on conçut le musée comme un lieu d'étude, non seulement pour les historiens, mais aussi pour le développement des arts industriels. Quelque part, le musée de San Marco offrait aux objets exposés leur véritable consécration et utilité sociale. On peut sentir les zones d'ombre propres au raisonnement de Carocci, puisque, s'il reconnaissait la justesse de conserver les objets d'art dans leur emplacement original, leur exposition au public répondait selon lui à des fins pédagogiques élevées tout aussi nécessaire.

Perché, se è desiderabile che le opere d'arte ed i monumenti rimangano negli edifizii nei quali furono fatti e dei quali formano decoro e adornamento, completandone la storia, devesi d'altra parte riconoscere la necessità di provvedere a che tante opere insigni siano più efficacemente tutelate e disposte in modo che l'osservatore possa più facilmente e più completamente ammirarle e studiarle⁶⁸.

Le lien entre la constitution de ce musée et les destructions de la ville ne faisait aucun doute. Carocci soulignait la façon dont leur travail acharné avait pu sauver de l'oubli « l'âme » de la ville abattue sans pitié par la pioche des ingénieurs :

La distruzione spietata del quartiere di Mercato Vecchio, che era stato l'anima della città sorta sulle rovine della fiorente colonia Romana, fu quella che dette vita a questo nuovo Museo, costituito coi ruderi e coi frammenti faticosamente sottratti alla dispersione ed all'oblio⁶⁹.

Le statut du musée ainsi défini n'échappa pas à la critique du fait de son rapport pour le moins équivoque avec la destruction du Mercato Vecchio. S'il s'avérait la cristallisation de la mauvaise et de la bonne conscience de la ville – par les démolitions et le sauvetage –, son enrichissement était paradoxalement débiteur des destructions successives. Malgré la dénonciation des démolitions, celles-ci constituaient une source inépuisable pour les collections du musée, tout en permettant de mener des fouilles autrement inenvisageables dans les strates enfouies de la ville. Beltrami avait bien perçu les contradictions de la situation :

Si direbbe quasi che, in quest'ultimo trentennio, [gli studiosi] si sono com-

68. Carocci G., « Inaugurazione del Museo di S. Maria del Fiore », *La Nazione*, 4 mai 1891, cité dans Di Cagno, 1991, p. 39. « Parce que, s'il est souhaitable que les œuvres d'art et les monuments restent dans les bâtiments pour lesquels ils ont été faits et desquels ils constituaient la décoration et la parure, en en achevant l'histoire ; on doit reconnaître d'autre part, la nécessité de veiller à ce que tant d'œuvres de valeur soient plus efficacement protégées et disposées de manière à ce que l'observateur puisse plus facilement et plus complètement les admirer et les étudier. »

69. Carocci, 1906, p. 5. « La destruction impitoyable du quartier du Mercato Vecchio, qui avait été l'âme de la ville construite sur les ruines de la florissante colonie romaine, était ce qui donna naissance à ce nouveau musée, composé des ruines et des fragments soigneusement sauvés de la dispersion et de l'oubli. »

*piaciuti di tutti gli sventramenti di quartieri, e dei rimovimenti di terra, per il solo fatto che fornivano la opportunità di raccogliere nei musei una modesta messe di frammenti*⁷⁰.

Pour quelqu'un comme Beltrami, qui avait hérité des principes de conservation de Boito, une opération telle que celle du couvent de San Marco ne pouvait qu'être regardée avec suspicion :

*Allo studioso che ricerca le memorie del centro di Firenze oggi si addita il vecchio convento di S. Marco, dove per la moneta di una lira, oltre all'ineffabile godimento delle pitture dell'Angelico nelle celle dei frati, si ha lo spettacolo di qualche centinaio di stemmi, colonnine, mensole, capitelli, cornici, frammenti di sculture e di decorazione pittorica; il tutto ben ripulito, allineato, catalogato. Cosicché, nel visitare questo centro di Firenze condensato e debitamente sterilizzato, non si può a meno di pensare all'interessante museo che questi impenitenti dilettanti del piccone sarebbero capaci di improvvisarci in poche settimane, nell'altro chiostro di S. Marco, coi reisui di via Calzaioli e della Piazza della Signoria*⁷¹.

Autre paradoxe et objet de controverse, si l'opération urbaine avait conduit à la perte indéniable d'une histoire architecturale du centre de Florence, les vestiges présentés dans le musée étaient perçus par Carocci comme autant de mémoires vivantes et parlantes.

*Si potrebbe dire un ossario di Firenze vecchia, oppure un archivio, dove migliaia di documenti parlanti evocano i ricordi di una grandezza scomparsa, dopo essere stato per otto secoli attestata dalle fabbriche severe e robuste, abbattute senza misericordia dal piccone demolitore*⁷².

Cette conception découle nous semble-t-il de la culture historiciste et positiviste, dont *Arte e Storia* était destiné par son rédacteur en chef à être le dépositaire dans le domaine de l'histoire de l'art, cherchant dans les « ossuaires » des archives la manifestation vivante des temps anciens. La partie – dans ces éléments les plus dignes d'intérêt artistique – évoquant le tout, les fragments exposés dans le cloître de San Marco offraient, selon Carocci, la possibilité

70. Polifilo (Beltrami L.), *Roma finis saeculi*, Turin, Bocca, 1899, p. 7-8. Cité dans Di Cagno, 1991, p. 38. « Il semble presque, dans ces trente dernières années, que les chercheurs se sont complus de toutes les démolitions de quartiers, et des déplacements de terre, tout simplement parce qu'ils offraient la possibilité de recueillir un ensemble modeste de fragments dans le musée. »

71. Polifilo (Beltrami L.), « Il centro di Firenze », *Corriere della Sera*, 23-24 février 1899. Cité dans Di Cagno, 1991, p. 38-39. « Le spécialiste qui cherche les souvenirs du centre de Florence en se rendant aujourd'hui dans l'ancien couvent de San Marco, où pour une pièce d'une lire, en plus de la jouissance ineffable des peintures de Fra Angelico dans les cellules des moines, a le spectacle de plusieurs centaines de blasons, de colonnes, de consoles, de chapiteaux, de corniches, de fragments de sculptures et de peintures ; tous bien nettoyés, alignés, catalogués. De telle façon qu'en visitant ce centre condensé de Florence stérilisé avec soin, on ne peut que penser au musée intéressant que ces amateurs impénitents de la pioche serait capable d'improviser en quelques semaines, dans le cloître de San Marco, avec les restes de via Calzaioli et de la Piazza della Signoria. »

72. Carocci, 1906, p. 3-4. « Cela pourrait sembler un charnier de la vieille Florence, ou bien une archive, où des milliers de documents éloquentes évoquent des souvenirs d'une ampleur disparue, après avoir été pendant huit siècles attachés aux édifices sévères et robustes, abattus sans merci par la pioche. »

de reconstruire mentalement les palais et les maisons disparus.

*Con quei ruderi, con quei frammenti, l'immaginazione restituisce quasi in ogni suo particolare l'insieme e le parti de' palazzi e delle case, delle loggie, delle chiese del medioevo e del rinascimento e trasporta l'animo e la mente del visitatore a rivivere in mezzo a quella vita della quale quei resti gloriosi furono muti spettatori*⁷³.

Cette position rencontrait dans la Florence du début du xx^e siècle l'opposition de ceux qui ne voyait dans l'accrochage taxinomiste des fragments de San Marco qu'un cimetière muet⁷⁴. La revue *Marzocco* se fit tout particulièrement l'écho de ces critiques à l'instar de Romualdo Pàntini relatant une visite officielle du maire de Florence au musée le 25 janvier 1903 :

*E in questo museo [...] si accoglie lo scheletro informe e decomposto del violentato centro di Firenze; [...] Fu la ironica visita a una necropoli; fu un'illusione di omaggio come quella per cui la folla trae ai cimiteri il 2 novembre*⁷⁵.

On peut se demander par ailleurs si la façon dont Carocci avait imaginé conserver le Mercato Vecchio et le Ghetto dans ses contre-propositions ne relevait pas de la même volonté d'en faire un quartier-musée, vidé de ses habitants et dont les principaux monuments seraient largement restaurés, isolés et replacés au centre de compositions pittoresques. Un des premiers actes de son combat pour la sauvegarde du quartier fut d'ailleurs la publication, en 1884, d'une liste de monuments dignes d'être sauvegardés⁷⁶.

Cette conception scénographique des « mémoires historiques » devait par la suite guider les travaux du centre de Florence, tout particulièrement de ceux qui, à l'image du centenaire de 1921, concernèrent la zone entourant la casa di Dante. Ces opérations furent légitimées

73. Carocci, 1906, p. 4-5. « Avec ces ruines, avec ces fragments, l'imagination restitue presque dans tous ses détails l'ensemble et les parties des palais et des maisons, des loggias, des églises du Moyen Âge et de la Renaissance, et amène l'âme et l'esprit du visiteur à revivre au milieu de cette vie glorieuse de laquelle ces vestiges étaient les spectateurs muets. »

74. La polémique (en partie héritée de Ruskin) sur la possibilité offerte aux musées de tenir les œuvres d'art « en vie » était alors largement répandue en Europe. Il suffit pour s'en convaincre de penser aux prises de position de Robert De La Suzeranne en France : De La Suzeranne R., « Prisons de l'art : les musées », *Revue des deux Mondes*, 156, 1899. L'article traduit en italien fut publié dans le BDFa de 1901, p. 47-77. Ricci prit d'ailleurs position contre cette idée de musée comme cimetière : « *Cimiteri d'arte, dunque, i musei e le gallerie e frutto, anche, della decadenza, si sono dette e si dicono ancora da tardi raccoglitori delle idee più strane o più comode ! Sennonché le nazioni più grandi e le città più cospicue mettono fra i segni della loro civiltà lo splendore dei loro musei e delle loro gallerie. È innegabile che alcune opere (specialmente di scultura e di decorazione) stanno meglio nel loro posto, alla luce del sole [...] Ma innegabile è pure che solitamente le opere d'arte si mantengono, si guardano, si studiano, si godono mille volte meglio nei musei e nelle gallerie che altrove.* » *Bollettino d'Arte*, vi, 9, 1912, p. 367 .

75. Pàntini R., « Il museo storico del centro », *Marzocco*, 1^{er} février 1903, cité dans Di Cagno, 1991, p. 41. « Et dans ce musée [...] on rassemble le squelette informe et décomposé, du centre meurtri de Florence [...]. Il est ironique de visiter une nécropole ; ce fut un hommage illusoire comme celui pour lequel la foule se rend aux cimetières le 2 novembre. »

76. La liste fut publiée encore une fois dans la revue *Arte e Storia*, IV, 18 et 19, mai 1885.

dans l'entourage de Carocci par l'emphase avec laquelle on insista sans cesse sur les notions de mémoire historique, de couleur locale et de caractère de la ville. Ainsi, les fragments représentaient autant d'indices d'un art florentin appréhendé diachroniquement et dont les principaux caractères seraient la pureté et l'austérité.

Memorie gloriose di tanti secoli di storia cittadina, codesti frammenti stan pure a rappresentare nelle diverse sue fasi lo svolgimento di quell'arte che nei suoi tempi lontani fu così spiccatamente caratteristica, così fedele interprete di quella semplicità pure ed austera alla quale i costumi, i metodi, le leggi del governo repubblicano s'ispiravano. I frammenti del nuovo Museo sono come una efficace, ampia e chiara dimostrazione delle vicende, delle trasformazioni di quell'arte fiorentina che dalla grandiosità semplice e rude del primo medioevo, passava alle gentili e gaje ricercatezze dello stile gotico, per volger poi al classicismo puro e soave del rinascimento e slanciarsi quindi in mezzo alle fantastiche ed immaginose creazioni dei barocchi⁷⁷.

Ce caractère artistique, cette couleur locale et ces saveurs suaves s'opposaient aux monuments incolores et insignifiants de la nouvelle place Victor-Emmanuel⁷⁸. Il allait par la suite s'agir dans les travaux urbains de les retrouver ou, éventuellement, de les réinventer.

1.5. LE BASCULEMENT EN FAVEUR DE LA CONSERVATION PATRIMONIALE

a. Le plan de la via Pellicceria et l'Associazione per la Difesa di Firenze Antica

À la fin du XIX^e siècle, avec l'évolution de la culture du projet urbain, comme avec la diffusion de la vision identitaire du patrimoine telle que nous l'avons étudiée dans le deuxième chapitre, les conceptions des ingénieurs-hygiénistes furent de plus en plus remises en cause par les tenants de la culture historique. Peu à peu, le front de protestation contre ces démolitions représenté par la *Commissione Storica Artistica* s'élargit. Il était en cela appuyé par les critiques provenant de l'étranger, tous les jours plus virulentes. Certains de ceux qui avaient défendu vingt ou trente auparavant la modernisation du centre de Florence allaient ainsi s'opposer aux nouvelles opérations du même acabit.

En effet, le plan du Mercato Vecchio ne fut que le plus retentissant d'un ensemble

77. Carocci, 1906, p. 4. « Souvenirs glorieux de tant de siècles d'histoire de la ville, ces fragments représentent aussi à ses différents stades le développement de cet art qu'il y a si longtemps était nettement caractéristique, interprète si fidèle de cette simplicité pure et austère à laquelle s'inspiraient les coutumes, les méthodes, les lois du gouvernement républicain. Les fragments du nouveau musée sont comme une démonstration efficace, large et claire des événements, des transformations de cet art florentin qui de la grandeur simple et robuste de début du Moyen Âge, se rendait aux raffinements élégant et joyeux du style gothique, pour ensuite se tourner vers le classicisme pur et tendre de la Renaissance, puis se jeter au milieu des créations fantastiques et imaginatives des créations baroques. »

78. « E quanta varietà d'esempi, quanti elementi di studio, quanta dovizia di ricordi in quei frammenti riuniti, ordinati e illustrati in questo Museo che accresceva l'importanza e la sua ricchezza sua a misura che la smania implacabile di modernità sbarazzava gl'incompresi vecchiumi per preparare il posto alle manifestazioni meschine di un arte incolore ed insignificante! », Carocci, 1906, p. 5.

d'opérations qui entraînent en peu d'années la disparition d'une grande partie du tissu urbain florentin formé au cours des siècles⁷⁹. Lorsqu'en 1897, le maire Pietro Torrigiani annonça un nouveau plan de décongestion du centre-ville, ce sentiment de perte nourrit une action concertée en faveur de la défense du patrimoine (**fig. 51**). Ce plan projetait d'achever la modernisation prévue en 1886 dans la zone située autour de la place San Biagio. Il planifiait l'ouverture, à partir du Ponte Vecchio, d'un trident monumental reliant autour de la via Por San Maria, le pont à la loggia dell'Orcagna sur la place de la Seigneurie d'un côté, et, de l'autre, à la via Pellicceria⁸⁰. Depuis la place de la Seigneurie, le trident se voyait recoupé par le percement d'un prolongement rectiligne de la via Vacchereccia. L'aménagement de la via Pellicceria (prolongée et agrandie dans le but d'améliorer la circulation) devait entraîner la destruction de certains parmi les monuments les plus importants situés à proximité du Ponte Vecchio⁸¹. Il impliquait entre autres la disparition complète des édifices du xiv^e siècle entourant la place de San Biagio : le Palagio dei Capitani di Parte Guelfa, les palais de' Canacci et de' Giandonati ainsi que le palais de l'Arte della Seta et l'église San Biagio, la disparition d'une partie du Palazzo Davanzati, de la Torre de' Baldovinetti, l'élimination d'une portion de la via delle Terme et la reconstruction de la place Santo Stefano. Tous ces édifices devaient être sacrifiés au prix de quelques allées rectilignes dont on pensait qu'elles auraient amélioré la circulation. En 1897, la mairie commença à faire exproprier les édifices situés autour de cette place.

Dans la presse, on vit alors se manifester une forte opposition contre cette nouvelle attaque portée au patrimoine architectural florentin. La polémique naquit au sein de la communauté anglophone installée à Florence avec la publication d'un article de Vernon Lee paru dans le *Times* déplorant « l'haussmannisation » de la ville⁸². Avec l'écrivain anglaise, nombre de Britanniques italophiles (jusqu'à Ruskin⁸³) dénoncèrent les destructions du centre de Florence. Ils publièrent une lettre ouverte au maire Torrigiani sur le *Fieramosca* pour protester contre ce plan⁸⁴. Parmi les premiers signataires de la lettre, on trouvait Edward John Poynter, directeur de la National Gallery, Sir Lawrence Alma-Tadema, Walter Crane et Thomas Stirling Lee, directeur de la corporation des artistes de Londres. Le poids – notamment économique – de la communauté anglo-saxonne de Florence conduisit le Conseil communal à discuter ouvertement lors de sa séance du 23 décembre de la « lettre des Anglais ».

79. Gabriella Orefice relève le caractère désordonné de ces travaux : « *una serie di operazioni condotte sul tessuto cittadino in modo disorganico e traumatico, senza l'ausilio di un piano globale, ma seguendo indirizzi di pianificazione, spesso contrastanti, dettati da momenti politici diversi.* », Orefice, 1992, p. 7.

80. Voir Orefice, 1992, p. 7-12 et Lasansky, 2004a, p. 33-36.

81. Voir Lasansky, 2004a, p. 32.

82. « Hausmannization of the city », voir Lee V., « Letter to the Editor », *London Times*, Londres, 15 décembre 1898. Vernon Lee, pseudonyme de l'écrivain britannique Violet Paget (1856-1935) était une figure importante de la vie culturelle florentine parmi les quelques six-cents Anglais et Américains installés dans la ville à la fin du xix^e siècle.

83. Ruskin J., *Lectures on Architecture and Painting*, vol. 12, Londres, G. Allen, 1902, p. 427.

84. *Fieramosca*, 14 décembre 1898. Voir Lasansky, 2004a, p. 33-34 ; Cerasi, 2000, p. 112.

Rapidement, une partie de la presse italienne se fit l'écho de ces revendications pour la préservation du centre historique de Florence. Pasquale Villari prit position pour que soient sauvés de la démolition les édifices entourant la place San Biagio⁸⁵. Luca Beltrami publia quant à lui dans le *Corriere della Sera* un véritable manifeste contre ce plan et la culture de la « modernisation hygiéniste » :

Si è voluto provvedere ad un miglioramento igienico ritenuto necessario, ma si volle al tempo stesso seguire la moda degli sventramenti tracciando su un quartiere, saturo di memorie, il reticolato rigidamente geometrico dei rettifili, scrupolosamente applicati anche là dove una lieve deviazione avrebbe concesso di rispettare una torre o una casa del quattrocento... Vedendo quei porticati costrutti da meno di un decennio e già all'aspetto misero e squalido, la cui prosecuzione racchiude già la minaccia della demolizione di qualche torre o casa medioevale un grido erompe spontaneo all'anima. Basta, basta così! Avete sventrato; vi siete cavati la voglia di scompaginare un ambiente storico per sostituirvi la nota della banalità; avete approfittato in lungo e in largo dell'igiene; ora basta⁸⁶!

Des Florentins prirent le relai de cette première protestation et créèrent en 1898 l'*Associazione per la Difesa di Firenze Antica*⁸⁷. L'association fut placée sous la présidence du prince Tommaso Corsini ancien maire de la ville, qui avait obtenu en 1885 l'application de la *legge Napoli* à Florence, mais avait par la suite démissionné le 11 janvier 1886 en protestation contre le projet de *risanamento* qu'il jugeait trop drastique.

L'association regroupait de nombreuses personnalités influentes du système institutionnel des arts et de la classe dirigeante locale. À l'origine de sa création, outre le prince Corsini, ancien maire de Florence, on trouvait un député (Serristori), un conseiller communal (Uguccioni) et un autre ancien maire, Luigi di Cambray-Digny. Vingt-neuf des soixante-dix membres appartenaient à l'aristocratie florentine. La force de l'association fut toutefois de réunir des représentants du pouvoir local et des « spécialistes » des questions d'architecture, d'urbanisme et d'histoire de l'art. Parmi les architectes on peut noter la présence d'Enrico Lusini, de Giuseppe Castellucci ou de Riccardo Mazzanti. Les intellectuels florentins y participèrent largement, à l'instar de Pasquale Villari, Iodoco del Badia, Guido Carocci, Carlo

85. « Verbale dell'adunanza generale del 22 maggio 1898 », *Bullettino dell'Associazione per la difesa di Firenze Antica* (BADFA), Florence, L. Franceschini e C., vol. I, 1900,

86. L'article publié dans le *Corriere della Sera* en mars 1899 est cité dans Orefice, 1992, p. 7. « On a voulu pourvoir à une amélioration hygiénique jugée nécessaire, mais on a voulu dans le même temps suivre la mode des percées en traçant sur le quartier, plein de souvenirs, la grille rigide des alignements de rues, strictement appliquée, même là où une légère déviation aurait permis de conserver une tour ou une maison du xv^e siècle... En voyant ces portiques construits il y a moins d'une décennie et déjà d'apparence misérable et sordide, le prolongement desquels menace déjà de démolition quelques tours ou maisons médiévales, un cri surgit spontanément de l'âme. Assez, assez ! Vous avez éventré ; vous vous êtes accordé la volonté de perturber un cadre historique pour le remplacer par la banalité ; vous avez profité jusqu'à présent en long et en large de l'hygiène ; maintenant ça suffit ! »

87. Voir Lasansky, 2004a, p. 33-35, Cerasi, 2000, p. 112-137.

Vieusesux, Vittorio Alinari, et Isidoro del Lungo ; mais aussi des artistes et des antiquaires travaillant à Florence (Stefano Ussi, Frederick Stibbert, John Temple Leader, Herbert Horne) et des représentants de la culture nationale (Corrado Ricci, Camillo Boito, Alfonso Rubbiani ou encore Giosuè Carducci), ainsi que des personnalités étrangères liées à la culture florentine (Heinrich von Geymüller, Charles Loesler, Eugène Müntz ou Janet Ross).

La *Firenze Antica* s'inspirait d'associations similaires telles que la *British Society for the Protection of Ancient Buildings*, créée par William Morris et Philipp Webb en 1877, la *Commission du Vieux Paris* fondée en 1897 et l'*Associazione fra i Cultori di Architettura* institué quelques années auparavant à Rome. Le but de l'association florentine était de soutenir l'étude du patrimoine artistique de la ville, afin d'en promouvoir la connaissance et de lutter contre les dangers de nouvelles transformations, démolitions et dispersions⁸⁸. Elle se proposait d'organiser des « *conferenze di argomento storico-artistico, sia per illustrare patrii monumenti e ricordi, col fine di diffonderne sempre più il culto e l'amore, sia per denunziare temuti pericoli di dispersione e manomissione* », ainsi que de « *curare la diffusione, per mezzo della stampa nazionale e straniera, di tutta le notizie che possano importare agli amanti di Firenze antica, segnatamente per eccitare il pubblico consenso alla difesa contro temute trasformazioni*⁸⁹. »

Loin de représenter un contre-pouvoir, l'*Associazione per la difesa di Firenze Antica* constitue la preuve d'un basculement des positions majoritaires et témoigne de la récupération des thèmes conservateurs par les autorités officielles. L'association était non seulement composée de membres des autorités politiques, mais aussi de personnels des institutions patrimoniales à l'exemple de Filippo Torrigiani, Giuseppe Castelucci et Cesare Spighi, appartenant à l'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti della Toscana. La position de l'association était ouvertement modérée : en se proposant de jeter des ponts entre le parti de la modernisation et celui de la conservation, elle voulait définir un programme pragmatique prenant en compte les revendications des tenants de la culture artistique :

La nostra Associazione non è, come da taluni si vorrebbe far credere, un centro di opposizione ad ogni lavoro di risanamento che l'igiene e i bisogni di una città moderna esigono. Le persone che ne fanno parte sono una garanzia della serietà e della temperanza dei suoi intenti. Essa si propone soltanto di conciliare, ancor più di quello che non si sia fatto fino ad oggi, le ragioni dell'Arte e della Storia con quelle dell'edilizia; si studia di salvare dalla distruzione, per quanto è possibile, quegli edifici dall'antica Firenze che ricordano i tempi più gloriosi della sua storia e che tanto contribuiscono a dare ad alcuni quartieri quel carattere che amano gli artisti e che i fores-

88. Les statuts fondateurs de l'association sont reproduits dans le BADFA, I, 1900.

89. *Ibidem*, « des conférences sur l'histoire et l'art, soit pour illustrer des monuments de la patrie et des souvenirs, avec le but d'en propager de plus en plus le culte et l'amour, soit pour dénoncer les dangers de dispersion et de fraudes », ainsi que pour « s'occuper de la propagation, par le biais de la presse nationale et étrangère, de toutes les informations qui peuvent avoir de l'importance pour les amateurs de l'ancienne Florence, en particulier pour exciter le consensus du public autour de la défense contre les transformations redoutées. »

*tieri ci dicono essere la più potente attrattiva della nostra città. Tuttavia ciò noi crediamo conciliabile, nella maggior parte dei casi, con quei lavori di risanamento e di abbellimento che una città progredita e civile può richiedere*⁹⁰.

L'association réussit à convaincre le maire Torrigiani d'abandonner son plan d'aménagement de la via Pellicceria⁹¹, et exprima son plein soutien à l'administration communale qui prit cette décision⁹². Cet épisode marqua non seulement la montée en puissance du groupe de pression des conservateurs, mais aussi un basculement interne à l'administration de Torrigiani. Ce dernier remplaça l'assesseur aux travaux publics, l'ingénieur Lenci, par le marquis Uguccioni, architecte et membre influent de la *Firenze Antica*⁹³. Comme le notait Alfredo Lensi dans la publication du centenaire dantesque, cette victoire du camp des « conservateurs » devait marquer, pour Florence, la fin du *risanamento* du centre historique⁹⁴.

*Ed è noto come la furia demolitrice dovè arrestarsi in Piazza San Biagio, estrema propaggine di un altro intero quartiere di Firenze medievale, quando per le nuove vigorose correnti dell'opinione pubblica, una voce di protesta alta e dignitosa si levò, e non soltanto in Italia*⁹⁵.

Pourtant les dégâts étaient déjà conséquents, puisque la démolition du Mercato Vecchio représenta, comme l'a souligné Gabrila Orefice, le dernier et le plus dévastateur d'une série « *di operazioni condotte sul tessuto cittadino in modo disorganico e traumatico, senza l'ausilio di un piano globale, ma seguendo indirizzi di pianificazione, spesso contrastanti, dettati da momenti politici diversi*⁹⁶. » Le traumatisme qui résulta de ces *sventramenti* successifs laissa une plaie béante dans le cœur de Florence et conditionna par réaction les interventions ultérieures dans le centre historique.

90. « *Lettera aperta di Tommaso Corsini al Sindaco Torrigiani* », 15 décembre 1898, BADFA, I, 1900, p. 20-24. « Notre Association n'est pas, comme certains voudraient le faire croire, un centre d'opposition à tous les travaux que les besoins d'hygiène et d'assainissement d'une ville moderne exigent. Les gens qui en font partie sont un gage de sérieux et de modération de ses objectifs. Elle se propose seulement de concilier, encore plus que ce qui s'est fait jusqu'à présent, les raisons de l'Art et de l'Histoire avec celles du bâtiment ; nous étudions comment sauver de la destruction, autant que possible ces édifices de l'ancienne Florence qui rappellent les jours les plus glorieux de son histoire et qui contribuent tant au caractère de certains quartiers qu'aiment les artistes et les étrangers qui nous disent qu'il est l'attraction la plus puissante de notre ville. Cependant, cela nous le croyons conciliable, dans la plupart des cas, avec les travaux de réhabilitation et d'embellissement qu'une ville moderne et civilisée peut exiger. »

91. Voir BADFA, III, 1902, p. 78.

92. Dans une réunion de la fin 1898, les membres appelaient de leurs vœux que « *questa Amministrazione, che ci ha assicurato così bene, abbia lunga vita ; perché di lei siamo sicuri, mentre sorgendone un'altra, dovremmo forse prepararci a combattere* », *Verbale dell'adunanza generale del 30 dicembre 1898*, intervention de Corazzini, BADFA, I, 1900, p. 10.

93. Cerasi, 2000, p. 126-127.

94. Lensi, Ricci, Santi Muratori, 1928, p. 192.

95. Orefice, 1992, p. 7. « Et on sait comment la fureur destructrice dut s'arrêter Piazza San Biagio, pointe extrême de tout un autre quartier de la Florence médiévale, lorsque du fait de la vigueur nouvelle de l'opinion publique, une voix de protestation haute et digne s'éleva, et pas seulement en Italie. »

96. *Ibidem*, « d'opérations menées sur le tissu urbain de façon désorganisée et traumatisante, sans l'aide d'un plan global, mais suivant des plans ponctuels, souvent contradictoires, dictés par différentes circonstances politiques. »

b. Le concours de 1901-1902 et les plans alternatifs de réaménagement du centre

Dans la foulée de cette victoire, la *Firenze Antica* organisa, conjointement avec l'Académie des beaux-arts, son propre concours pour un projet urbain des quartiers entourant la via Pellicceria et les zones adjacentes sur la rive occidentale de l'Arno.

Avant même l'annonce de ce concours, l'Académie des beaux-arts avait chargé en 1900 l'architecte Giuseppe Boccini d'étudier un plan d'ensemble pour le quartier situé sur l'autre rive de l'Arno, à proximité immédiate de Ponte Vecchio (Oltrarno) (**fig. 52**)⁹⁷. Dans la même lignée, Uguccioni en tant qu'assesseur aux travaux publics nomma le 12 février 1902 une commission chargée d'étudier la faisabilité de la prolongation de la via Pellicceria et celle de l'aménagement du quartier d'Oltrarno⁹⁸. Cette commission se composait avant tout de membres de la *Firenze Antica*⁹⁹. Les autorités municipales entendaient par là rassurer l'opinion publique mobilisée contre le plan de 1897, particulièrement envers le projet d'agrandissement de la via Pellicceria, et sur l'autre rive, celui de prolonger la rue du Lungarno entre la place Frescobaldi et la place Santa Maria Soprarno. Les termes employés par la mairie dans l'institution de cette commission indiquaient clairement le basculement en train de s'opérer. En effet, reprenant le vocabulaire de Carocci, la délibération désignait les zones concernées comme des « *quartieri così caratteristici della vecchia Firenze* », pour lesquels les plans devaient témoigner de « *quel rispetto dell'Arte e della Storia che in una città come Firenze dovrebbero essere sempre di guida ai lavori edilizi*¹⁰⁰. » Ainsi, on invitait la commission à élaborer un plan de compromis, qui pourrait :

*conciliare in detto progetto le moderne esigenze col geloso rispetto del carattere storico degli antichi quartieri della città*¹⁰¹.

Le concours organisé en 1902 par l'Académie et la *Firenze Antica* entendait dans le même temps remettre à plat l'ensemble de ces initiatives tout en les poursuivant. Il s'agissait pour les concurrents de proposer un « *progetto inteso a completare il riordinamento della parte centrale della città di Firenze ed a risanare e riordinare il quartiere d'Oltrarno*¹⁰². » Devant

97. Pour l'étude de ce plan, voir Cresti, Orefice, 1979, p. 181-207.

98. Cresti, 1995, p. 159.

99. Cette commission se composait de : Pompeo Molmenti, Pasquale Villari, Tommaso Corsini, Dino Uguccioni, Riccardo Mazzanti, Alfredo d'Andrade, Alfonso Rubbiani, Guido Carocci, Iodoco Del Badia, Giuseppe Castellucci, Isidoro del Lungo, Francesco Gioli, Odoardo Corazzini et Umberto Serristori. Voir BADFA, III, 1903, supplément, p. 3-4.

100. « Deliberazione della Giunta Comunale di Firenze, réunion du 12 février 1901 », BADFA, II, 1901, cité dans Cerasi, 2000, p. 127, « des quartiers si caractéristiques de la vieille Florence », pour lesquels les plans devaient témoigner de « ce respect de l'art et l'histoire qui dans une ville comme Florence devrait toujours être le guide des travaux immobiliers. »

101. *Ibidem*, « concilier dans ce projet les exigences modernes avec le respect jaloux du caractère historique des vieux quartiers de la ville. »

102. BADFA, III, 1903, supplément, « projet devant compléter la réorganisation de la partie centrale de la ville de Florence ainsi que réhabiliter et réaménager le quartier d'Oltrarno. »

prendre en compte « *i due lati dell'Arno in corrispondenza della parte centrale della città* », les candidats étaient invités à se pencher sur trois secteurs distincts : la place San Biagio, la communication entre le centre et l'Oltrarno et, enfin, le *risanamento* du quartier compris entre les rues Guicciardini, Borgo S. Jacopo et Maggio¹⁰³.

Le projet présenté sous le pseudonyme « *Per Firenze Antica* » par Guido Carocci et l'architecte Giuseppe Castellucci¹⁰⁴ (tous deux membres de la *Firenze Antica*) fut déclaré vainqueur¹⁰⁵. Pour la partie située Oltrarno, leur plan reprenait partiellement celui de Boccini (**fig. 53**) ; pour le reste, il s'inspirait largement des travaux de la commission municipale. En ce qui concernait la rive droite, ils écartaient tout prolongement de la via Pellicceria, jugé dévastateur pour le patrimoine, et peu utile à l'amélioration de la circulation :

Prima di tutto questa via avrebbe avuto sempre un carattere secondario, non essendo, e non potendo divenir mai parte di un'arteria principale della città. Via Pellicceria, costeggiando il fronte occidentale di Piazza Vittorio Emanuele ha pur prosecuzione nel breve tratto di Via Brunelleschi per morire di fronte alle case che fiancheggiano da un lato la Via de' Pecori. E da questo lato, ogni proposta di prolungamento, oltre ad essere deplorabile perchè esigerebbe la distruzione del severo palazzo dei Bezzuoli, non arrecherebbe vantaggi di sorta, perchè la via troverebbe di nuovo un altro ostacolo insormontabile nelle case di Via dei Cerretani¹⁰⁶.

En entendant défendre le caractère artistique de la ville de Florence, ce plan se voulait donc à l'opposé du projet municipal de 1897. Celui-ci était d'ailleurs défini comme une « véritable hécatombe » pour le patrimoine florentin :

Una vera ecatombe di monumenti insigni, di edifizii gloriosi per dovizia di memori storiche, tanto più preziosi, perchè nei loro differenti tipi, rappresentano lo svolgimento dell'architettura fiorentina attraverso i secoli¹⁰⁷.

Toutefois, en dépit de cette déclaration de principes, le plan Carocci-Castellucci prévoyait de s'attaquer au problème de la liaison entre les deux rives tel que le concours l'exigeait,

103. *Ibidem*.

104. Sur l'architecte et restaurateur, Giuseppe Castellucci (1863-1939), voir *infra*, note 266.

105. Le projet est reproduit dans BADFA, II, 1901, p. 16-24 et p. 75-88, pour une discussion complète du projet « *Relazione annessa al progetto Castellucci-Carocci presentato all'Accademia delle Belle Arti con titolo Per Firenze Antica* », BADFA, III, 1903. Le projet est également discuté dans Orefice, 1992, p. 13-17, Lasansky, 2004a, p. 43-44, Cresti, 1995, p. 159.

106. BADFA, III, 1903, supplément, p. 78. « Tout d'abord, cette rue aurait toujours eu un caractère secondaire, n'étant pas, et ne pouvant pas être en mesure de ne jamais devenir une artère principale de la ville. Via Pellicceria, flanquant le côté occidental de la Piazza Vittorio Emanuele se poursuit dans le court tronçon de la Via Brunelleschi pour mourir devant les maisons qui bordent d'un côté la via de' Pecori. Et de ce côté, tout projet d'extension, au-delà du fait d'être malheureux, car cela nécessiterait la destruction du sévère palais de Bezzuoli, n'apporterait aucun avantage que ce soit, parce que la route rencontrerait un autre obstacle insurmontable avec les maisons de via Cerretani. »

107. *Idem*, p. 79. « Une vraie hécatombe de monuments célèbres, d'édifices glorieux pour la richesse des mémoires historiques, d'autant plus précieux, que dans leurs différents types, ils représentent le développement de l'architecture florentine à travers les âges. »

mais sans totalement épargner le patrimoine florentin. Ainsi, la via Por Santa Maria élargie aurait dû aboutir sur une grande place au niveau de la rive droite du Ponte Vecchio. Cette dernière aurait été obtenue en démolissant des édifices compris entre la place Santo Stefano et la piazzetta del Pesce. D'autres élargissements de rues étaient prévus sur la même rive, autour de la place San Biagio et du Mercato Nuovo, ainsi qu'Oltrarno, où elle reprenait, comme nous l'avons déjà dit, les percées envisagées par le plan Boccini¹⁰⁸.

Plus que leur conservation, le plan Carocci-Castellucci visait la mise en valeur des monuments, restaurés et placés au centre de perspectives suggestives (**fig. 54-57**). Cette conception du caractère de la ville n'allait pas à l'encontre d'une modernisation du quartier, c'est-à-dire d'un élargissement des rues sous prétexte d'y faire pénétrer la lumière, d'améliorer l'hygiène et d'essayer de relier les deux rives par une voie de tramway¹⁰⁹.

Ces mesures de compromis, « *a mezzo tra la chirurgia urbana e il restauro interpretativo, avanzate dal Carocci*¹¹⁰ », auraient, elles aussi, entraîné de nombreuses destructions d'édifices afin de mettre en valeur certains monuments. Publiés dans la presse de l'époque, les dessins aujourd'hui conservés dans les archives de la ville de Florence témoignent du rôle des monuments placés au centre de véritables scénographies urbaines.

[...] *di sotto alle moderne trasformazioni si rimettano in vista e si ripongano nel pristino decoro palazzi, case e torri che servono in modo così efficace a darci un'idea dell'aspetto caratteristico della vecchia Firenze*¹¹¹.

Les dessins du projet Carocci-Castellucci témoignent du véritable fossé qui sépare leur perception de la ville de celle des ingénieurs (**fig. 54-57**). Si les percées dessinées sur le plan sont encore une concession à la culture des ingénieurs-hygiénistes, ces dessins que l'on pourrait qualifier de *perspectives pittoresques* relèvent davantage de la tradition des *vedutisti* et de la peinture des Macchiaoli¹¹². Ils substituent à la ligne droite et nette l'ébauche rapide réalisée

108. La commission reconnaissant cette parenté « *non ha creduto che questo fatto costituisse un demerito per concorrente, anzi trovò lodevole che si fosse servito degli stessi concetti poiché la commissione stessa trovò difficile cosa ideare un progetto migliore e più di quello rispondente ai criteri della moderna igiene e viabilità.* » BADFA, III, 1903, supplément, p. 7. Cette commission se composait du prince Tommaso Corsini, de Luigi Bellincioni, de Pietro Berti, d'Odoardo Corrazzini, d'Isidoro del Lunbgo, d'Odoardo Gelli, de Riccardo Mazzantii, de Mario Salvini, de Dante Sodini, de Cesare Spighi et de Giacomo Roster.

109. Dans le rapport joint au projet, Carocci définissait cette attitude de compromis comme la volonté de « *provvedere nel modo migliore ai bisogni della moderna circolazione e rispettare il più possibile il carattere artistico della città e gli edifici pregevoli nei rispetti dell'arte, come in quelli della storia.* » Carocci G., « *Relazione annessa al progetto Castellucci-Carocci presentato all'Accademia di Belle Arti col titolo Per Firenze Antica* », BADFA II, 1901, p. 76.

110. « *À mi-chemin entre la chirurgie urbaine et la restauration interprétative défendue par Carocci.* » Orefice, 1992, p. 17.

111. Carocci, « *Relazione* », BADFA, II, 1901, p. 85, « [...] en dessous des transformations modernes se remettent en vue et réapparaissent dans leurs formes originelles, des palais, des maisons et des tours qui permettent efficacement de nous donner une idée caractéristique de la vieille Florence. »

112. L'introduction de la vue perspective dans l'urbanisme culturaliste (pour reprendre la classification de Françoise Choay) mériterait un développement majeur. Une première approche nous est offerte par Louis Marin pour qui le plan géométral relèverait d'une transposition figurative d'un discours descriptif, alors que la

sur le motif ; ils abandonnent la précision de la règle et du compas au profit du dessin à main levée ; à la représentation en plan, on préfère celle perspective. Ce mode de représentation graphique, s'il perd en précision, possède une capacité d'évocation vouée à exprimer la « couleur locale » si chère à Carocci.

Cette approche graphique est d'ailleurs très proche de celle que proposa quelques années plus tard Gustavo Giovannoni en 1913, dans son article consacré au centre de Rome¹¹³. Là aussi, la composition se fait asymétrique, et les perspectives sont bloquées par une succession de monuments multipliant les plans et la profondeur. L'accident et la variété sont toujours préférés à une stricte symétrie jugée monotone et banale.

Cette forme de perspectives pittoresques comme appréhension esthétique et visuelle des centres historiques est loin de ne concerner que les modes de représentation. Un court article publié en 1918 par Giovannoni nous éclaire sur la portée de cette conception¹¹⁴. Dans ce texte, il propose une interprétation du terme perspective présent dans la loi de 1909, selon laquelle les édifices entourant un monument ne doivent pas en nuire la perspective en lien avec sa conception de l'*ambiente urbano*.

Sur ces dessins, malgré l'imprécision du trait, les façades des édifices apparaissent ordonnées, symétriquement organisées et intégrées dans un ensemble urbain homogène, comme au terme d'un processus de restauration dont Giuseppe Castellucci commençait alors à se faire le spécialiste¹¹⁵. Cette conception de la restauration promue par Carocci et Castellucci s'imposait alors au sein de la culture florentine du début du xx^e siècle. Si la volonté de Carocci de faire des compromis avec la culture hygiéniste allait rapidement apparaître comme datée, la conception scénographique de ces quartiers de Florence constitua une référence non négligeable dans le programme du centenaire dantesque, dont Castellucci devait être un des principaux acteurs. Elle trouvait également un appui notable dans la culture florentine du début du xx^e siècle, où prévalait l'évocation historique proche du « dantisme » architectural.

Une commission municipale fut mise en place le 8 février 1903 pour juger de la faisabilité de ce plan. Toutefois malgré des déclarations de principes et une publication dans la

perspective, ou le panorama, répondrait davantage d'une logique sémiologique liée au parcours. Marin L., *Utopies, jeux d'espaces*, Paris, éditions de Minuit, 1973, chapitre 10. À l'occasion des rencontres des jeunes chercheurs en patrimoine, nous avons consacré une intervention spécifique à ce problème autour du cas italien et de la figure de Giovannoni. Les actes paraîtront à l'automne 2012.

113. Giovannoni, 1913a, p. 71-75.

114. Giovannoni, 1918. Publié dans la *Cronaca delle Belle Arti* supplément de la revue *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, le journal du ministère de l'Instruction publique dédié aux problèmes artistiques. Giovannoni et Pittarelli publièrent cette réponse à une interrogation de Ricci au nom de l'*Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura*, association composée avant tout d'artistes et architectes œuvrant à la défense du patrimoine architectural romain. Pour une analyse détaillée de ce problème, nous nous permettons de renvoyer à Renard T., « Perspective pittoresque et caractère des villes, patrimonialisation de l'urbain et affirmation identitaire en Italie au début du xx^e siècle », à paraître en octobre 2012 dans les actes du colloque : *La patrimonialisation de l'urbain, rencontre des jeunes chercheurs en patrimoine*, sous la direction de la chaire du patrimoine du Québec.

115. Le projet prévoyait de restituer « *al primo splendore [i] torri e palazzi dai fronti disinvoltamente scrostati e reintegrati, in modo da unificare storicamente e stilisticamente l'immagine* », Orefice, 1992, p. 17.

presse¹¹⁶, le plan Carocci-Castellucci n'eut dans l'immédiat aucun résultat concret.

2. DANTISME CULTUREL

En réaction contre les destructions de la seconde moitié du XIX^e siècle, le parti des conservateurs, soutenu désormais par l'administration communale, œuvra à retrouver et exposer sous toutes ses formes cette *couleur locale*, ce *caractère artistique* propre à la ville de Florence. En architecture, comme le montraient déjà les dessins de Carocci et de Castellucci, ce mouvement prit la forme d'austères façades de pierre, rythmées symétriquement par les ouvertures en plein cintre ou en arc brisé, par les trous de boulins, par les éléments de ferronnerie et si possible couronnées de crénelage. Mais au-delà de l'architecture, les arts plastiques et l'artisanat allèrent plus que jamais puiser leur inspiration dans l'art de la fin du Moyen Âge et de la première Renaissance.

Dante Alighieri fut choisi sans trop de surprise comme figure tutélaire de ce mouvement, dénominateur commun entre les mouvements les plus modernes du symbolisme, et les revivals les plus anachroniques. À Florence, siège de la Società dantesca italiana, le nom du poète pouvait évoquer autant la dimension nationaliste, qu'un modèle identitaire régional. À la figure de Dante étaient associés les fastes de la vie artistique de la ville au temps de Giotto, son modèle républicain et les corporations d'artisans¹¹⁷ ; la métaphore qui voulait que Florence soit l'Athènes de l'Italie trouvait dans le *divin poète* sa véritable synthèse.

La référence à Dante permettait de légitimer les stratégies qui visaient par la culture des fins identitaires. Au moment où s'imposait à Florence une culture symboliste et idéaliste, marquée du sceau de Gabriele D'Annunzio, de Giovanni Pascoli et d'Angelo Conti, et relayée par les revues *Il Convito* et *Il Marzocco*, l'œuvre du poète devenait le parangon de la création idéaliste, et par sa vie, Dante offrait un modèle au héros ou au surhomme au sens de D'Annunzio.

Si les déclinaisons en sont multiples, cette référence omniprésente doit être envisagée dans son ensemble comme découlant d'un mouvement unique que l'on pourrait qualifier de « dantisme culturel ». Dans le cadre de cette étude, il convient d'en aborder tout particulièrement la dimension architecturale comme annonciatrice des célébrations de 1921, sans toutefois négliger les multiples médiums empruntés par l'iconographie dantesque. Les frontières qui séparaient ces différentes pratiques étaient parfois extrêmement tenues et poreuses. Quelques chantiers exemplaires permirent de mettre en place un processus qui, sous le vocable de restauration, conduisit à recréer dans le centre de Florence l'image de ce qu'on

116. Sous le titre *Questioni di edilizia fiorentina*, le projet fut publié dans le supplément au N. 109 de la *Nazione*.

117. L'idée d'union supposée des artistes, des artisans et de la population de la cité médiévale trahit une certaine parenté avec les thèmes ruskiniens et morrissiens du mouvement Arts and Crafts.

pensait être l'architecture du début du XIV^e siècle. Ceux-ci constituèrent les prémisses d'un parcours dantesque tel qu'il fut défini de façon plus précise à l'occasion des festivités de 1921.

2.1. L'INVENTION DE LA CASA DI DANTE

En architecture, le développement de ce « dantisme » peut être illustré de façon remarquable par les vicissitudes de la *casa di Dante*. L'évocation souvent laconique de cet épisode par l'historiographie nous amène à le reconstruire à partir de documents d'archives¹¹⁸. Trois commissions municipales (1862, 1868 et 1902) se succédèrent afin que fussent reconstruits dans le centre de Florence les édifices qui, sur la base d'études historiques pour le moins controversées, furent désignés comme ayant abrité la maison des Alighieri.

Les premières recherches menées autour de la maison où naquit Dante advinrent à l'occasion des préparatifs du centenaire de la naissance du poète de 1865¹¹⁹. On convoqua pour cela une commission composée du poète Giuseppe Torquato Gargani et de l'avocat Emilio Frullani afin de rechercher dans la documentation historique la preuve de l'emplacement de cette maison¹²⁰. Dans leur rapport daté du 4 février 1865, ils désignèrent les deux immeubles situés en face de la torre della Castagna, à l'intersection entre les rues S. Martino (l'actuelle via Dante Alighieri) et S. Margherita (**fig. 62**)¹²¹. Des enquêtes menées à l'extérieur et à l'intérieur de ces édifices avaient en effet convaincu la commission que le découpage actuel ne correspondait à l'état de la fin du XIII^e siècle.

La Casa attuale può essere una parte della Casa primitiva degli Alighieri, perchè abbiamo trovato non tanto al primo quanto al secondo Piano sul lato tergo a sinistro, delle aperture richiuse che accennano a dirette comunicazioni con [gli spazi] attigui¹²².

À partir des travaux de la première commission, le maire Luigi Guglielmo Cambray-Digny se décida à acquérir ces édifices¹²³. En 1866, il confia l'étude et la négociation de l'achat à une deuxième commission à laquelle se joignirent le professeur Gaetano Bianchi, l'historien Luigi Passerini et l'architecte Mariano Falcini. Le 13 novembre 1868 fut conclu

118. Les documents sont conservés dans les archives de la ville de Florence : ASCFi, *Comune di Firenze, Lavori e servizi pubblici, Case di Dante*, CF 7368. Pour la bibliographie, voir Orefice, 1992, p. 17, Cresti, 1995, p. 161-162, Cerasi, 2000, p. 124-125, Lasansky, 2004a, p. 59-60.

119. ASCFi, *Comune di Firenze, Lavori e servizi pubblici, Case di Dante*, CF 7368, réunion du 14 novembre 1863.

120. *Idem*, note du 14 mai 1864 et du 28 mars 1866.

121. « *le due case, una posta nel popolo di S. Martino, in faccia alla torre della Castagna, l'altra che le è attigua a sinistra, prospiciente in parte nella via detta Ricciarda e in parte su quella di Santa Margherita, formarono l'abitazione di Dante Alighieri.* » Carocci G., « Per la casa di Dante », BADFA, III, 1903, p. 90.

122. *Idem*, lettre de Falcini au maire de Florence, Florence, 15 mars 1866. « La maison actuelle peut être une partie de la maison primitive des Alighieri, car nous avons trouvé non pas tellement au premier, mais au deuxième étage sur le côté gauche à l'arrière, des ouvertures fermées qui font penser à des communications directes avec les pièces contiguës. » Il avait pour cela commencé à retirer les enduits extérieurs et intérieurs.

123. Un important échange de lettres entre 1865 et 1868 à ce propos est conservé dans ASCFi, *Comune di Firenze, Lavori e servizi pubblici, Case di Dante*, CF 7368.

l'achat à Cesare Gasperi de la maison située aux numéros 1 et 3 de via S. Margherita, tandis qu'on traitait encore avec Luigi Mannelli propriétaire de l'autre édifice¹²⁴. Au cours de la délibération du Conseil municipal du 10 mars 1868 où devait être voté le rachat, on formula le lien entre cette acquisition et la politique nationale par une expression qui devait connaître un certain succès :

*tutto quanto riguarda il Divino poeta dev'essere sacro agl'Italiani ed a Firenze specialmente*¹²⁵.

Dans la droite lignée du centenaire de 1865, on attribuait à ces édifices les valeurs attachées au culte de Dante comme intermédiaire entre le pouvoir local et la célébration nationale. Célébrer Dante signifiait célébrer l'orgueil local dans sa spécificité, mais aussi dans sa capacité à participer et à se placer à l'avant-garde de l'œuvre de construction de la nation.

Avec la crise financière que connut la ville de Florence, les restaurations, pour lesquelles fut préparé un projet en 1874, ne purent être réalisées dans l'immédiat. Ce projet prévoyait, « *per restituirla possibilmente nel suo pristino stato*¹²⁶ », la reprise des ouvertures : arc ogival au rez-de-chaussée, en plein cintre aux deuxième et troisième niveaux surmontés de petites ouvertures au dernier étage ; mais aussi la restauration de l'ensemble des façades dans un appareil de pierre régulier¹²⁷. En 1878, en raison de la situation financière de la ville, l'ensemble des édifices fut revendu à la *Cassa di Risparmio*.

Relancé par Guido Carocci dans *Arte e Storia* en 1901¹²⁸, le projet d'acquisition et de restauration de ces immeubles fut repris par la mairie l'année suivante. Une nouvelle commission fut mise en place pour en préparer la réalisation¹²⁹. Dans la commission nommée le 15 juillet 1902, on retrouve encore une fois peu ou prou les mêmes personnes, érudits et amateurs d'art : Pietro Torriggiani, Tommaso Corsini, Isidoro Del Lungo, Giuseppe Castellucci, Guido Carocci, Giuseppe Lando Passerini et Iodoco del Badia, auxquels s'ajoutèrent en 1907 Giuseppe Pescetti, Roberto Davidsohn, Alessandro Gherardi¹³⁰.

En 1905, la ville déclarait avoir deux projets de restauration en sa possession. Une délibération du 4 juillet 1903 avait en effet confié la réalisation d'un projet à l'ingénieur com-

124. *Idem*.

125. *Idem*, délibération du 10 mars 1868, « tout ce qui a trait au divin poète doit être sacré pour les Italiens et particulièrement pour Florence. »

126. Carocci G., « Per la casa di Dante », BADFA, III, 1903, p. 91, « pour la restaurer, si possible, dans son état primitif ».

127. ASCFi, *Comune di Firenze, Lavori e servizi pubblici, Case di Dante*, CF 7368, projet de 1874.

128. Carocci, 1901.

129. Preuve de l'entrain que pouvait encore susciter le culte de Dante, les télégrammes envoyés par Serristori, le 21 juillet 1902, félicitant la mairie au nom de la *Firenze Antica* et celui de l'ingénieur Antonio Vanacor du 22 juillet : « *Acquisto case Alighieri, merita plauso Italia intera, italianamente* », ASCFi, *Comune di Firenze, Lavori e servizi pubblici, Case di Dante*, CF 7368.

130. *Idem*, on retrouve des délibérations à propos de la composition de la commission datées du 15 juillet et du 26 août 1902, ainsi que des 12 et 14 novembre 1907.

munal Vittorio Tognetti ainsi qu'un autre au binôme Castellucci-Carocci. La mise en œuvre des projets de restauration fut toutefois repoussée à cause de polémiques grandissantes autour de l'authenticité de la localisation de l'habitation de Dante et de ses aïeux (**fig. 58**). Face à ces critiques et à l'affirmation de Davidsohn selon laquelle il était impossible d'en déterminer avec exactitude l'emplacement original, on chargea Del Lungo et Del Badia de réexaminer les documents qui avaient servi d'appui à la première commission¹³¹. On souhaitait clairement éviter le scandale d'un nouveau faux historique :

*Del Lungo e Carocci ritengono che alla ricostruzione non possa darsi il carattere di falso antico; preferirebbero essi che fosse consolidato l'antico, piuttosto che eseguire sia pure felicemente, una rifacitura delle Case*¹³².

Déclaration de principes qui devait rester lettre morte, d'autant qu'à cette date on avait déjà entrepris la destruction de la maison située à l'angle des deux rues et ôté tous les enduits des façades. La légèreté et la partialité avec lesquelles avaient été menées les premières études historiques étaient clairement pointées du doigt par Carlo Paladini dans un article publié en 1906 sur *Il Commercio Toscano* :

Nel 1865, ricorreva il sesto centenario della nascita di Dante e l'Italia dette a quella solennità significato più specialmente patriottico. In tanto dilagare di generosa retorica, fu politicamente opportuno gabellare lo zibaldone del Gargani per una indagine seria e positiva.

*Oggi, al contrario, per confessione stesso cav. Del Badia [...], il Gargani che ebbe l'incarico ufficiale di scoprire, studiare, riunire, e chiosare i documenti latini della cosiddetta casa di Dante, non sapeva il... latino. Fortuna che gli fu messo alle costole un latinista così autorevole e competente come il chiarissimo del Badia; se no, è probabile che il Gargani avesse scoperto a Firenze anche il sepolcro di Ravenna*¹³³.

Ayant bien perçu l'usage politique – et partiellement aussi touristique – d'une telle entreprise, le journaliste émettait des doutes sur l'opportunité de la restauration :

Allo stato delle cose è da vedersi, se convenga tirar su dalle fondamenta un casamento nuovo, per farlo vedere ai turisti di Cook come... la casa di

131. *Idem*, délibération du 11 juin 1904.

132. *Ibidem*. « Del Lungo et Carocci ne croient pas qu'on puisse donner à la reconstruction le caractère d'un faux antique, ils préféreraient qu'on consolide l'ancien, plutôt que d'exécuter, même avec réussite, une reconstitution des maisons. »

133. Paladini C., « La torre e le case di Dante Alighieri », *Il Commercio Toscano*, 19 octobre 1906. « En 1865 avait lieu le sixième centenaire de la naissance de Dante et l'Italie donna à cette solennité un sens plus particulièrement patriotique. Dans la vaste propagation d'une rhétorique généreuse, il fut politiquement approprié de faire passer le fouillis de Gargani pour une enquête sérieuse et positive. Aujourd'hui, en revanche, de la confession même de Del Badia [...], Gargani qui avait la tâche officielle de découvrir, d'étudier et de rassembler les documents latins sur la maison dite de Dante, ne savait pas... le latin. Heureusement, on avait mis à ses côtés un latiniste si compétent et digne de foi que le très illustre del Badia : sinon, il est probable que Gargani aurait également découvert à Florence le tombeau de Ravenne. »

Toutefois, conclusion pour le moins surprenante, après avoir ironisé sur cette manipulation historique, Paladini admettait qu'en fin de compte, il serait toujours plaisant d'avoir un nouvel édifice du XIV^e siècle au centre de Florence. Il suffirait alors de souligner dans l'épigraphie les doutes restant quant à l'emplacement précis de la maison de Dante.

*Certo che un grazioso fabbricato del trecento [...] non potrebbe che riuscire gradito ai nostrali e ai forestieri, ai dotti e agli indotti.
Tutto sta a intenderci sul modo di gabellare questa fabbrica. Con quale epigrafia verrà battezzata¹³⁵?*

Cette conclusion témoigne de la différence de perception et d'évaluation entre les recherches historiques et philologiques et l'action architecturale sur le patrimoine ancien : si l'usage incertain de documents d'archives relève selon lui du faux, on ne doutait pas que la restauration puisse faire réapparaître « *un grazzioso fabbricato del trecento* ».

Malgré ces polémiques, on choisit de procéder à la restauration, car encore une fois, même dans l'incertitude, tout ce qui était lié au divin poète devait être « *sacro agli italiani ed a Firenze specialmente*¹³⁶. » De plus, la participation de figures importantes de l'érudition florentine, telles de Del Lungo et Del Badia avait contribué à légitimer le projet et à apaiser l'opposition¹³⁷. En 1908, on approuva le projet de Castellucci (**fig. 58**)¹³⁸ dans lequel « *la torre in via S. Margherita è lasciata scapezzata, senza coronamento di merli*¹³⁹. » Quant à savoir si, comme l'avait suggéré Paladini dans son article, il fallait retirer l'épigraphie « *apposto alla cosiddetta Casa di Dante, per sostituire un altro indicante che in quel luogo sorsero un giorno le Case degli Alighieri* », il fut décidé d'en remettre à plus tard la décision¹⁴⁰.

Le besoin éprouvé par les différents acteurs de justifier les restaurations atteste tout de même du malaise suscité par la controverse. Ainsi dans un rapport de 1908, Tognetti offrait à Giorgio Piranesi – convaincu qu'il ne s'agissait pas des maisons de la famille de Dante – une

134. *Ibidem*. « En l'état des choses, il faut voir, s'il convient que soit remonté un bâtiment nouveau depuis les fondations, pour le montrer aux touristes des guides Cook comme... la maison de Dante. »

135. *Ibidem*. « Il est sûr qu'un gracieux bâtiment du XIV^e siècle [...] ne pourrait qu'être apprécié par nos habitants et les étrangers, par les savants et les ignorants. Le tout est d'être clair sur la façon de présenter cet édifice. Avec quelle épigraphie sera-t-il baptisée ? »

136. « Sacré pour les Italiens et spécialement pour Florence ». La citation extraite du rapport de la seconde commission fut reprise en 1901 par Guido Carocci : Carocci G., « La Casa di Dante », *Arte e Storia*, 24, 1901, p. 153-155.

137. Pour Del Lungo, le projet représentait « *un sacro dovere del Comune e del popolo* », Conseil municipal du 19 juillet 1902, cité dans Cerasi, 2000, p. 125.

138. Des esquisses du projet furent publiées dans le BADFA, III, 1902.

139. ASCFi, *Comune di Firenze, Lavori e servizi pubblici, Case di Dante*, CF 7368, réunion du 23 juillet 1908, à laquelle participèrent le maire, Del Lungo, Carocci, Castellucci, Del Badia, Tognetti et Lensi, « la tour via San Margherita est laissé « décapitée », sans couronnement de créneaux. »

140. *Ibidem*, « apposé sur la maison dite de Dante, pour remplacer un autre indiquant que dans ce lieu un jour s'élevait les maisons des Alighieri. »

justification pragmatique :

In ogni modo appartenessero le case di via S. Martino ad Alighiero II o a Geri, discendenti ambedue di Cacciaguida, capostipite conosciuto della famiglia a cui Dante appartenne, o nella peggiore ipotesi non fossero mai appartenute a qualsiasi discendente del Cacciaguida, bisogna in ogni modo togliere dalla quasi minaccia di rovina l'attuale edificio guasto e smantellato, ed anziché camuffarlo a casa moderna, ridonare al sole le vecchie mura per tanti secoli state coperte, dando alla città un altro saggio di vecchia costruzione trecentesca, ed oggi che si vogliono intonati al colore dell'ambiente i nuovi edifici, non potrà essere criticato il Comune di Firenze, se a quel colore cerca di ridonare delle case¹⁴¹.

Les travaux de la *casa di Dante* s'achevèrent en 1911, après quelques cinquante ans de débats. N'ayant pratiquement aucun indice sur l'état médiéval des édifices, l'opération s'assimila à une véritable création pour laquelle fut déployé tout le vocabulaire architectural du néomédiéval tel qu'il guida par la suite les travaux de 1921.

Nelle ricerche che sono state fatte per rintracciare le rimanenze delle antiche costruzioni, oltre alle ossature, sia pure disgregate, delle murature perimetrali, non si è scoperto che qualche residuo di rivestimento in pietra e delle tracce di aperture, contornate da pietrami, che si è avuto cura di conservare; colla scorta di questi pochi residui, si sono dovute ricostruire di nuovo tutte le altre parti di quei fabbricati¹⁴².

L'inévitable Giuseppe Castellucci, auquel on confia les travaux au début du xx^e siècle, fit abattre une maison située à l'angle de l'actuelle via Dante et de la via Santa Margherita afin de dégager une petite place et un point de vue suggestif sur les édifices restructurés (**fig. 59-60**). Castellucci ôta les enduits afin de laisser apparent l'appareille de pierre qu'il scanda de trous de boulin et de corbeaux. Il mit en valeur les ouvertures, le tout dans une conception générique de l'architecture civile du xii^e siècle. La mairie jugeait en 1910 que si l'effet esthétique était atteint, il convenait de revenir sur l'idée de ne pas surélever la tour :

141. *Idem*, rapport du 6 octobre 1908. « Dans tous les cas les maisons de la via San Martino appartenaient à Alighiero II ou à Geri, descendants tous les deux de Cacciaguida, l'ancêtre connu de la famille de Dante, ou au pire, ils n'avaient jamais appartenu à un quelconque descendant de Cacciaguida, il faut de toute façon sauver l'actuel bâtiment abîmé et démantelé qui menace presque ruine, et au lieu de le camoufler en une maison moderne, ramener à la vue les anciens murs qui ont été couverts durant tant de siècles, donnant à la ville un autre exemple de construction du xiv^e siècle, et maintenant que l'on veut que les nouveaux bâtiments s'accordent aux couleurs du site, on ne pourra pas critiquer la ville de Florence, si elle essaie de redonner à des maisons cette couleur. »

142. *Idem*, rapport de l'Ufficio tecnico del Comune, 1^{er} septembre 1910. Ce rapport prôné une augmentation du budget consacré aux restaurations, augmentation acceptée par une délibération du 16 septembre 1910. « Dans les études qui ont été faites pour découvrir les restes des anciens bâtiments, en plus des ossatures, même abîmés, des murs d'enceinte, on n'a trouvé que des traces résiduelles de l'habillage de pierre et des ouvertures, entourées de pierrailles, qu'on a pris soin de conserver ; sur la base de ces quelques vestiges, ont a dû reconstruire toutes les autres parties de ces bâtiments. »

Ora che i lavori sono assai inoltrati, ed è possibile emettere un giudizio in merito all'effetto estetico che presenteranno, a lavoro compiuto, le varie opere esterne, quest'Ufficio ha potuto constatare che in complesso coi lavori eseguiti, può dirsi raggiunto lo scopo del ripristinamento, soltanto ha rilevato, come la torre rimanendo al punto a cui è stata elevata, a forma del progetto, non ha l'aspetto caratteristico che dovrebbe presentare una costruzione medioevale del genere, poiché simili edifizii, ancorché mutilati, assurgono sempre ad un'altezza superiore a quella delle fabbriche ordinarie; per cui ritiene necessario provvedere a sopredificarla, di tanto, da oltrepassare almeno i tetti delle case limitrofe che ora sovraincombono al gruppo di costruzioni medioevali, togliendone molto del suo effetto¹⁴³.

L'intérieur devait subir un sort assez similaire. La distribution fut modifiée en suivant au rez-de-chaussée le modèle d'une boutique du *trecento*, et à l'étage celui d'une demeure de la bourgeoisie. On pensa aussi qu'il convenait d'y appliquer une décoration polychrome :

Si ritiene pure necessario eseguire internamente una modesta decorazione policroma, non sembrando conveniente, anche per riguardo alla destinazione cui questi locali saranno adibiti, lasciarne le pareti ed i soffitti coperti da una semplice ed uniforme coloritura¹⁴⁴.

On garnit les intérieurs d'un mobilier dans le style du début du *xiv^e* siècle pour tenter de reproduire la vie domestique. Au final, ce fut pourtant bien plus qu'un bâtiment du *xiv^e* siècle que l'on pensait avoir restauré (**fig. 61-63**) :

i lavori di ripristinamento che si stanno eseguendo, non raggiungono solo l'altissimo fine storico di riportare alla luce le « case degli Alighieri » e quello artistico di dare alla città un altro gruppo di quelle caratteristiche costruzioni trecentesche, che tanto ornamento e colore d'ambiente le recano, ma anche una fine più spiccatamente patriottica¹⁴⁵.

143. *Ibidem*. « Maintenant que les travaux sont bien avancés, et qu'il est possible de porter un jugement sur l'effet esthétique que produiront, une fois le chantier terminé, les différentes œuvres à l'extérieur, ce bureau a pu constater que dans l'ensemble avec les travaux effectués, on peut dire que l'objectif de la restauration a été atteint, et relève seulement que la tour en restant au niveau où elle a été élevée, selon le projet, n'a pas l'apparence caractéristique que devrait présenter un bâtiment médiéval de ce type, parce qu'un tel édifice, même mutilé, s'élève toujours à une hauteur supérieure à celle des bâtiments ordinaires ; pour cela, le bureau estime nécessaire de procéder à une surélévation, telle à dépasser au moins les toits des maisons voisines qui pour l'instant dominant le groupe des constructions médiévales, lui ôtant beaucoup de son effet. » « *Così pure, perché anche nelle parti accessorie sia impresso il carattere originario che presentano le costruzioni dell'epoca si ritiene indispensabile eseguire il pavimento del cortile con accoltellato a spina speciali laterizi; e per mantenere la severità dello stile si crede opportuno che le chiusure esterne anziché con legname abete colorito in scuro, soggetto molto facile a deteriorarsi, vengano che presenta una maggior consistenza; e che detti affissi siano guarniti con ferreamenti di speciale lavorazione.* »

144. *Ibidem*.

145. *Ibidem*, « les travaux de restauration qui sont en cours d'exécution, n'atteignent pas seulement la très haute finalité historique de découvrir les « case degli Alighieri » et celle artistique de donner à la ville un groupe de bâtiments typiques du *xiv^e* siècle, qui offrent tant d'ornement et de couleur, mais aussi un objectif plus nettement national. »

2.2. LE PALAZZO DELL'ARTE DELLA LANA ET AUTRES RESTAURATIONS

Le culte de Dante était animé à Florence par la Società dantesca italiana, société savante créée le 31 juillet 1888 dans le salon de Léon X du Palazzo Vecchio¹⁴⁶. Placée sous la présidence de Pietro Torrigiani, alors maire de Florence, l'association acquit rapidement une crédibilité scientifique grâce au travail de Michele Barbi et d'Ernesto Giacomo Parodi, directeurs successifs du *Bullettino* de la société. Au-delà du seul champ scientifique, elle s'imposa comme une association très influente à Florence grâce notamment à l'activité de personnages tels que Guido Biagi ou Isidoro del Lungo.

Le 27 avril 1899, Guido Mazzoni rétablissait dans le salon d'Orsanmichele (dès lors rebaptisé *sala di Dante*), la tradition de la lecture publique de la *Divine Comédie*, la *lectura dantis*, qu'avait initiée Boccace au XIV^e siècle. Cette lecture remporta un vif succès parmi la population florentine, et notamment au sein des classes moyennes¹⁴⁷. En janvier 1900, Gabriele D'Annunzio y vint commenter le huitième chant de l'*Enfer* du haut d'une nouvelle tribune, dessinée par Enrico Lusini et réalisée par Giacomo Lolli comme un pastiche de l'ébénisterie florentine du XIV^e siècle (**fig. 72**)¹⁴⁸.

Le succès de la Société – une des plus importantes de Florence – lui permit d'acquérir en 1903 le Palazzo dell'Arte della Lana. L'ancienne tour de la famille Compiobbesi, érigée au XIII^e siècle, devenue le siège de la puissante corporation de l'Arte della Lana, avait en effet échappé aux destructions bien que située dans le quadrilatère du *risanamento* du Mercato Vecchio (**fig. 64-67**). Acquis par la ville à la fin du XIX^e siècle, cet édifice fut encore plusieurs fois menacé de démolition. C'est justement afin de le sauver que la Società dantesca italiana, par l'entremise de Guido Biagi, s'en porta acquéreuse. Se trouvant juste à l'ouest d'Orsanmichele, les deux bâtiments étaient reliés depuis le XVI^e siècle par un passage conduisant du Palazzo dell'Arte della Lana à l'étage surplombant l'église.

Dès la fin du XIX^e siècle, des membres de la Società dantesca italiana, souvent également proches de la *Firenze antica*, s'était prononcés publiquement pour la sauvegarde de l'édifice¹⁴⁹. La mairie céda le palais à la société à la condition expresse que celle-ci y réalisât des travaux de restauration. Trois projets avaient déjà vu le jour : le premier par l'architecte Luigi del Moro, le deuxième par l'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti della Toscana et le troisième par Guido Carocci (**fig. 69**)¹⁵⁰. Ce dernier est particulièrement intéressant, car dans la lignée de sa première volonté d'installer le musée de *Firenze antica* dans ce palais, il proposait une restauration des parties extérieures du bâtiment en y intégrant tout

146. Voir le chapitre 2.

147. Cerasi, 2000, p. 159-160, selon l'auteur ce succès relevait du culte de Dante et de la capacité d'auto-reconnaissance patriotique du peuple dans le poème.

148. Cresti, 1995, p. 148.

149. Notamment Pasquale Villari en 1898 et Umberto Serristori en 1899. Cerasi, 2000, p. 125.

150. Orefice, 1986, p. 113-116.

un ensemble de décorations architecturales sauvées de la destruction du Mercato Vecchio. Cette façade-collage aurait constitué à la fois un abrégé de l'art florentin médiéval, un mémorial des destructions du Mercato Vecchio et le symbole du combat de Carocci et de ceux qui œuvraient avec lui à la préservation de l'ancienne Florence.

Lorsque l'édifice devint propriété de la Società dantesca italiana, d'autres projets furent proposés. À la fin, l'architecte Cesare Spighi se trouva en concurrence avec le peintre Enrico Lusini. Ce dernier, proche de la Société, fut finalement choisi pour conduire la restauration. Cette décision entraîna une polémique relayée largement dans la presse, qui par ailleurs avait fait grand cas du sort de cet édifice¹⁵¹. Pourtant, si Spighi semblait légitimé par sa formation et son expérience¹⁵², son projet ne s'avérait pas particulièrement respectueux du monument existant avec la création d'un nouveau corps extrêmement animé autour d'un grand escalier extérieur et d'une enfilade de bifores (**fig. 68**).

L'intervention de Lusini à l'extérieur du bâtiment comprenait deux volets : la restauration de la tour principale, et la construction d'un nouveau corps au nord de l'édifice. Selon les commentaires de l'époque, la première partie fut rapide et sans difficulté, quoiqu'on regrettât qu'elle apparaisse un peu trop « propre », en cela que la restauration répondait totalement à ce que Riegl définissait dans la même période comme la valeur de nouveauté¹⁵³.

All'esterno il lavoro è stato rapido: è bastato togliere le persiane, riaprire gli archi delle finestre, rinforzare la solenne corona dei merli. Solo, bisognava forse evitare che il Torrione sembrasse come lavato. Nel restauro giova vedere il lavoro di rinforzo: ma qualche acconcia tinteggiatura sugli stucchi e sulle pietre sostituite avrebbe meglio giovato all'effetto complessivo, che non mancherà certo col tempo di riprendere la sua fisionomia¹⁵⁴.

Lusini, après avoir détruit une partie du bâtiment plus récente, reconstruisit au nord le nouveau corps dans le style de l'architecture du xiv^e siècle, sans hésiter à essayer de masquer la différence entre l'ancien et le nouveau (**fig. 70**). Cette partie qui aurait pu être un de ces *villino* que la bourgeoisie florentine se faisait alors construire sur les hauteurs de la ville fit l'objet de quelques critiques, mais fut finalement bien accueillie par les membres de la société, avait d'être par la suite largement méprisée par l'historiographie¹⁵⁵.

La parte aggiunta integralmente dal Lusini è stata oggetto di aspre censure

151. L'intérêt suscité par ces travaux découlait de l'importance de la Société à Florence, mais aussi du traumatisme des destructions du quartier. Orefice, 1986, p. 115.

152. Cresti, Zangheri, 1978, p. 220-221.

153. La référence à Riegl est évidemment la nôtre et non celle des commentateurs de l'époque. Riegl, 1903.

154. Pantini R., « Restauri fiorentini », *Emporium*, xxii, 129, 1905, p. 232-233. « À l'extérieur, le travail a été rapide : il a suffi d'enlever les volets, de rouvrir les arcades des fenêtres, de renforcer le couronnement solennel de créneaux. Seulement, il aurait peut-être fallu éviter que la tour ne semblât lavée. Dans la restauration, il est utile voir le travail de renforcement : mais quelques touches de peinture sur les stucs et sur les pierres remplacées auraient mieux aidé l'effet global, qui ne manquera certainement pas avec le temps de reprendre sa physionomie. »

155. Pour Cresti, il s'agit de « *superfetazioni più false, grossolane, e banalmente pittoresche* », Cresti, 1995, p. 150.

*su giornali e foglietti volanti. [...] Ora, a parte il nostro libero sentimento che nelle parti nuove si debba sempre esprimere il sentimento dell'epoca (e qui la tettoia del Vasari e la rampata del Buontalenti sono argomenti anche materialmente schiacciati), i due corpi di fabbrica aggiunti dal Lusini si salvano per l'effetto pittorico delle tettoie, e per la discreta policromia ottenuta dal laterizio rosso sovrapposto alla pietra forte, come gli antichi campanili e le corone merlate in più luoghi di Firenze confortano a rimirare*¹⁵⁶.

Au-dessus de l'entrée qu'il construisit à l'angle nord-est de ce corps de bâtiment, Lusini intégra le tabernacle de Santa Maria della Tromba, anciennement placé à un angle du Mercato Vecchio (**fig. 71**). Le même article nous rapporte que ce décor provoquait une véritable ferveur dans la population, succès que l'auteur attribuait au souvenir du Mercato Vecchio, ainsi qu'à sa fonction : jusqu'à la moitié du XVIII^e siècle, elle était une étape obligatoire du parcours des condamnés à mort¹⁵⁷.

À l'intérieur, la restauration de Lusini fut plus difficile : il dut détruire l'escalier principal et profondément modifier la disposition des salles (**fig. 73**).

*Chè, si è dovuto abbattere la disposizione posticcia di molte camere e rinunciare all'antica scala. Le capaci sale, specialmente del pianterreno e del primo piano, sono riapparse in una nuova vita di severità trecentesca*¹⁵⁸.

Ces destructions permirent de mettre à jour des fresques du XIV^e siècle, mais on n'hésita pas à compléter la décoration picturale dans le style de la fin du Moyen Âge (**fig. 74**). Commentant ces travaux, Carlo Cresti a souligné la dichotomie qui pouvait exister durant ces années entre la culture littéraire au sein de laquelle dominait le critère philologique visant à éliminer du texte de la *Divine Comédie* tout apport apocryphe, et la culture architecturale, adepte du « faux » Moyen Âge¹⁵⁹. Pour Cresti, cet écart s'expliquerait par l'inculture des architectes, séquelle du manque d'organisation des écoles d'architecture italiennes.

Ce *revival* cependant correspond à un choix des architectes et des commanditaires selon

156. Pantini, 1905, p. 233-235. « La partie ajoutée dans son intégralité par Lusini a fait l'objet de sévères critiques dans les journaux et les feuilles volantes. [...] Maintenant, en dehors de notre sentiment que dans les parties nouvelles on doit toujours exprimer le sentiment de l'époque (et ici l'auvent de Vasari et le raidillon de Buontalenti sont des questions mêmes matériellement écrasantes), les deux corps de bâtiments ajoutés par Lusini se sauvent par l'effet pictural des auvents, et la polychromie discrète obtenue par la superposition de la brique rouge sur la pierre dure, comme les anciens clochers et tours crénelées offrent au regard en plusieurs endroits de Florence. »

157. « forse anche questo Tabernacolo è loro riapparso come un angolo dell'antico centro troppo devastato », Pantini, 1905, p. 235.

158. Pantini, 1905, p. 233. « Que, on a du abattre la disposition fautive de nombreuses pièces et renoncer à l'ancien escalier. Les grandes chambres, en particulier au rez-de-chaussée et au premier étage, sont réapparues dans une nouvelle vie d'une gravité du XIV^e siècle. »

159. « Paragonando la prassi dell'architetto a quella usata dai dantisti nel loro specifico campo operativo, si potrebbe osservare che la regola dell'intervento apocrifo sul testo-monumento appariva in netta opposizione con il criterio del riferimento al documento originale che guidava la ricerca degli studiosi intenti a ripulire il testo dantesco delle superfetazioni successive. », Cresti, 1995, p. 150.

une vision du patrimoine encore largement dominante en Europe au début du xx^e siècle. Encouragées et légitimées par les érudits philologues, ces restaurations tendaient à effacer toute séparation entre le présent et le passé, néanmoins, on ne peut s'empêcher de penser qu'elles correspondaient à la recherche d'une certaine esthétique de la ville, perdue dans la modernisation du centre de Florence. Par ailleurs, les pratiques des érudits et des architectes-restaurateurs étaient certainement plus proches qu'elles ne pourraient sembler à première vue, puisque nous avons déjà souligné que les recherches historiques relevant du culte de Dante répondaient également à des objectifs politiques et symboliques contemporains (**fig. 75**).

Pour Pantini, la restauration avait réussi à faire revivre un souffle de l'ancienne Florence :

*La domus artis ritorna tempio di vita e di studio, con le sue finestre, con le sue porte, col soave coronamento de' suoi merli*¹⁶⁰.

Cette vie réanimée témoignait de la volonté de Florence de renouer avec son passé municipal. Plus précisément, par la référence à Dante et aux corporations, la Società dantesca nazionale avait offert un symbole de la « riche démocratie du passé » de Florence¹⁶¹. La restauration du Palazzo dell'Arte della Lana constituait un cas extrême de reconstruction d'un scénario médiéval dans le centre de Florence, légitimé à la fois par Dante et les destructions du Mercato Vecchio, mais dont le mélange d'« ancien » et de « nouveau » empruntant le style de l'ancien devait être rapidement critiqué. Toutefois, l'opération s'imposa comme un moment emblématique du dantisme architectural du centre florentin au début du xx^e siècle, signe tangent de la fin du *risanamento*, tout comme de la quête d'une image moderne du centre de la ville.

L'Ufficio Belle Arti

La tutelle des monuments historiques et, à travers eux celle du caractère de la ville, devait être peu à peu récupérée avec plus d'efficacité par l'autorité publique grâce à l'institution, le 26 décembre 1907, par le maire Francesco Sangiorgi, de l'Ufficio Belle Arti e Antichità¹⁶². La création de ce nouveau bureau récupérant des compétences relevant jusqu'alors de l'Ufficio Technico marqua un net virage dans la conservation et la gestion du patrimoine culturel florentin. Du point de vue des acteurs de la tutelle, cela signifiait que ces problèmes ne relevaient plus de la compétence des ingénieurs municipaux, mais des architectes et des historiens érudits. La première composition de l'Ufficio témoignait d'ailleurs de l'implica-

160. Pantini, 1905, p. 228. De même, avec le tabernacle, « *torna a soffiarsi un soffio dell'antico centro di Firenze* », p. 229. « La *Domus Artis* redevient temple de vie et d'étude, avec ses fenêtres, avec ses portes, avec le doux couronnement de ses remparts. »

161. *Idem*, p. 226.

162. Gennari M., « La nascita dell'Ufficio Belle Arti e Antichità del Comune di Firenze: organizzazione, funzionamento e competenze nei primi anni di attività (1907-1918) », *Quaderni di restauro*, 3, 2007, p. 14-25.

tion des milieux de la culture dans cette nouvelle structure. Les sections de peinture et de sculpture étaient dirigées par les historiens de l'art Bernard Berenson et Ugo Ojetti, assistés des peintres Tito Lessi et Raffaello Sorbi, ainsi que des sculpteurs Domenico Trentacoste et Cesare Fantacchiotti ; celles d'architecture et d'archéologie par Adolfo Orvieto et le prince Tommaso Corsini, secondés des architectes Riccardo Mazzanti et Alfredo D'Andrade, de l'historien Roberto Davidsohn et du philosophe Alessandro Chiappelli¹⁶³.

En outre, parmi ses attributions, le bureau fut chargé dès 1907 du contrôle des biens meubles et immeubles appartenant à des personnes privées et présentant un intérêt historique, archéologique ou artistique¹⁶⁴. Grâce à l'Ufficio Belle Arti e Antichità, le contrôle de l'image architecturale de Florence ne passait donc plus seulement par la restauration des édifices publics, mais aussi par la surveillance des monuments de propriété privée. En ce sens, l'administration communale du maire conservateur Filippo Corsini approuva en décembre 1910 un nouveau règlement instituant des prix et un concours financier pour des travaux « *da farsi con criteri artistici a palazzi, case, e monumenti di proprietà privata*¹⁶⁵. »

2.3. LES PLAQUES COMMÉMORATIVES DE 1900 ET LE CONCOURS ALINARI POUR L'ILLUSTRATION DE LA DIVINE COMÉDIE (1901-1902)

Plusieurs évènements consécutifs portèrent durant ces années Dante et la *Divine Comédie* au centre de l'activité culturelle florentine. En 1900, alors que D'Annunzio inaugurait la tribune de Lusini à Orsanmichele, des épigraphes furent apposées dans toute la ville pour célébrer les six-cents ans de l'élection du poète à la fonction de *Priore delle Arti* du gouvernement de la République florentine (**fig. 76**)¹⁶⁶. En reprenant des vers de la *Divine Comédie*, ces plaques créèrent un lien tangible entre les édifices historiques de la ville où elles furent appliquées et des personnages ou des histoires évoqués dans la *Comédie*. Cette façon d'inscrire spatialement l'œuvre de Dante sur les monuments de Florence constituait la première ébauche du parcours dantesque, dessinant une carte mnémonique superposée à la ville du début du xx^e siècle. La médiatisation qui entourait l'inauguration de ces plaques peut témoigner de l'importance croissante attachée aux valeurs de mémoire des monuments – entre dimension historico-littéraire et évocation du grand homme – au détriment de la valeur de représentation par la modernité des édifices.

Pour les célébrations de 1900, la mairie ne put apposer que des plaques provisoires. Carocci se servit de son journal *Arte e Storia* pour prendre à partie l'administration afin de

163. *Ibidem*.

164. Gennari, 2007, p. 16-17.

165. ASCFi, *Atti del Consiglio comunale del 1910*, séance du 4 mars 1910, p. 260-268, cité dans Gennari, 2007, p. 21, « à faire avec des critères artistiques pour les bâtiments, les maisons et les monuments de propriété privée. »

166. « La Nazione », 12 Juin 1900.

leur demander de les remplacer par des plaques permanentes et d'en augmenter le nombre¹⁶⁷. Une commission fut nommée pour étudier le projet. On y retrouvait encore une fois à côté de Carocci, les représentants de la culture historiciste de Florence avec Del Lungo et Passerini. Dans son rapport de 1903, la commission insistait sur la capacité de ces plaques à favoriser le culte dantesque et l'éducation populaire¹⁶⁸. Durant les années suivantes, la mairie continua à augmenter le nombre de ces plaques¹⁶⁹, disposées dans tout le centre de Florence comme signe d'une présence en filigrane de Dante.

La même année 1900, Vittorio Alinari (directeur depuis 1890 de la célèbre entreprise de photographie créée par son père) organisa un concours pour l'illustration d'une nouvelle édition de la *Divine Comédie* (**fig. 76-103**)¹⁷⁰. L'année précédente, il avait déjà lancé un concours pour une « Vierge à l'enfant » ou « femme avec son fils », dont les résultats exposés en février 1900 par la Società fiorentina di Belle Arti avaient montré la difficulté pour les artistes à traiter ces thèmes classiques dans un style moderne¹⁷¹.

Pour le concours de la *Comédie* ouvert le 9 mai 1900, Vittorio Alinari demanda aux concurrents deux compositions d'une ou plusieurs figures se référant à au moins deux chants de l'*Enfer* librement choisis, ainsi que deux en-têtes et deux illustrations destinées à clore les chants¹⁷². Les meilleurs résultats devaient illustrer la nouvelle édition grâce à des procédés photomécaniques et non par la gravure¹⁷³. Cette formule éditoriale se différenciait de l'édition illustrée des *Promessi sposi* (*Les époux*), que l'éditeur Hoepli avait confiée au terme d'un concours à un seul artiste, Gaetano Previati¹⁷⁴.

Trente-et-un artistes participèrent au concours, dont les résultats furent exposés dans les locaux de la Società fiorentina di Belle Arti, entre le 13 et le 25 juin 1901¹⁷⁵. Réunie le 20 juin, la commission chargée de juger des résultats était présidée par l'immanquable Isidoro Del Lungo, secondé par Guido Biagi dans le rôle de secrétaire¹⁷⁶. Elle comprenait outre des

167. *Arte e Storia*, XIX, 12, juin 1900.

168. Ces plaques n'étaient pas seulement un hommage à Dante, mais servaient à « *propagare nel popolo il culto di Dante e di ricordare personaggi e fatti della nostra storia, raccomandati per tutti i secoli alla parola del Divino Poeta.* » ASCFi, *Comune di Firenze, Lavori e servizi pubblici, Case di Dante*, CF 7368, rapport du 11 juillet 1903.

169. Cerasi, 2000, p. 125.

170. Sisi C. (dir.), *La Commedia Dipinta, I Concorsi Alinari e il Simbolismo in Toscana*, Florence, Alinari, 2003 ; Cresti, 1995, p. 151-154.

171. Sisi, 2003, p. 14.

172. Sisi, 2003, p. 16.

173. Pour une discussion sur l'opposition technique entre gravures et production photomécanique, voir Bardazzi, 2003, p. 60-61.

174. Manzoni A., *I promessi sposi : storia milanese del secolo 17. scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni, illustrata da Gaetano Previati*, Milan, Hoepli, 1897.

175. Les artistes officiellement admis furent : Alberto Martini, Galileo Chini, Giovanni Buffa, Duilio Cambellotti, Armando Spadini, Giovanni Costetti, Adolfo De Carolis, Giorgio Kienerk, Natale Faorzi, Carlo Muccioli, Ezio Marzi, Pietro Senno, Adolfo Magrini, Silvio Bicchi, Vincenzo La Bella, Giacomo Lolli, Alberto Zardo, Anton Maria Mucchi Vignoli, Ernesto Bellandi, Giovanni Fattori, Giovanni Trombara et Serafino Macchiati. Sisi, 2003, p. 18.

176. Biagi G., *Relazione della giuria nel concorso Alinari per un'illustrazione della divina Commedia*, Florence, Tip. Di Salvatore Landi, 1901.

érudits quelques artistes. Dans l'ensemble, la commission jugea les résultats décevants au vu de l'ambition du concours. Mais il pouvait difficilement en être autrement si l'on considère la valeur d'idéale d'une *Divine Comédie* considérée comme le « *libro della nazione italiana*¹⁷⁷ ».

La commission attribua le premier prix à Alberto Zardo, déjà illustrateur de Pinocchio, dont on jugeait la technique la plus adaptée à la reproduction photographique (**fig. 82**). Le deuxième prix fut décerné à Armando Spadini, peintre symboliste proche du *Leonardo*, tandis que Duilio Cambellotti et Natale Faorzi se partagèrent le troisième prix.

Les artistes durent se confronter non seulement à la valeur nationale et idéale de la *Divine Comédie*, mais aussi à l'histoire de son illustration. Cette histoire leur était certainement bien connue, puisque Pietro Selvatico avait publié une étude consacrée à cette iconographie à l'occasion du centenaire de 1865¹⁷⁸, et que peu de temps avant le concours un ouvrage de Ludwig Volkmann – la première étude entièrement consacrée à l'*iconografia dantesca* – venait d'être traduit en italien¹⁷⁹.

Le premier volume de la nouvelle édition de la *Divine Comédie* fut imprimé en 1902 pour le cinquantième anniversaire de l'entreprise Alinari. Il s'agissait de l'*Enfer* avec une édition du texte réalisée par Giuseppe Vandelli. Malgré quelques critiques des spécialistes orthodoxes de Dante, Vittorio Alinari décida de poursuivre l'aventure avec le *Purgatoire*, pour lequel il invita d'autres artistes à se joindre à ceux qui avaient été retenus lors du concours (**fig. 77**)¹⁸⁰. L'entreprise monumentale de la *Divine Comédie* comprenant trois-cent-quatre-vingt-une illustrations fut achevée en 1903. Ces volumes furent imprimés avec grand soin, avec notamment en 1904 un autre concours pour choisir l'artisan florentin capable de réaliser une reliure néo-gothique (**fig. 78**). Le succès que connut cette édition permit aux Alinari d'en proposer une version anglaise.

Après avoir achevé cette édition, Vittorio Alinari restait en possession de trois-cent-quatre-vingt-huit dessins. La ville de Florence, intéressée par ces œuvres souhaita qu'ils intègrent ses collections. Alinari, qui avait souhaité par ce concours participer au renouveau des arts par le culte de Dante, consentit de bon gré à la donation, qui fut ratifiée le 15 décembre 1908. La Società dantesca italiana souhaita alors exposer ces dessins au deuxième étage d'Orsanmichele à l'occasion du jubilé de 1911. Pour la société cet étage devait devenir un musée permanent consacré à l'iconographie dantesque. Ce projet ne fut pas réalisé, et la ville décida de rendre les dessins aux Alinari, après qu'une commission composée d'artistes florentins eut choisi les meilleurs d'entre eux qui entrèrent dans les collections de la Galleria d'arte moderna

177. Sisi, 2003, p. 24.

178. Dans cette étude, il défendait la nécessité d'idéalisme dans la représentation de la *Divine Comédie*, Selvatico P., « Delle arti belle in relazione a Dante », *Dante e il suo secolo*, Florence, Cellini, 1865.

179. Volkmann, 1898.

180. Sisi, 2003, p. 27.

de Florence, au Palais Pitti¹⁸¹.

À contre-courant de l'avis exprimé par le jury comme par différents commentateurs de l'époque¹⁸², ce concours peut aujourd'hui être considéré comme un évènement charnière de la vie artistique florentine. En effet, il eut le mérite de révéler une jeune génération d'artistes italiens (travaillant à Florence pour la plupart), ouverts aux avancées européennes du symbolisme et de l'idéalisme, et qui avaient trouvé à Florence une terre propice autour de revues telles que *Il Marzocco* ou encore *Il Leonardo*, et des cercles artistiques proches de Gabriele D'Annunzio, Giovanni Pascoli ou Angelo Conti. Ainsi le concours Alinari est aujourd'hui regardé comme le véritable miroir d'une époque¹⁸³.

Commentant les résultats de ce concours, l'historiographie a parlé de façon réductrice d'une manifestation du Liberty comme une déclinaison Italienne de l'Art nouveau. Pourtant, autant la facture finale de l'ouvrage, comme le fonds culturel de la plupart des artistes, s'en éloigne nettement. Tout au plus, l'on retrouve dans certaines parties décoratives une affinité avec la mode curvilinéaire de 1900. Mais ces recherches sont pour la plupart extrêmement éloignées de celles d'Horta ou de Guimard, ou de ce qui devait triompher dans l'exposition turinoise de 1902.

S'il est difficile de généraliser les résultats à l'ensemble de la production des différents artistes, on peut toutefois noter la prédominance du courant symboliste de matrice littéraire, incarné par D'Annunzio, qui navigue entre idéalisme, culte du passé et nationalisme. En ce sens, le culte de Dante qui avait été ravivé en peinture par les préraphaélites anglais et diffusé en Italie par Nino Costa restait donc totalement d'actualité pour la nouvelle génération au début du xx^e siècle.

Certains noms d'artistes que l'on retrouve dans l'édition illustrée de la *Divine Comédie* évoquent de façon plus particulière ce « dantisme culturel » qui traverse les disciplines artistiques. Le peintre et graveur Adolfo De Carolis, déjà plusieurs fois évoqué au cours de cette étude, représente sans conteste l'exemple le plus remarquable de ces artistes (**fig. 80 ; 88-91**). Dans ses xylographies réalisées notamment pour l'illustration de livres ou de pièces de

181. Sisi, 2003, p. 43.

182. Pica V., « Cronachetta artistica: tre concorsi », *Emporium*, xiv, 80, p. 143-150 ; Pantini R., « Concorso internazionale Alinari », *Emporium*, xi, 62, p. 135-151. Il faut noter que de nombreux historiens restent encore très critiques envers les résultats, et ceux-là même dans le catalogue récemment consacré à cette exposition (Sisi, 2003), voir entre autres Bardazzi, 2003, p. 60. Pour notre part, nous concordons davantage avec l'avis de Giuliana Pieri, pour qui, certes « *the great number of artists involved and lack of a clear brief for the illustrations produced uneven result. Yet, it should be noted that the artists involved in the project did not rely on Doré or Flaxman, neither did they employ a descriptive and theatrical mode of illustration. Their work was overall more radical and in tune with contemporary avant-garde movements which, it must be stressed, comprised both the Symbolists and the late Pre-Raphaelites which are nowadays often viewed as reactionary styles.* » Pieri, 2007, p. 119-120.

183. Voir notamment Sisi, 2003.

D'Annunzio, on perçoit parfaitement ce symbolisme fortement ancré dans l'histoire de l'art. Habitant depuis peu Florence au moment du concours, il y avait installé un atelier composé de jeunes peintres se promenant fièrement avec des bérets à la mode du xv^e siècle, et se proclamant ouvertement en révolte contre le réalisme qui avait dominé les arts italiens de la fin du xix^e siècle¹⁸⁴. Si ces illustrations évoquent des recherches déjà présentes dans son œuvre romaine, elles marquent clairement un tournant stylistique dans sa carrière. Ses premières réalisations débitrices d'une linéarité botticellienne laissent ici la place à une nouvelle conception centrée sur le corps humain et la revendication explicite du modèle michelangélesque¹⁸⁵.

À l'occasion du centenaire de 1921, De Carolis devait réaliser deux nouvelles xylographies représentant la figure de Dante. Dans la première, Dante apparaît de profil, assis à son bureau, méditant après l'achèvement des derniers vers du *Paradis*. À l'arrière-plan apparaît le sommet du clocher de San Francesco, dans sa forme restaurée pour le centenaire. L'autre gravure représente le poète au même moment, mais vu de face, les mains reposant sur son poème (**fig. 92**). Cette œuvre qui devait remporter le concours organisé par la Reale Calcografia et dont Ricci pensa un temps orner toutes les salles de classe du royaume fut finalement achetée par D'Annunzio, qui la renomma *Dante Adriacus*, et retirée de fait du concours¹⁸⁶. Tout comme la lithographie précédente, elle évoque le développement de cette veine idéaliste, voulant représenter le moment de l'illumination au travers d'une technique, la xylographie, volontairement archaïsante¹⁸⁷.

Autre nom inséparable de l'inspiration dantesque du début du siècle, l'œuvre de l'artiste romain Duilio Cambellotti est, par de nombreux aspects, comparable à De Carolis (**fig. 83-87 ; 93-96**). Il subit la même influence littéraire de Ruskin passé au filtre des cercles artistiques romains, puis de D'Annunzio, de l'idéalisme du philosophe Angelo Conti et des milieux intellectuels florentins. Peu de temps avant le concours, Cambellotti avait déjà affronté l'œuvre de Dante en illustrant des lectures de la *Divine Comédie* proposées à Rome par Alessandro Marcucci, mais aussi par la réalisation de cartes postales.

184. Lenzi, 1999.

185. Voir le chapitre précédent.

186. On en trouve la mention dans sa correspondance avec Giovanni Guerrini : « *A Roma il mio Dante è piaciuto a tutti coloro che l'han veduto e speriamo bene. Quando verrò costà, ne porterò una copia al Comitato perché è religioso, quasi un Santo. Queste sono le parole scritte sotto il motto, Dante è figurato nel lvi° anno di sua vita quando, finito il Poema Sacro, è ancora assorto nella sua ultima visione. Vedremo...* » (lettre du 17 octobre 1920). Plus loin : « *perchè l'ho [la lithographie] ritirato dal concorso con dispiacere di C. Ricci che dice andrebbe tanto bene per la scuola. Ma non è più mio che d'Annunzio l'ha voluto comprare per la Reggenza e lo vuol diffondere come il Dantes Adriacus. Non potevo rifiutarmi, Scriverà anche una pagina. Dio voglia che abbia la sua pace.* » (lettre du 4 décembre 1920). Les lettres sont publiées dans Bardazzi, Carli, Djokic, 2001.

187. Elle fut d'ailleurs largement appréciée non seulement par D'Annunzio mais aussi Angelo Conti : « [...] *mi hai fatto contemplare il vuoto dell'uomo liberato. La luce, la lampada che hai accesa accanto alla sua fronte, illumina veramente il suo spirito, è una luce interna, di cui la fiamma esteriore non è se non il simbolo. E piove sul libro aperto nell'ultima pagina, quella della visione di Dio. [...] Il tuo lavoro è largo e spontaneo; e vale più di molti libri a far conoscere il poeta. [...] un'opera che, opportunamente commentata, potrà fare tutto il bene, massime nelle scuole.* », De Carolis recopie des extraits de la lettre qui lui a envoyé Conti dans une lettre adressée à Guerrini. Publié dans Bardazzi, Carli, Djokic, 2001.

*Il giovane Cambellotti subisce il fascino di tale ambiente intellettuale che gravita intorno al filoso idealista Angelo Conti; questi, mosso da interessi etico-sociali, rivaluta attraverso il messaggio di John Ruskin il medioevo e il primo '400 italiano e può essere considerato, seppur con la mediazione di Giovanni Cena e di Alessandro Marcucci, l'ispiratore delle Letture Dantesche (1900) organizzate da Cambellotti*¹⁸⁸.

Chez Cambellotti tout comme chez De Carolis, on peut percevoir la recherche d'un idéal artistique par la référence à Dante et à Michel-Ange. Là aussi toutefois, cet idéal, pour des raisons morales et la recherche d'une dimension populaire prônée ailleurs par le mouvement de l'Arts and Crafts, passa avant tout par l'illustration, ainsi que par les décors de théâtre¹⁸⁹. Ces motivations esthétiques et sociales déterminèrent sans doute la pleine participation de cet artiste aux commémorations dantesques de 1921. Une photographie récemment publiée montre d'ailleurs Cambellotti avec De Carolis et sa famille en visite à Ravenne pour les célébrations du centenaire¹⁹⁰.

Artiste florentin complet, Galileo Chini fréquenta également les cercles « byzantins » romains proches de D'Annunzio (**fig. 81 ; 100**). L'importance qu'il accorda à côté de sa peinture aux arts appliqués relève d'ailleurs de la réception italienne du mouvement anglais *Arts and Crafts*. Bien que partant d'une approche sociale de l'art, Chini aboutit toutefois à une conception opposée à celles de Ruskin ou de Morris, en choisissant par la céramique et l'illustration une production industrielle de l'art afin de rechercher une diffusion la plus large possible¹⁹¹. Il s'adonna avec force à la xylographie, préparant notamment des affiches pour le théâtre de D'Annunzio ou de Sem Benelli¹⁹². En 1921, il participa également au centenaire par une lithographie de Dante¹⁹³.

On pourrait continuer à énumérer les artistes ayant participé à ce concours qui, à l'image

188. Fonti D., Muratore N., De Stefano I., *Duilio Cambellotti, Mito, segno e immagine*, Rome, De Luca, 2006, p. 112. « Le jeune Cambellotti subit le charme de ce milieu intellectuel qui gravite autour du philosophe idéaliste Angelo Conti ; ce groupe, mu par des intérêts éthiques et social, réévalue à travers le message de John Ruskin, le Moyen Âge et le premier Quattrocento italien et peut être considéré, quand bien même avec la médiation de Giovanni Cena et d'Alessandro Marcucci, comme l'inspirateur des lectures de Dante (1900) organisées par Cambellotti. »

189. « *Michelangelo e Dante diventano riferimenti complessi per la simbologia per la tensione alla ricerca della bellezza che s'identifica con la perfezione, per il senso del mistero che le loro opere esprimono, per i superamento della dimensione contingente del tempo.* » Tetro F. (dir.), *Il museo Duilio Cambellotti a Latina, opere scelte della collezione*, Rome, Palombi, 2002, p. 45.

190. *Idem*, p. 55.

191. Benzi E., Margozzi M. (dir.), *Galileo Chini, dipinti decorazione ceramica, teatro, illustrazione*, Milan, Electra, 2006, p. 10. Notons toutefois que parmi ses contemporains de la deuxième génération *Arts and Crafts* le rapport à l'industrie s'orienta dans le même sens.

192. Pallottino P., « In quell'epoca d'oro per l'arte e la litografia, Illustrazione e grafica di Galileo Chini tra liberty e déco », dans Benzi, Margozzi, 2006, p. 65-71.

193. Dans cette lithographie, Dante apparaît hiératique dans ses mains un livre ouvert où est écrit : « *Poema sacro al quale ha posto mano e cielo e terra* », Benzi, Margozzi, 2006, p. 234 et p. 282.

d'Alberto Martini et de ses gravures aux lignes dures inspirées de Dürer¹⁹⁴, recherchaient chez Dante l'image du héros de l'esprit artistique latin (fig. 97-103). Ce qu'il convient de souligner dans le cadre de cette étude est la place centrale occupée par l'inspiration dantesque dans le renouveau symboliste des arts à Florence. Celle-ci témoigne d'une part de l'importance toujours considérable du passé dans l'élaboration de nouvelles formes, mais aussi de la dimension historico-littéraire d'un art qui avait pourtant la prétention d'assumer une forte dimension sociale.

3. LE CENTENAIRE DANTESQUE : « MÉMOIRES MONUMENTALES », ÉVOCA-TION ET RÉINVENTION NÉO-MÉDIÉVALE

Les commémorations de 1921 s'inscrivent donc dans une période où le courant néomé-diéval, et tout particulièrement l'évocation de Dante, constituait pour Florence une pratique déjà bien établie au sein des arts plastiques et de l'architecture. Ces réalisations se retrouvèrent ultérieurement légitimées par la lecture nationaliste de Dante, revigorée au lendemain de la Grande Guerre. Si le culte de Dante revêtait sans conteste à Florence une valeur d'orgueil municipale, sa dimension nationaliste et patriotique était loin d'en être exclue¹⁹⁵.

En 1865, Florence devenue capitale du royaume italien célébrait le 600^e anniversaire de la naissance de Dante en érigeant une statue du poète devant l'église Santa Croce¹⁹⁶. En 1921, au lendemain de la Première Guerre mondiale, la célébration du 600^e anniversaire de la mort de Dante se voulait celle de la constitution effective d'une unité nationale et de l'union des italiens derrière un symbole rassembleur. Entre la fin de la guerre et l'avènement au pouvoir des fascistes, l'Italie connut une période extrêmement troublée, marquée par de fortes divisions politiques et un profond sentiment d'amertume résumé par l'expression de la « victoire mutilée¹⁹⁷ ». Dans l'immédiat après-guerre, on assista au centre et au nord de l'Italie à une violente contestation sociale. Ainsi, les années 1919 et 1920, généralement dénommée *biennio rosso*, connurent d'importantes grèves ouvrières et une mobilisation paysanne contre la vie chère¹⁹⁸.

De très vives tensions sociales troublèrent la ville de Florence dont le quotidien était ponctué par les affrontements entre socialistes et fascistes. Ces derniers y organisèrent en octobre 1919 leur premier rassemblement national et au cours de l'année 1921, ils y mul-

194. Martini avait participé au concours grâce à l'introduction de Vittorio Pica.

195. « *Ora che il culto di Dante s'è fatto ogni giorno più vivo e si va diffondendo come simbolo glorioso dell'idea italiana* », Carocci, 1901, p. 154.

196. Voir Rajna, 1921a et Rajna, 1921b. Dans cet article, l'auteur souligne que le terme même de *centenario* est apparu en Italie pour Dante à l'occasion des célébrations du 500^e anniversaire de sa mort en 1821.

197. L'expression est de Gabriele D'Annunzio et désigne le sentiment d'avoir été lésé par le traité de Versailles, tout particulièrement dans les revendications territoriales de l'Italie.

198. Sabbatucci G. (dir.), *La crisi italiana del primo dopoguerra. La storia e la critica*, Bari, Laterza, 1976.

tiplèrent les actions violentes¹⁹⁹. Dans le même temps, la presse semblait davantage s'intéresser aux célébrations en l'honneur de Dante et à la proposition de Gabriele D'Annunzio de rebaptiser la ville de son ancien nom, *Fiorenza*²⁰⁰. Face aux divisions et aux tensions politiques, la commémoration du sixième centenaire de la mort de Dante se voulait un moment de concorde nationale. Il semblait possible de réunir à nouveau derrière la figure du poète à la fois les catholiques, toutes les tendances issues du *Risorgimento* (de la droite libérale aux démocrates), et même les fascistes.

3.1. LE PROGRAMME DES FESTIVITÉS FLORENTINES DU SECENTENARIO

a. Pour une « saison florentine » des arts

Dans la foulée de la réunion organisée à Rome autour du ministre de l'Instruction publique Agostino Berenini et de Corrado Ricci le 25 novembre 1918²⁰¹, et avant que ne soit votée la loi du 17 novembre 1920²⁰², la ville de Florence avait repris à son compte l'initiative et mis en place un premier comité chargé de préparer un programme pour 1921. La mairie en confia la direction provisoire à une commission déjà existante, et chargée d'organiser à Florence une exposition biennale d'art ancien. À la tête de cette commission, on retrouvait l'historien et critique d'art Ugo Ojetti, qui devait avoir un rôle de premier plan dans les préparatifs du centenaire de 1921²⁰³.

La *Commissione provvisoria* se réunit pour la première fois le 9 mars 1920. Au cours de cette réunion, la première ébauche d'un ambitieux programme fut exposée par le dramaturge Sem Benelli²⁰⁴. Ce programme devait être précisé au cours de la deuxième réunion qui se tint le 12 mars au Palazzo Vecchio²⁰⁵. Pour réussir à mettre en place l'ensemble du programme

199. Le 26 janvier, les fascistes incendièrent la typographie du journal socialiste *La Difesa* ; le 27 février ils assassinèrent Spartaco Lavagnini, directeur du journal *Azione comunista* ; enfin, au début mai, ils dévastèrent le siège ouvrier de la *Società Mutuo Soccorso di Rifredi*. À la suite de l'assassinat du syndicaliste Lavagnini, des grèves éclatèrent dans Florence qui aboutirent à la *battaglia di Firenze* causant de nombreux morts et marquant la première alliance entre le pouvoir républicain et les fascistes dans la lutte contre les organisations ouvrières. Vivarelli R., *Storia delle origini del fascismo. L'Italia dalla grande guerra alla marcia su Roma*, 2 vol., Bologne, Il Mulino, 1991.

200. « *Ma la città [...] pareva più interessata al referendum provocato, nell'anno dantesco, dall'attraente quesito posto da D'Annunzio se Firenze dovesse tornare a chiamarsi Fiorenza.* » Cresti, 1995, p. 216.

201. « Per il centenario di Dante. La prima riunione », *Giornale d'Italia*, 29 novembre 1918.

202. Loi 971, 17 novembre 1920.

203. Sur le journaliste et critique d'art et d'architecture Ugo Ojetti (1871-1946), voir récemment Canali F. (dir.), « Ugo Ojetti (1871-1946) critico : tra architettura e arte », *Bollettino della Società di studi fiorentini*, 14, Florence, Alinea, 2005 et De Lorenzi G., *Ugo Ojetti critico d'arte : dal Marzocco a Dedalo*, Florence, Le Lettere, 2004.

204. Sem Benelli (1877-1949) fut avant tout un auteur de théâtre et de livret d'opéra. Son œuvre la plus fameuse étant peut-être *La cena delle beffe* pièce située dans la Florence de Laurent le Magnifique représentée pour la première fois en avril 1909 au *Teatro Argentina* de Rome. Proche de D'Annunzio, qu'il suivit à Fiume, puis des futuristes, il rompit toutefois rapidement avec le fascisme. Antonini S., *Sem Benelli, vita di un poeta, dai trionfi internazionali alla persecuzione fascista*, Gênes, De Ferrari, 2007.

205. Participèrent à cette réunion : Isidoro del Lungo, Angiolo Orvieto, Carlo Gamba Ghiselli, Ugo Ojetti, Sem Benelli, Guido Biagi, Giovanni Poggi et Alfredo Lensi. ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5064, compte-rendu de la réunion du 12 mars 1920.

dans le temps limité qu'il leur était imparti, les membres de la commission provisoire proposèrent la création d'un ensemble de sous-commissions. À leur tête, il était prévu de placer un Comitato generale, sorte de comité d'honneur dans lequel, selon Ojetti, « *debbono esser comprese personalità di ogni gradazione politica e delle varie classi cittadine*²⁰⁶ », ainsi que d'un Comitato Esecutivo supervisant le travail d'une dizaine de Commissioni Esecutive spécialisées.

La première de ces commissions devait s'occuper de l'aspect littéraire, forcément en étroit rapport avec la Società dantesca italiana. Parmi les événements envisagés, il était fait mention de multiples lectures de Dante à Orsanmichele – destiné à devenir le temps des célébrations, le « temple à la gloire de Dante²⁰⁷ » –, d'un congrès scientifique, de la publication d'une édition scientifique et d'une édition populaire de la *Divine Comédie*, et enfin d'expositions de la bibliographie dantesque et du paysage dantesque. À propos de cette dernière initiative, qui rappelle évidemment l'édition illustrée de la Comédie de Ricci ou l'initiative de Forlì²⁰⁸, le *soprintendente* des Galeries florentines, Giuseppe Poggi, recommandait que l'exposition soit montée grâce aux collections photographiques de l'historien d'art ravennate et de l'entreprise Alinari.

La deuxième commission, déjà mise en place, devait s'occuper de l'exposition d'art ancien, qui aurait également constituée la première occurrence d'une biennale. La commission musicale reflétait quant à elle la place primordiale que l'on pensait accorder aux concerts en extérieur et en intérieur tout au long des festivités. Une quatrième commission se trouvait en charge d'une exposition « *d'oltre monte e d'oltre mare*²⁰⁹ » : comme à Ravenne, on constata à Florence la volonté de faire participer les communautés italiennes émigrées aux célébrations de Dante – désir largement partagé par les émigrés eux-mêmes.

Venait ensuite une commission chargée des événements sportifs et des « *giuochi di diporto* ». Celle-ci devait permettre d'intéresser les classes populaires à l'évènement, tout comme la commission chargée du grand cortège historique²¹⁰. La commission pour une exposition d'horticulture et de floriculture était encore incertaine²¹¹, tandis que la composition de celle chargée de l'exposition d'agriculture était déjà arrêtée. La présence d'une commission pour

206. *Ibidem*, « doivent être incluses des personnalités de toutes les nuances politique et des différentes classes de citoyens. »

207. En développant son programme, le ton de Benelli se fait décidément religieux : « *Orsanmichele assumerà il nome e l'aspetto di tempio in gloria di Dante. Vi si leggerà il "Dante" ogni giorno. Saranno invitati a parlare di Lui i maggiori poeti e scrittori di tutto il mondo e gli uomini in altri ordini di sapienza e di bellezze. I più coscienziosi dicatori, i Orsanmichele e in piazza declamarono l'opera divina.* », ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5066, lettre de Sem Benelli au ministre de l'Instruction publique, s.l., 4 mai 1920.

208. Voir respectivement le deuxième et le quatrième chapitre.

209. ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5066, lettre de Sem Benelli au ministre de l'Instruction publique, s.l., 4 mai 1920.

210. Appelé de leurs vœux par Biagi et Poggi, le cortège historique devait reconstituer un grand évènement historique encore non déterminé. ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5064, compte-rendu de la réunion du 12 mars 1920.

211. Biagi remettait en cause l'intérêt de cette exposition, alors qu'Ojetti avait déjà en tête l'exposition historique des jardins italiens qu'il ne réussit toutefois à organiser qu'en 1931, *ibidem*.

les représentations théâtrales ne surprend pas dans un programme proposé par un metteur en scène spécialiste des spectacles en costumes historiques. Autre évènement envisagé, l'exposition d'art moderne (c'est-à-dire d'artistes contemporains). Si ce genre de manifestation répond selon Haskell à un régime de commémoration du XIX^e siècle²¹², elle était nécessaire selon Ogetti pour éviter l'opposition des artistes au programme des célébrations²¹³. Venaient ensuite les commissions dédiées à l'organisation pratique : celle des logements, hôtels, transports et approvisionnement, et celle de la propagande et de la presse.

L'existence d'une commission vouée à la restauration des monuments de l'époque de Dante restait encore indéfinie. Ce versant des festivités, non prévu dans le programme initial de Benelli et d'Ogetti, avait pourtant déjà été mis en avant par le ministre Berenini en 1918. Au cours de la réunion du 12 mars, cette dimension des festivités fut reproposée par Guido Biagi et le directeur de l'Ufficio di Belle Arti, Alfredo Lensi. En s'inspirant d'un projet de Castellucci pour la reconstruction de la Florence du temps de Dante, ce dernier proposait que soient inscrites dans le programme les restaurations de la Torre della Castagna, du Palazzo di Parte Guelfa ainsi que de l'église et de la place de Santo Stefano²¹⁴. Benelli ajoutait quant à lui à l'ensemble du programme, l'inauguration de la Tribune dantesque de la Bibliothèque nationale de Florence et la venue de tous les maires d'Italie.

On voit bien que ce programme qui devait s'étaler sur cinq mois prenait tous les aspects d'une petite exposition universelle. À côté de la série d'évènements scientifiques, on retrouvait un très vaste programme populaire de nature spectaculaire ainsi qu'un important chapitre artistique. Isidoro del Lungo et la Società dantesca devaient prendre en charge « *il midollo, la parte tecnica e bibliografica che riguarda Dante scrittore*²¹⁵. » Benelli était quant à lui particulièrement attaché aux nombreux spectacles dont le but était d'exalter le peuple :

[...] *cori e rappresentazioni all'aperto, cortei e rievocazioni di antiche feste fiorentine, rappresentazioni sacre in Santa Croce, insomma una serie di manifestazioni di Maggio a Settembre dovranno tenere il popolo in una vera esaltazione spirituale*²¹⁶.

212. Haskell, 2000, p. 135-137.

213. Ogetti « *Ritiene che il Comitato non possa escludere dal proprio programma una Esposizione di arte moderna, sia per evitare una insurrezione di artisti la propaganda de' quali potrebbe anche nuocere all'esecuzione del nostro programma, sia anche per evitare che gli artisti stessi indicano per proprio conto delle Esposizioni al di fuori del nostro programma.* » ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5064, compte-rendu de la réunion du 12 mars 1920.

214. *Ibidem*.

215. ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5064, compte-rendu de la réunion du 9 mars 1920.

216. *Ibidem*, « [...] des chorales et des spectacles en plein air, des défilés et des évocations des anciennes fêtes florentines, des représentations sacrées à Santa Croce, en bref, une série d'évènements de mai à septembre qui devront permettre de tenir le peuple dans une exaltation spirituelle authentique. » Dans un autre document, l'idée du caractère populaire des festivités est reprise : « *Concorso morale e pecuniario ed ogni altra iniziativa da approvarsi dal Comitato, che favorendo l'affluenza del pubblico e l'interessamento delle classi popolari fornisca occasione ed incitamento, all'uno e dalle altre di avvicinarsi alle Mostre Dantesche e alle letture e recitazioni in Orsanmichele. (Feste di fiori, corteggi, maggiolate, rievocazione delle corporazioni delle Arti maggiori e minori, ecc. ecc.)* » ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5073, rapport, p. 8.

b. La biennale d'art ancien

Ugo Ojetti était à l'origine de l'idée d'une biennale d'art ancien. Elle fut conçue dans la droite lignée de l'exposition des portraits italiens qu'il avait organisée à Florence en 1911, à l'occasion des commémorations du cinquantième anniversaire de l'unification²¹⁷. Selon le critique d'art, la biennale aurait constitué le centre d'un ensemble d'événements définissant en alternance avec Venise une saison florentine autour de l'art du passé. Celle-ci devait, à la manière des expositions internationales, contribuer par l'art et l'industrie à offrir un souffle nouveau à la ville²¹⁸.

Insieme a alcuni amici aveva chiesto al R. Commissario di riprendere il programma tracciato nel 1911 dal Comitato della Mostra del Ritratto, per indire in Firenze, ogni due anni, una mostra retrospettiva, la quale venisse a formare come il nucleo delle varie manifestazioni di una vera e propria stagione fiorentina²¹⁹.

Pour cette exposition, Ojetti avait reçu d'importants soutiens dont ceux de Berenson ou du Vatican²²⁰. Dans un premier temps, il avait imaginé organiser une exposition de peinture italienne du XVII^e siècle. Une fois que son destin fut lié à celui des festivités de Dante, on décida de la consacrer à la peinture italienne du XIV^e siècle²²¹. Pourtant dès le mois de juillet 1920, Ojetti ne croyait plus tellement aux possibilités de réaliser cette exposition. Par ailleurs, le directeur général du ministère Arduino Colasanti ne semblait pas favorable à l'idée d'une biennale d'art antique.

Le projet ne put être mené à bien pour le centenaire de Dante, mais réussit l'année suivante comme exposition de l'art italien des XVII^e et XVIII^e siècles (*Mostra della Pittura Italiana del Sei e Settecento*). Finalement organisée au Palazzo Pitti et non plus au Palazzo Vecchio, cette exposition devait avoir un large retentissement (**fig. 104**). Francis Haskell a justement

217. Ojetti « *Crede che anche per queste mostre e per gli altri festeggiamenti l'Ufficio di Belle Arti potrebbe raccogliere per il Regio Commissario tutti i documenti di quanto fu fatto nel 1911 e di quanto era disposto nel 1915.* » Le modèle d'organisation devait être calqué sur celui de 1911, avec un réseau capillaire de comités régionaux : « *occorrerà anche addivenire alla nomina – come fu fatto nel 1911 – di vari Comitati regionali con l'incarico specialmente della ricerca delle opere.* » Plus loin : ASCFi, *Comune di Firenze, Affari diversi*, 9260, compte-rendu de la réunion de la Commissione per le mostre biennali d'arte antica, 30 décembre 1919.

218. « *Teatri, concerti, corse, mostre di arte moderna, rappresentazioni all'aperto, mostre di industrie e di commerci, fiere, feste popolari, ecc. in modo da formare quella stagione fiorentina che da anni è desiderata da tutti quanti amano Firenze.* » ASCFi, *Comune di Firenze, Affari diversi*, 9260, compte-rendu de la réunion de la Commissione per le mostre biennali d'arte antica, 30 décembre 1919.

219. ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5064, compte-rendu de la réunion du 9 mars 1920. « Avec quelques amis, il avait demandé au commissaire royal de reprendre le programme esquissé en 1911 par le Comité de l'Exposition du portrait, pour organiser à Florence, tous les deux ans, une exposition rétrospective, qui devait constituer le noyau des diverses manifestations d'une véritable saison florentine. »

220. ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5064, compte-rendu de la réunion du 8 juillet 1920.

221. « *Intanto la Commissione per le Mostre biennali, allo scopo di accordare il carattere della Mostra retrospettiva colle altre iniziative del programma, stabiliva di organizzare anziché la "Mostra della pittura italiana del Seicento" una Mostra dell'Arte Italiana ai tempi di Dante: "Mostra d'arte italiana del trecento".* », ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5073, rapport, p. 7.

noté la façon dont elle avait été conçue comme une célébration de la victoire de l'Italie face à l'Autriche : sa finalité était de restaurer la fierté nationale en démontrant que l'art italien était resté jusqu'à la fin du XVIII^e siècle au centre de la culture européenne, à une époque où il était encore commun de penser que l'école italienne s'était éteinte avec la fin du XVI^e siècle²²².

Dès lors, on comprend mieux le lien qui avait pu s'instaurer entre cette initiative et les célébrations de Dante sur fond de motivations nationalistes, quand bien même il eût fallu en décaler l'arc chronologique de trois siècles. La première initiative devait non seulement avoir une portée patriotique, mais aussi une dimension locale, non seulement tangible dans tous les événements qui devaient entourer l'exposition, mais surtout dans cette idée – par la suite abandonnée – de biennale. Alors que le succès de la Biennale de Venise s'affirmait chaque jour davantage, le contrepoint florentin, en imposant la ville comme centre de l'art ancien, aurait renforcé l'image d'Athènes d'Italie et d'une ville dont l'essor ne pouvait que passer par une promotion de son caractère historico-artistique. Cette conviction d'Ojetti et du comité devait se concrétiser dans la seconde moitié du siècle par le biais du tourisme de masse sous une forme qu'ils n'auraient certainement pas pu imaginer.

Avec l'idée de biennale, nous nous sommes rapprochés des motivations qui guidaient l'œuvre des organisateurs des festivités florentine. Celles-ci apparaissent finalement assez proches de celles du législateur ou du comité ravennate. Il s'agissait de célébrer non seulement le grand poète, mais aussi un symbole de l'italianité, la victoire contre l'Autriche et un symbole de concorde nationale tout en cultivant l'orgueil municipal de la patrie de Dante.

Il comitato, ispirato ai concetti che Dante, non soltanto poeta sommo, ma simbolo della più pura italianità in cospetto del Mondo e maestro di vita civile e politica in ogni tempo dovesse essere commemorato nella sua città in una forma solenne e tale che rispondesse al carattere di italianità e universalità del suo ingegno e dell'opera sua; che il centenario della morte, coincidente colla fine vittoriosa della guerra, dovesse servire a richiamare l'attenzione di tutti sulla grandezza d'Italia che con la vittoria gloriosa di Vittorio Veneto, esaudiva, dopo sei secoli, il voto del Poeta; e che infine la parola e il pensiero di Dante servissero a ravvivare nell'anima popolare italiana gli alti sensi di operosa virtù, di cittadina concordia, di umana civiltà che nella grande crisi mondiale possono condurre a migliori destini ed a più significazione la grande Patria Italiana²²³.

222. Haskell, 2000, p. 173-175. Voir aussi Mazzocca F., « La mostra fiorentina del 1922 e la polemica sul Seicento », *Annali della scuola normale di Pisa*, v, 2, 1975, p. 837-901.

223. ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5073, rapport, p. 9. « Le Comité, inspiré par les concepts voulant que Dante – non seulement le grand poète, mais symbole de la plus pure italianité dans le monde et maître de la vie civile et politique de tout temps – doive être commémoré dans sa ville sous une forme solennelle, et qui réponde au caractère italien et universel de son génie et de son œuvre ; que le centenaire de la mort, coïncidant avec la fin victorieuse de la guerre, doit servir à attirer l'attention de tous sur la grandeur de l'Italie qui avec la glorieuse victoire de Vittorio Veneto a exaucé, après six siècles, le vœu du Poète ; et enfin, que la parole et la pensée de Dante avaient été nécessaires à raviver dans l'âme du peuple italien le sens élevé de la vertu active, de la concorde citoyenne et de la civilisation humaine qui dans la grande crise mondiale peuvent conduire à

c. Réduction budgétaire et du programme

L'ampleur de ce premier programme avait pour corollaire une importante contribution financière de l'État. Enthousiaste à cette initiative, le ministre Andrea Torre promit à Benelli que le comité florentin recevrait une aide de deux millions de liras²²⁴. Toutefois, Benedetto Croce qui le remplaça en juin 1920 ne reconnut pas cet engagement et souhaita se limiter au projet de loi fixant la participation de l'État à un millions deux cents cinquante milles liras que devraient se partager les villes de Florence, Ravenne et Rome²²⁵. Selon Croce, « *i due milioni promessi del predecessore non sono disponibili, si dovrebbe far passare una legge e non è il momento*²²⁶ ». Le maire Garbasso à la fin 1920 résumait quant à lui les événements avec davantage d'âpreté, mettant directement en cause Croce :

L'attuazione del suesposto programma richiedeva una notevole disponibilità di mezzi finanziari che per i primi gruppi di onoranze – che ne costituiscono la parte principale e sostanziale – si ritenne dal Comitato doversi in buona parte ottenere dallo Stato, mentre per ogni rimanente somma che fosse occorsa si sarebbe provveduto con stanziamenti del Comune e a mezzo di sottoscrizione fra Enti e privati cittadini.

Ed in tale speranza il Comitato aveva iniziato i propri lavori intensificandoli ed addivenendo alla nomina delle Commissioni Esecutive, quando specialmente da S.E. Torre, ministro della P.I. si ebbe notizia ufficiale che lo Stato avrebbe concorso nelle spese per le onoranze che si stavano apprestando a Firenze, a Ravenna ed a Roma, con una somma di tre milioni²²⁷.

Se non che venuto al potere l'attuale ministro S.E. Benedetto Croce, ritenne per ragioni ormai a tutti note, di non poter dar corso al progetto di legge che il suo predecessore aveva, in pieno accordo col Ministro del Tesoro, preparato e che soltanto per il fatto della crisi ministeriale non era stato sottoposto alla Sovrana approvazione.

Al seguito di tale negato concorso dello Stato, il Comitato promotore ed i Presidenti delle varie Commissioni Esecutive, ritennero dover rassegnare le proprie dimissioni²²⁸.

l'amélioration des destins et à une plus haute signification de la grande patrie italienne. »

224. ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5064, compte-rendu de la réunion du 2 avril 1920.

225. Sur la vive polémique entre Benedetto Croce et les comités florentin et ravennate, voir le troisième chapitre. Cette polémique peut-être retracée dans ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5064, 5066 et 5073. Elle a été partiellement reprise dans, Bertoni, 2009, p. CXL-CXLVIII. « *Lo stato non intende più mantenere il contributo concesso dal Ministero della Pubblica Istruzione e da quella del Tesoro con decreto già in corso e fissato nella somma di L. 2.000.000 da ripartirsi fra le città di Firenze, Ravenna e Roma* », ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5064, lettre de Benelli au *Commisario regio pel comune di Firenze* (Garbasso), Florence, 1^{er} juillet 1920.

226. ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5064, lettre de Croce à Benelli, Rome, 2 juillet 1920, « les deux millions promis par mon prédécesseur ne sont pas disponibles, on devrait adopter une loi et ce n'est pas le moment. »

227. Le maire commet ici une erreur, il s'agissait bien de deux millions.

228. ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5073, rapport, p. 9. « La mise en œuvre du programme exposé ci-dessus nécessite une disponibilité de moyens financiers importante qui pour le premier groupe des hommages – qui en constitue la partie essentielle et substantielle – doit, selon le Comité, être pour une bonne partie prise en charge par l'État, tandis que pour tous les montants restants on aurait pourvu par des crédits de la

Confrontée aux réductions budgétaires imposées par le gouvernement, la Commission provisoire menaça de démissionner, elle tenta de récupérer l'argent et n'hésita pas à attaquer le ministre dans la presse²²⁹. Mais au final, le programme fut drastiquement réduit et recentré dès 1920 autour de la restauration de monuments anciens et du versant littéraire.

*Dal governo si sono avuto assicurazione che verranno assegnate a Firenze delle somme da erogarsi specialmente per il restauro di antichi fabbricati, per il Congresso indetto dell'Atene e Roma, e per quella parte del programma enunciata dalla Società Dantesca*²³⁰.

La réduction du budget et par suite du programme des festivités à laquelle on assista durant l'été 1920 laissa un profond sentiment d'amertume au sein du comité florentin. Ses membres considérèrent que la ville avait été lésée, mais aussi que l'État – et en particulier Croce – n'avait pas su comprendre les finalités nationales et politiques de l'évènement. La mairie avait en effet investi beaucoup d'espoir dans ces commémorations, qui auraient dû constituer un moment de concorde, de culte laïc de la nation, et au niveau régional, une véritable fête inaugurant une nouvelle « saison florentine » sous le signe des arts.

La principale conséquence de cette réduction de crédits fut l'abandon du projet d'exposition d'art ancien que nous avons déjà évoqué. En octobre 1920, Garbasso écrivait au ministre de l'Instruction publique pour lui exposer le programme réduit²³¹. La restauration des monuments de l'époque de Dante s'était alors imposée, à l'exemple de Ravenne, comme l'élément principal de ce programme. Elle était suivie d'un congrès de la Società Atene e Roma, ainsi que de conférences dantesques et d'autres congrès. Enfin, il était encore prévu d'organiser une exposition d'artisanat toscan et des fêtes populaires, financées toutefois par la ville de Florence²³².

Ville et au moyen de souscription entre des organismes et des citoyens privés. Et dans cet espoir, le Comité avait commencé ses travaux en les intensifiant et procédant à la nomination des commissions exécutives, quand de Torre, ministre de l'Instruction publique, on eut l'information officielle que l'État aurait concouru aux dépenses des commémorations qui se préparaient à Florence, à Ravenne et à Rome, avec une somme de trois millions. Si ce n'est qu'une fois arrivé au pouvoir, l'actuel ministre Benedetto Croce considéra pour des raisons aujourd'hui connues de tous, de ne pas pouvoir initier le projet de loi que son prédécesseur avait, de plein accord avec le ministre du Trésor, préparé et qui n'avait pas été soumise à l'approbation souveraine seulement en raison de la crise ministérielle. Suite au concours refusé de l'État, le comité organisateur et les présidents des différents comités exécutifs considérèrent devoir donner leurs démissions. »

229. Voir *sopra* chapitre 4.

230. ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5064, lettre du Comitato per il secentenario della morte di Dante à Garbasso, Florence, 8 janvier 1921. « Du gouvernement on a eu l'assurance que seront affectées à Florence des sommes destinées spécialement à la restauration des bâtiments anciens, pour le Congrès organisé par l'Atene e Roma, et pour la partie du programme défini par la Société dantesque. »

231. ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5066, lettre du Regio Commissario au ministre de l'Instruction publique, s.l., 4 octobre 1920.

232. « Verrà poi preparata una Mostra dell'Artigianato Toscano, e saranno date feste popolari atte a richiamare le masse al concetto che Dante, non soltanto poeta sommo, ma simbolo in faccia al mondo della più pura italianità, e maestro di vita politica, morale e civili in ogni tempo, dev'essere celebrato nella sua Città, in una forma rispondente al carattere di universalità del suo ingegno e dell'opera sua. » *Ibidem*.

d. Dimension militaire

Le cœur des célébrations dantesques de Florence eut lieu entre le 15 et le 18 septembre 1921, à la suite de Ravenne (du 11 au 14) et avant celles de Rome (les 20 et 21). Dès avant, l'année de Dante à Florence avait été inaugurée au printemps et marquée par un premier grand événement de portée nationale avec un important défilé militaire le 5 juin (**fig. 105-108**). Cette manifestation nous permet de souligner l'emprise de l'armée sur des célébrations qui se voulaient celle de victoire de la Première Guerre mondiale. La cérémonie est évoquée dans les *Carnets* d'Ojetti où il tient à souligner le succès et l'efficacité populaire de ces cérémonies, avec au passage une allusion grinçante à Benedetto Croce :

Omaggio delle bandiere decorate di medaglie d'oro, a Dante. La mattina, rivista alle Cascine. Nel pomeriggio, corteo da Palazzo Vecchio alla statua in Piazza Santa Croce, dietro il giglio rosso. Cielo nuvoloso e basso. Afa soffocante. Spettacolo superbo. Tutte le vie pavesate, piene di folla. E fiori sulle bandiere. Fan più effetto sul popolo queste cerimonie che mille discorsi elettorali. Quando il giglio rosso in campo bianco s'è profilato contro le pietre brune del Bargello (venivamo da via del Proconsolo e svoltavamo per via Ghibellina), più scure ed unite in questa giornata bigia e senza sole, è sembrato proprio che i secoli fossero aboliti. E Dante ci aspettasse, vivo. Ma valla a spiegare a Benedetto Croce, un'emozione così...

Garbasso, che s'era voluto rivestire da maggiore del Genio mentre doveva restar vestito da sindaco di Firenze, ha parlato breve e bene, sotto la statua. Il generale de Marchi, coperto di medaglie, alto e secco, col suo pizzo alla Lamarmora, s'è avanzato verso la schiera delle bandiere, le ha fatte venire innanzi d'un passo. — Salutate! — ha ordinato, e le bandiere si sono piegate davanti alla statua. Retorica, si diceva jeri. Oggi avevamo tutti gli occhi lucidi. La retorica, quando diventa azione, può anche essere gloria, virtù, eroismo. Il male è che da noi lo diventa di rado.

Una vecchina del popolo, nella folla, ha detto: - Dante può essere contento... — E un'altra rideva d'un'altra comare: - Jeri gl'era comunista arrabbiata. Bandiera rossa, bandiera rossa. Oggi batte le mani e pesta i piedi e si porterebbe a letto tutti i bersaglieri²³³.

233. Ojetti U., *I taccuini 1914-1943*, Florence, Sansoni, 1954, p. 48. « Tribut des drapeaux décorés de médailles d'or, à Dante. Le lendemain matin, revue aux Cascine. Dans l'après-midi, procession du Palazzo Vecchio à la statue sur la Piazza Santa Croce, derrière le lys rouge. Ciel nuageux et bas. Chaleur suffocante. Superbe spectacle. Toutes les rues pavoisées, pleines de foules. Et des fleurs sur les drapeaux. Ces cérémonies font plus d'effets sur les personnes que mille discours de campagnes électorales. Lorsque le lys rouge sur fond blanc se profile contre les pierres brunes du Bargello (nous venions de la via del Proconsolo et tournions par via Ghibellina), plus sombre et plus unie en ce jour gris, sans soleil, les siècles semblaient avoir été abolis. Et Dante nous attendait, vivant. Mais va donc l'expliquer à Benedetto Croce, une émotion pareille... Garbasso, qui avait voulu se parer en lieutenant du Génie quand il aurait dû rester habillé en maire de Florence, a parlé peu et bien, sous la statue. Le général de Marchi, couvert de médailles, grand et sec, avec son bouc à la Lamarmora, s'est avancé vers la troupe des drapeaux, les a fait avancer d'un pas — saluez ! — a-t-il ordonné, et les drapeaux se sont ployés devant la statue. Rhétorique, disait-on hier. Aujourd'hui, nous avons tous les yeux brillants. La rhétorique, quand elle devient action, peut aussi être la gloire, la vertu, l'héroïsme. Le problème est que chez nous elle le devient rarement. Une vieille femme du peuple dans la foule, a dit : — Dante peut se réjouir... — Et une autre riait d'une autre commère : — Hier, elle était une communiste en colère. Drapeau rouge, drapeau rouge. Aujourd'hui, elle bat des mains et

On voit ici apparaître l'engouement que pouvaient susciter ces festivités ; dimension populaire généralement contestée (si ce n'est raillée) par l'historiographie, mais dont les récits privés avaient déjà confirmé la teneur pour le centenaire de 1865²³⁴. Après le défilé, les drapeaux furent déposés au Palazzo Vecchio dans la salle des Cinq-cents, où, pour commémorer l'évènement, la ville apposa une plaque (**fig. 105**).

La dimension militaire fut également forte au cours des cérémonies de septembre. Le 16, à Campaldino, lieu de la célèbre bataille qui avait opposé en 1289 les guelfes florentins aux gibelins d'Arezzo, et à laquelle avait participé le poète, on inaugura une colonne commémorative, financée par l'armée pour célébrer Dante soldat²³⁵. Finalement, l'année dantesque devait se conclure par une nouvelle célébration militaire le 6 novembre, avec la célébration de la victoire dans le salon des Cinq-cents du Palazzo Vecchio. De nouveau les discours de Garbasso et Benelli insistèrent sur ce lien. Le choix du lieu était particulièrement significatif puisqu'à l'occasion du centenaire, ce salon fut restauré et qu'on choisit d'y installer la statue de la *Victoire* (ou *Génie de la Victoire*) de Michel-Ange (**fig. 109-115**)²³⁶.

Placé en 1565 dans le salon des Cinq-cents, le groupe sculptural avait été déposé en 1868 au Musée National de Florence, avant d'être transféré à la Galerie de l'Académie. Plusieurs fois avancée, l'idée de l'installer à nouveau au Palazzo Vecchio fut reprise en 1920 par Ogetti²³⁷, suggérant qu'elle serait un excellent symbole de la victoire militaire²³⁸. Il fallut déplacer une sculpture représentant Savonarole qui avait été transportée dans le Salon en 1881. Non seulement la statue inachevée de Michel-Ange fut placée dans une niche au centre du côté sud de l'immense salle (en face de la tribune de l'Audience), et l'ensemble de cette paroi fut restauré par Alfredo Lensi et Enrico Lusini en s'inspirant d'un projet de Vasari²³⁹. Le lien entre ces travaux et le centenaire ne pouvait être que d'ordre symbolique et idéal :

Venne inoltre approvato e incluso nell'elenco dei lavori da farsi in

tape des pieds et porterait au lit tous les *bersagliers*. »

234. Yousefzadeh, 2011.

235. « *La semplice e caratteristica cerimonia si svolse nel piano adagiato tra i gioghi del Pratomagno e la scogliera della Verna, ed a cui sovrastano le fiere torri di Romena. Autorità civili e militari intervenute da Firenze e da Arezzo, genti discese dalla Montagna fiorentina e dall'Alpe di Catenaia, dalle borgate turrite e dalle terre corcate nel verde affollavano il campo di battaglia, dove crollò la potenza dell'Impero in Toscana.*

S.E. il Generale d'Esercito Conte Guglielmo Pecori-Giraldi rappresentava S.M. il Re; il capitano di vascello Piero Fossati, l'Armata. Dopo i discorsi fu scoperta la Colonna, simbolo delle armi nazionali per la tutela del diritto italiano. » Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 177-178, voir aussi chapitre 4.

236. Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 284-289.

237. Des demandes dans ce sens avaient déjà été faites dans les années précédentes. Voir par exemple durant la guerre : « *Esso è oggi un simbolo e un auspicio. Simbolo della forza popolare della Nazione, auspicio del trionfo delle armi latine contro l'immutata barbarie teutonica. Le augusta mura, ove si elaborarono gli ordinamenti di libertà, ove risuonò la parola di Dante, magistrato di popolo e ove fu accolta l'assemblea legislativa della giovine Nazione risorta, sono degna tribuna all'opera viva ed eloquente del Genio.* » ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5073, lettre du maire de Florence au ministre de l'Instruction publique, Florence, 14 mai 1917.

238. « *Suggerii allora che il gruppo di Michelangiolo, riportato nel Salone, sarebbe stato ottimamente nella nicchia di testata. Dopo i grandi avvenimenti trascorsi, l'opera d'arte avrebbe anzi associato al suo pregio intrinseco l'alto valore di simbolo della vittoria nazionale.* » Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 288.

239. *Ibidem*.

occasione del centenario il mio progetto [c'est Alfredo Lensi qui écrit] per il ricollocamento nel Salone de' Cinquecento del Genio vittorioso di Michelangiolo e il riordinamento della parete a nord del Salone. Questo lavoro venne proposto, non tanto perchè una delle opere più belle del Maestro tornasse dove era stata per oltre tre secoli e venisse esposta in modo degno del suo eccezionale valore, ma anche perchè nel Palazzo che accolse Dante artigiano e magistrato di Popolo, nell'edificio più formidabile che si sia mai innalzato nel cuore d'una città, l'opera di Michelangiolo resti quale ricordo duratura dell'omaggio al Poeta e simbolo significativo della risorta coscienza nazionale²⁴⁰.

e. Nationalisme et régionalisme

L'intervention récurrente des représentants de l'armée, tout comme l'évocation de la récente victoire militaire sont une confirmation ultérieure, au-delà des discours de principe, de la portée patriotique des célébrations du centenaire de la mort de Dante à Florence. Encore plus qu'à Ravenne, cette dimension était étroitement liée à l'orgueil municipal : il s'agissait avant tout, à travers Dante, de revendiquer la place centrale de Florence dans l'histoire nationale, conçue comme un cheminement vers l'unité depuis l'époque des Communes jusqu'à sa résolution avec le Risorgimento, puis avec les conquêtes territoriales de la Grande Guerre. Dans le discours qu'il prononça le 5 juin devant les armées, le maire Garbasso dressa clairement ce lien en insistant sur le rôle de Florence qui avait su préserver l'idée de l'unité latine durant les périodes de division²⁴¹. La pensée de l'Italie avait ainsi survécu à l'occupation étrangère grâce à la « langue de Florence » et à un « poète florentin » qui avait su rêver entre le pape et l'empire la « liberté de Florence²⁴² ». Contre la violence de la division, le génie italien avait selon lui survécu grâce à trois Florentins : Dante, Michel-Ange et Galilée – la poésie, l'art et la science²⁴³.

Ce nationalisme municipal ne fut jamais évoqué de façon aussi vibrante et emphatique que dans un long discours que prononça Isidoro del Lungo le 17 septembre devant le roi, dans le salon des Cinq-cents du Palazzo Vecchio :

E in tutto questo, o Signori, in questo conserto di dolorose o liete memorie,

240. ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5073, lettre de Lensi (Ufizio Belle Arti) au maire de Florence, Florence, 11 février 1921. « À été également approuvé et inclus dans la liste des travaux à exécuté pour le centenaire mon projet [celui d'Alfredo Lensi] de replacer dans le salon des Cinq-cents le génie victorieux de Michel-Ange et le réaménagement de la paroi nord du salon. Ce travail a été proposé, non pas tellement parce que l'une des plus belles œuvres du Maître revint là où elle avait été pendant plus de trois siècles et fut exposée d'une manière digne de sa grande valeur, mais aussi parce que dans le palais qui a accueilli Dante artisan et magistrat du peuple, dans l'édifice le plus formidable qu'on ait jamais érigé en plein cœur d'une ville, l'œuvre de Michel-Ange, reste comme un hommage durable à la mémoire du poète et un symbole important de la résurgence de la conscience nationale. »

241. Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 174-177.

242. Idem, p. 174.

243. *Ibidem*.

anche di secoli lontane da Dante egli Dante è presente²⁴⁴; come se anche quei tempi avesse, spirito nei secoli pellegrinante, vissuti. Perché se a Dante [...] ormai si è desistito dallo attribuire fattualmente l'onniscienza delle cose e l'onnivoggenza nei tempi; se l'unità di latino Impero, sotto il quale liberamente operassero pacificati i Comuni italiani, generosa utopia della sua grande anima, era ben altra cosa della attuale sostanziale unità nostra italiana, unità non teorica ma di fatto, e perché di giusto fatto unità di pieno diritto; se era fatale che due secoli di italiana discordia ci tirassero addosso l'obbrobrio della schiavitù straniera, e contro questo un'altro de' tuoi grandi, o Firenze, Niccolò Machiavelli, egli pel primo e allora solo, e pur troppo, inefficacemente, invocasse, qualunque i tempi lo dessero, il Principe liberatore; sta tuttavia, a gloria di Dante, che nell'Italia del tempo suo quale egli la deplorò, ostello di dolore, destituita d'ogni dignità di nazione, di sé medesima micidiale, egli pur sentisse, presentisse, diciamo anche profetasse, la nazione; della sua romanità la facesse titolo giuridico, della sua lingua vincolo e strumento non removibili di unità: cosicché in un libro, nel libro di lui, finché altro non si potesse, ci sentissimo di secolo in secolo dominati dall'idea che dentro quel libro alitava, richiamati a noi dal suono di quella voce: e quel libro, il Poema dello spirito, fosse a noi l'Evangelo della patria²⁴⁵.

f. Célébrations et reconstructions historiques

Le 27 avril 1921, l'année dantesque fut inaugurée à Florence par une cérémonie solennelle sur la place Santa Croce au cours de laquelle les élèves des écoles publiques, accompagnés d'un orchestre, entonnèrent un ensemble de chœurs (**fig. 116**)²⁴⁶. L'évènement central de la première période des festivités (de mai à juin) aurait dû voir Gabriele D'Annunzio prononcer un discours public dans le Salon des Cinq-cents du Palazzo Vecchio. D'Annunzio, qui ne semble pas s'être rendu à Florence, contribua finalement aux célébrations en proposant dans les journaux que la ville soit rebaptisée *Fiorenza*. Cette absence reporta le cœur de cette première période de manifestations à l'hommage militaire rendu le 5 juin à la statue

244. Del Lungo évoque le génie de la Victoire de Michel-Ange devant lequel il prononce son discours.

245. Idem, p. 184-185. « Et dans tout cela, oh Messieurs, dans ce croisement de souvenirs douloureux ou heureux, même depuis des siècles lointains de Dante, lui Dante est présent ; comme si même ces jours-là avaient, esprit en pèlerinage dans les siècles, vécus. Parce que si on a aujourd'hui abandonné l'idée d'attribuer à Dante l'omniscience des choses et la vision de toutes choses au travers du temps ; si l'unité de l'Empire latin, sous laquelle opéraient librement pacifiées les communes italiennes, utopie généreuse de sa grande âme, c'était tout à fait autre chose que notre unité italienne actuelle et réelle, unité non pas théorique, mais de fait, et parce que faite justement unie de plein droit ; s'il était inévitable que deux siècles de discordes italiennes nous attirent la honte de l'esclavage étranger, et contre celle-là un autre de tes grands hommes, oh Florence, Machiavel, fut le premier et alors le seul, et hélas sans succès, à invoquer, quelque soit l'époque qui le donnerait, le Prince libérateur ; c'est cependant, à la gloire de Dante, que, dans l'Italie de son temps dont il déplorait qu'elle soit, « auberge de douleur », privée de toute dignité en tant que nation, en soi même mortel, il put tout de même percevoir, pressentir, nous dirons même prophétiser, la nation ; de sa romanité lui fit un titre juridique, de sa langue un lien et un instrument inamovible d'unité : de sorte que dans un livre, dans son livre, tant qu'il n'était pas possible autrement, nous nous sentions de siècle en siècle dominé par l'idée que dans ce livre elle respirait, rappelée à nous par le son de cette voix : et ce livre, le Poème de l'esprit, fut pour nous l'Évangile de la patrie. »

246. ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5066, brouillon de lettre du 29 mars 1921, s.l., non signée.

de Dante. Toujours durant ces premiers mois, on inaugura une exposition de livres concernant l'œuvre de Dante à l'Archivio di Stato et dans la bibliothèque laurentienne. De grandes manifestations populaires étaient également prévues autour de compétitions sportives et d'un grand tournoi en costume du XIV^e siècle²⁴⁷.

Avec la musique²⁴⁸, les spectacles historiques occupèrent en effet une place centrale dans les manifestations populaires. Le 17 septembre, en présence du roi un grand cortège fut organisé reproduisant le retour des milices guelfes de la bataille de Campaldino à laquelle participa Dante (**fig. 117-123**) :

Nel pomeriggio, il Re, dalla Loggia della Signoria, assisté ad una caratteristica ricostruzione storica: il ritorno delle milizie guelfe di Campaldino. Cavalieri e fanti comunali, magistrati dell'antica Repubblica, il Gonfaloniere e i Priori delle Arti, corporazioni artigiane, il Carroccio²⁴⁹ trainato da bianchi bovi, arcadori, balestrieri e pavesati dei sestieri e dei pivieri, rappresentanti delle "amistà", ferrati uomini d'arme di messer Amerigo da Narbona, sfilarono dinanzi al Re per traversare le strade di Firenze medievale, vigilate da Palazzo Vecchio, dove Dante, mentre ancora i ponti e le abetelle ne fasciavano le rudi e alte muraglie, risedé artigiano e magistrato di popolo²⁵⁰.

Au-delà de l'aspect pittoresque, ces reconstitutions historiques expriment une relation à l'histoire dans l'espace de la ville proche de celle qui guida les travaux architecturaux. Ce cortège reprenait la vision déployée dans les films *Dante nella vita dei suoi tempi* (**fig. 124**) et la *Mirabile visione*²⁵¹ : on récupéra d'ailleurs les costumes employés pour les tournages dans les défilés²⁵². Les monuments historiques de la ville jouèrent un rôle de premier plan en composant le décor idéal de ces tableaux vivants.

Il grandioso corteggio si svolgerà nel cuore di Firenze, passando dinanzi ai

247. *Ibidem*.

248. « Durante i due periodi delle onoranze saranno dati speciali spettacoli di musica e di prosa, possibilmente con recite all'aperto onde possa assistervi il maggior numero di persone. Verranno pure tenuti due grandi concorsi nazionali uno bandistico e una corale. » *Ibidem*.

249. « *il carroccio* lo storico carro "usato per trionfo e dignità", che accompagnava in guerra i soldati de' Comuni italiana, vincolando le milizie popolane alle più ardue prove. » ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5066, Stampa.

250. Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 187. « Dans l'après-midi, le roi, depuis la Loggia della Signoria, assista à une reconstruction historique caractéristique : le retour des milices guelfes de Campaldino. Chevaliers et fantassins municipaux, magistrats de l'ancienne République, le gonfalonier et les prieurs des arts, les corporations d'artisans, le char Carroccio tiré par des bœufs blancs, archers, arbalétriers et soldats des quartiers et des paroisses, les représentants de l'« *amistà* », des hommes armés d'Amerigo de Narbonne, défilèrent devant le roi pour traverser les rues de la Florence médiévale, sous la surveillance du Palazzo Vecchio, où Dante, tandis que les hauts et rugueux remparts étaient encore enveloppés par les ponts et les sapines, siégea comme artisans et magistrat du peuple. »

251. Voir chapitre 4.

252. ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5064, lettre du Comitato per il Secentenario della morte di Dante à Garbasso, Florence, 18 mai 1920. « Le cortège grandiose aura lieu dans le cœur de Florence, passant devant ses monuments les plus glorieux et antiques. »

*suoi più antichi e gloriosi monumenti*²⁵³.

Le rôle assumé par le patrimoine urbain dans ce cortège ne se limitait toutefois pas au simple décor de théâtre : l'inscription dans l'espace du centre de la ville de références historiques revendiquait pour lui cette identité médiévale en rupture nette avec la tentative de modernisation de la seconde moitié du XIX^e siècle.

g. Le rôle central des monuments

*Fino dal 1920, il Comune di Firenze, incluse, come parte precipua, nel programma della commemorazione il restauro e ripristino dei [...] edifizii monumentali*²⁵⁴.

Cette phrase d'Alfredo Lensi, qui ouvre le récit officiel qu'il donne des célébrations florentines du centenaire dantesque indique sans ambiguïté la place primordiale accordée aux travaux et restaurations. Sous le vocable de « mémoires monumentales²⁵⁵ », il reprend l'idée de Ricci et de la loi du centenaire selon laquelle retrouver l'aspect du monument ancien constituerait le meilleur moyen de célébrer le poète. Au niveau du ministère, le critère de sélection des édifices à restaurer correspondait de façon vague à tout lieu ou monument ayant eu un rapport avec la vie et le temps de Dante²⁵⁶. L'Ufficio Belle Arti de la ville de Florence reprit cette conception large, en sélectionnant un ensemble de monuments de la fin du XIII^e siècle et du XIV^e siècle pouvant représenter ou être un signe de la ville dans laquelle Dante avait vécu, mais aussi des bâtiments plus tardifs. Récupérant à son compte les arguments de Ricci, Lensi considérait l'ensemble de ces travaux comme une œuvre plus pérenne que n'importe quel autre type de commémoration :

*Allorché nella primavera dell'anno scorso il R^o Commissario costituì, sotto la sua presidenza, il Comitato esecutivo per la commemorazione del secentenario della morte di Dante, presentai al Comitato stesso – di cui facevo parte come Segretario – la proposta di includere del programma il restauro di notevoli edifizii fiorentini dello scorcio del tredicesimo secolo, onde delle onoranze al Poeta restasse un segno perenne e rappresentativo dell'aspetto di alcuni particolari luoghi della città, quand'egli vi nacque e per trentasei anni vi fu cittadino*²⁵⁷.

253. ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5066, Stampa.

254. Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 171. « Jusqu'en 1920, la ville de Florence inclut, comme partie principale du programme de commémoration, la restauration et la valorisation des [...] édifices monumentaux. »

255. Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 189.

256. « *lavori di restauro compiuti [...] in luoghi e in monumenti che ebbero rapporto con la vita e coi tempi di Dante.* », dessin de loi du 17 novembre 1920.

257. ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5073, lettre de Lensi (Ufficio dei Belle Arti di Firenze) à Garbasso (marie de Florence), Florence, 11 février 1921. « Alors qu'au printemps de l'année dernière, le commissaire royal forma, sous sa présidence, le Comité exécutif pour la commémoration du sixième centenaire de la mort de Dante, je présentai à ce Comité – auquel j'appartenais en tant que secrétaire – la proposition d'inclure dans le programme la restauration des bâtiments importants de la Florence de la fin du XIII^e siècle,

La liste définitive des édifices fut décidée en dialogue avec le gouvernement qui ne remit jamais en cause cette partie-là des célébrations (**fig. 125**). Elle comprenait des édifices dont la ville de Florence était propriétaire : le Palagio di Parte Guelfa, « *la più famosa costruzione civile di Firenze, dopo Palazzo Vecchio*²⁵⁸ », la Torre della Castagna, « *modesto edificio ma d'altissimo significato per le sue memorie storiche*²⁵⁹ », et le Palagio dei Frescobaldi situé dans le quartier de Borgo San Jacopo, Oltrarno. À ces trois monuments s'ajoutèrent des bâtiments de propriété ecclésiastique : l'église Santo Stefano, dite la Badia²⁶⁰ Fiorentina et la Torre degli Amidei, (cette dernière appartenait à la Congregazione di Carità). Mais aussi, les travaux déjà mentionnés du salon des Cinq-cents du Palazzo Vecchio où devait être remise en place la statue de la Victoire de Michel-Ange. Enfin, il fut décidé de restaurer des maisons privées aux alentours de la *Casa di Dante*²⁶¹, l'église San Leonardo in Arcetri ainsi que de certaines chapelles de l'église Santa Croce²⁶².

Parallèlement à ces projets de l'Ufficio Belle Arti de la ville de Florence, le ministère de l'Instruction publique décida de s'occuper directement des restaurations de l'église Santa Margherita de' Ricci et de la reconstitution des fonts baptismaux du baptistère San Giovanni. Autour de Florence, il prit à sa charge les travaux déjà évoqués dans le quatrième chapitre de l'abbatiale de San Gaudenzio à Godenzo, du château de Poppi et d'une des tours du château de Romena. Outre ces restaurations la liste des travaux comprenait l'érection de deux colonnes commémoratives, l'une de la bataille de Campaldino près de Poppi, et l'autre du « Cantone d'Arezzo », à Florence, Via di Ripoli²⁶³.

h. Division des travaux

On voit donc se dessiner une ligne de partage des travaux entre la ville de Florence et l'État italien. Toutefois, les contacts entre les deux institutions étaient forts et cette distinction ne transparaît pas dans les réalisations finales.

Pour le compte de la première, les travaux furent dirigés au sein de l'Ufficio Belle Arti e Antichità par l'architecte florentin Alfredo Lensi²⁶⁴. Celui-ci s'était formé à l'époque du *risanamento* du centre de Florence en assistant Corinto Corinti dans ses relevés des édifices voués à la démolition. D'abord secrétaire de l'Ufficio Belle Arti à sa création en 1907, il devait

afin que des hommages rendus au poète il restât un signe perpétuel et représentatif de l'aspect de certains lieux particuliers de la ville, lorsqu'il y naquit, et durant trente-six ans, y fut un citoyen. »

258. *Ibidem*, « la construction la plus célèbre de Florence civile, après le Palazzo Vecchio ».

259. *Ibidem*, « un édifice modeste mais de la plus haute importance pour ses mémoires historiques. »

260. Terme toscan signifiant abbatiale (*abazzia*).

261. « *Fu per ultimo stabilito di provvedere al restauro di varie case di privati, poste tra Piazza della Signoria e Piazza del Duomo, in prossimità del Palagio de' Cerchi bianchi e della Casa degli Alighieri.* » *Ibidem*.

262. On retrouve également mentionnée une participation aux travaux de l'arc raccordant le Palazzo dell'Arte della Lana à Orsanmichele et à la façade de l'église Santa Maria Novella.

263. ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5073.

264. Sur Lensi, voir Lensi A., *Quaderni di ricordi*, Florence, Centro 2P, 1985, Francini C., « La scala del Palazzo di Parte Guelfa », *Bollettino della Società di Studi Fiorentini*, 4, 1999, p. 163-164.

par la suite diriger cette structure pendant plus de trente ans, s'occupant des principales restaurations de Florence. En 1931, il fit partie, à côté de Gustavo Giovannoni, du groupe des Italiens ayant participé à la rédaction de la Charte d'Athènes. Pour les travaux du centenaire dantesque, il fut secondé par l'architecte Ezio Zalaffi (1881-1956)²⁶⁵, fils d'un célèbre artisan siennois, et professeur à l'Académie des beaux-arts de Florence. Il devait succéder à Lensi à la tête de l'Ufficio Belle Arti en 1938.

Les travaux relevant de la compétence de l'État furent supervisés par la *soprintendenza ai monumenti* de la Toscane. L'exécution de ces chantiers ne fut toutefois pas confiée au *soprintendente* Agenore Socini, mais à l'architecte Giuseppe Castellucci (1863-1939)²⁶⁶. Originaire d'Arezzo, ce dernier eut une carrière extrêmement brillante et active, dans le domaine de la restauration, mais également de l'enseignement et construisit aussi différents bâtiments. Avant même la fin de ses études, il collabora à l'illustration du célèbre ouvrage de Karl von Stegmann et Heinrich von Geymüller sur les monuments toscans de la Renaissance²⁶⁷. Par cette expérience ainsi que sa formation au contact des architectes Luigi del Moro, Vincenzo Micheli et Crescentino Caselli, il développa très tôt une passion pour l'histoire de l'architecture et une intimité avec la technique, les matériaux et le décor de l'architecture du passé. À l'exemple de ses travaux réalisés à Arezzo, Fiesole ou Florence, la plupart de ses interventions œuvrèrent à la recherche d'une image de la ville du Moyen Âge et de la Renaissance grâce à une conception large, au-delà du monument, du tissu historique de la ville²⁶⁸.

Parmi ses principales réalisations florentines, il fut appelé par la *Firenze Antica* (association à laquelle il appartenait) à restaurer un édifice de propriété communale, le Palazzo Canacci sur la piazza di Parte Guelfa (1900-1904). Nous avons déjà évoqué sa participation au concours de 1902 avec Guido Carocci. Ce concours constitua pour Castellucci la première occasion d'utiliser sa connaissance du monument ancien pour en faire un protagoniste d'une vision d'ensemble du contexte urbain et du milieu historique. D'une façon assez similaire, on peut considérer que la grande réalisation de sa carrière fut la redéfinition au cours de différentes étapes successives de la Piazza Grande d'Arezzo.

Castellucci occupa un rôle central dans les commémorations de Dante en 1921. Il dirigea d'une part les travaux pour le compte de la *soprintendenza*. Il réalisa les décors pour le film *Dante nella vita dei suoi tempi*, et de façon plus large ses travaux antérieurs et sa conception

265. Cresti C., *Firenze 1896-1915: la stagione del Liberty*, Florence, Uniedit, 1978, p. 268-269.

266. Ghelli, Insabato, 2007, p. 113-119, Miano G., Castellucci, Giuseppe, DBI, XXI, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1978, p. 805-809, Puggioni B., *Giuseppe Castellucci (1863-1939), Del progettare restaurando*, tesi di laurea sous la direction de Gabriele Morolli, Université de Florence, 2004 ; Lasansky, 2004a, p. 42-48.

267. Geymüller H., Stegmann C., *Die Architektur der Renaissance in Toscana*, Munich, Bruckmann, 1885-1908.

268. « Un'ottica di scrupolosa ricerca applicativa delle teorie del restauro di tipo stilistico di ascendenza boitiana, [...] porterà G.C. a ridisegnare la scena urbana, soprattutto di Arezzo, restituendola ad un ideale di decoro, con interventi che troveranno consensi anche nel regime per la loro capacità di vivificare un'immagine gloriosa del passato comunale. », Ghelli, Insabato, 2007, p. 114.

scénographique de la ville historique influencèrent profondément les réalisations du comité florentin. Ainsi, il semble que l'on puisse répartir les différents travaux du centenaire dans deux zones directement liées à des projets antérieurs de Castellucci.

i. Définition de deux zones

En dépit de l'autonomie de chaque restauration, toutes participèrent à un plan organique de « récupération » du passé médiéval de Florence autour de deux zones principales (fig. 125).

Comme dans le plan Carocci-Castellucci de 1902, une première zone aux abords de la via Pelicceria comprend le Palazzo di Parte Guelfa, en face duquel Carocci avait restauré près de vingt ans auparavant le Palazzo Canacci, ainsi que la tour des Amidei, située à proximité du Ponte Vecchio. De l'autre côté de l'Arno, on peut y adjoindre la restauration du Palazzo Frescobaldi, situé à Borgo San Jacopo.

La zone principale était centrée sur la *Casa di Dante*, avec les restaurations de la tour de la Castagna, de la Badia florentine et de l'église San Margherita de' Ricci afin de créer une véritable « zone dantesque » à mi-chemin entre Santa Maria del Fiore et la place de la Seigneurie (fig. 126-127). À ces restaurations, il était prévu d'ajouter celle des édifices appartenant aux propriétaires privés, encouragés par des prix et concours. Il n'a toutefois pas été possible de trouver la confirmation de la réalisation de ce dernier point dont le projet se retrouve dans de nombreux documents d'archives²⁶⁹.

La volonté de rechercher la ville de Dante sous la surface des enduits n'était pas seulement une conséquence de la reconstruction de la *casa di Dante*, mais aussi l'héritière d'un projet de Castellucci, rédigé juste avant l'entrée de l'Italie en guerre²⁷⁰. Ce projet concernait le quartier de San Martino situé entre la cathédrale et la place de la Seigneurie, plus précisément dans la zone située entre les rues Proconsolo, del Corso, dei Calzaiuoli et la place de la Seigneurie. Il est intéressant de noter que le quadrilatère ainsi délimité se situe à proximité immédiate du quartier du Mercato Vecchio, tel un reflet en négatif du *risanamento* qui s'était arrêté à la via Calzaiuoli. Certes, la zone concernée représentait seulement la moitié de celle du Mercato Vecchio, mais Castellucci espérait qu'elle puisse servir d'exemple et d'incitation

269. Voir notamment : ASCFi, *Comune di Firenze, Belle Arti, Affari diversi*, 9262, lettre d'Alfieri sans destinataire, Florence, 30 septembre 1914, où l'auteur approuve la restauration du « quartier de Dante », qui pour lui « *desterà grande simpatia all'anima del popolo fiorentino* », tout en offrant « *decoro e onore per Firenze e anche vantaggio... quando il mondo sarà ritrovato cristiano e civile* ».

270. ASCFi, *Comune di Firenze, Belle Arti, Affari diversi*, 9262, [rapports Castellucci], [1914]. L'attribution et la datation de ces deux rapports (dont un adressé à la « Sig.ra Marchesa ») sont la nôtre. Elles se déduisent du texte ainsi que des documents voisins. Ainsi dans une lettre du 30 septembre 1919, Alfieri approuve « *il restauro del quartiere di Dante* », en cela qu'il « *desterà grande simpatia e bell'anima del popolo fiorentino* », mais qu'elle apporterait également « *decoro e onore per Firenze e anche vantaggio... quando il mondo sarà ritrovato cristiano e civile* ». Une autre lettre du même fascicule, non signée, non datée appuie l'opportunité de continuer à enlever les enduits du quartier, ce qui aurait pour effet d'exalter les âmes des citoyens.

pour les autres quartiers²⁷¹. Pensée dès 1914, comme un hommage à réaliser pour le centenaire de 1921, cette opération se proposait de « *restituire intanto e per quanto resulti possibile le parti esteriori dei fabbricati compresi nella zona di San Martino al loro antico aspetto come omaggio duraturo di Firenze alla memoria di Dante*²⁷² ». C'était donc bien de l'aspect extérieur des édifices qu'il s'agissait de transformer.

Pour cela, l'architecte distinguait trois groupes d'édifices. Le premier comprenait les bâtiments dont l'ancienne structure restait entièrement visible à l'exemple de la tour de la Castagna et l'extérieur de l'église Santa Margherita. Il proposait de commencer les travaux par ces bâtiments afin de rendre rapidement évident le résultat final auquel devait aboutir le projet. Il s'agissait donc de procéder à « *l'assetto conveniente*²⁷³ » de ces édifices, c'est-à-dire à leur « mise en ordre » ou à leur « rangement ». Ce vocable évoquait déjà parfaitement en soi l'aspect « nettoyé » des vicissitudes du temps auquel devaient aboutir les restaurations de 1921.

Le deuxième groupe était constitué des édifices donnant des « signes évidents » d'avoir conservé l'ancienne structure des murs sous l'enduit qui les recouvrait. Il fallait donc chercher à ôter ces enduits, à commencer par ceux de l'oratoire de la Congrégation des Buonomuini de San Martino. Enfin, le troisième groupe, ceux dont on ne pouvait dire *a priori* s'ils conserveraient un aspect médiéval sous leurs enduits, « *sarebbe oggetto di saggi per accertarla o per metterne in evidenza, eventualmente, i resti*²⁷⁴. »

Suivant un concept auquel Castellucci admettait penser depuis longtemps²⁷⁵, il tenait à ce que le projet soit dirigé par un seul comité, « *con uniformità di criteri, nel modo più economico possibile*²⁷⁶ ». Ce contrôle unique devait garantir une recherche de l'ancienne Florence, « organique et ordonnée ». Le but étant non pas tellement la restauration en soi des différents édifices, mais l'effet d'ensemble, « de magnifiques tableaux » dont il était convaincu qu'il aurait comme effet d'exalter l'âme de tous les citoyens, mais aussi d'avoir un écho dans le monde entier²⁷⁷.

Gli edifizii che pur saltuariamente qua e là riacquistassero la loro antica venusta comporrebbero da ogni crocicchio della fitta rete di strade singola-

271. Ce projet « *sortirebbe di grande interesse per la città e forse d'esempio e di incitamento alla applicazioni in campo più vasto.* » *Ibidem.*

272. *Ibidem.* « restituer pendant ce temps, et autant que possible les parties extérieures des bâtiments compris dans la zone de San Martino à leur aspect d'origine comme un hommage durable de Florence à la mémoire de Dante. »

273. *Ibidem.*

274. *Ibidem.* « serait soumis à des sondages pour le vérifier ou pour mettre en évidence, éventuellement, des vestiges. »

275. « *Secondo il concetto che da molto tempo sto vagheggiando e che ora lusinghieriamente sono indotto a manifestare,* » *ibidem.*

276. *Ibidem.* « avec des critères uniformes, et de la façon la plus économique possible. »

277. « *Sono convinto che [...] da quegli esempi l'effetto che si cerca sarebbe considerevole ed esalterebbe l'animo di tutti i cittadini favorendo il loro concorso in un'opera che avrebbe eco nel mondo.* » *Ibidem.*

*rissimi aggruppamenti prospettici sul fondo dei nostri monumenti maggiori, visibili da ogni parte, e farebbero assoluto il bisogno di rendere il magnifico quadro più che sia possibile completo con eguale provvedimento per i fabbricati intermedi per i quali si incontrassero difficoltà*²⁷⁸.

Il ne fait pas l'ombre d'un doute que malgré la simplicité de la procédure et des moyens employés, ce projet constituait aux yeux de Castellucci la prémisse d'un plan organique. Ce plan, tout en se voulant l'opposé du *risanamento*, partageait avec celui-ci une prétention morale, en se fixant l'objectif d'aboutir à une « régénération » de la ville et à une nouvelle concorde de ses habitants, grâce à l'image de son histoire.

*Tale cospicuo primo passo verso la rigenerazione della città, tanto desiderata e che non può non trovare il consenso e l'aiuto di tutti, oltre riuscire di somme decoro al cospetto di tutto il mondo, nonché di esempio e di incitamento per un più esteso campo, in altri parti entro la cerchia antica e nei borghi, varrebbe ora, in questo angustioso periodi della vita nazionale, di immediato sollievo ad un grande numero di artieri di ogni maestranza, che purtroppo languono, e sperano aiuto dalla concorde alacrità di chi possa*²⁷⁹.

3.2. LA ZONE DANTESQUE

Il convient maintenant d'aborder les travaux qui furent effectivement réalisés dans le cadre des commémorations dantesques de 1921. Nous commencerons par ceux qui s'inscrivirent dans la lignée du projet Castellucci de 1914 et qui devaient aboutir à la création, autour de la *casa di Dante*, d'une « zone dantesque » ou du moins, d'un parcours dédié au poète entre la cathédrale et la place de la Seigneurie. Nous verrons ensuite les trois restaurations de l'axe de 1902, avant d'aborder les projets ponctuels dispersés dans la ville.

a. La Torre della Castagna

En face de la maison des Alighieri²⁸⁰, sur la petite place où se trouve la chapelle de San Martino, Alfredo Lensi et Ezio Zalaffi restaurèrent la tour de la Castagna, une des rares

278. *Ibidem*. « Les édifices qui tout en retrouvant occasionnellement ici et là leur ancienne beauté composeraient depuis tous les carrefours du réseau dense de rues des perspectives singulières sur le fond de nos monuments les plus importants, visibles de toute part, et ils créeraient le besoin absolu de rendre le magnifique portrait le plus complet possible avec un aménagement égal pour les édifices intermédiaires pour lesquels on rencontrerait des difficultés. »

279. *Ibidem*. « Cette première étape importante vers la régénération de la ville, si désirée et qui ne peut pas ne pas trouver le consentement et l'aide de tous, en plus d'offrir un splendide décorum à la face du monde, ainsi que d'exemple et d'encouragement pour un terrain plus étendu, dans d'autres parties à l'intérieur des anciens remparts et dans les faubourgs, offrirait maintenant, dans cette période tourmentée de la vie nationale, un secours immédiat à un grand nombre d'artisans de toutes les professions, qui, malheureusement languissent, et espèrent de l'aide de la prompte concorde de qui le peut. »

280. Lensi souligne la proximité avec les autres édifices restaurés de la zone : « *Interessanti restauri furono eseguiti dall'Ufficio Belle Arti anche in questo antico manufatto, inserito con la sua massa quadrata nel cappo della Badia fiorentina, e contiguo alle case degli Alighieri e alla Chiesa di Santa Maria de' Ricci.* » Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 232.

constructions florentines se rattachant à la typologie médiévale des *case-torri* (**fig. 129-134**). Alors que la plupart des tours furent « décapitées », le caractère non partisan de cet édifice lui permit de survivre aux luttes intestines de la ville. Cette tour « rude et modeste²⁸¹ » rappelait une page importante de l'histoire républicaine de Florence, puisque les trois premiers *Priori delle Arti* y siégèrent en 1282 avant l'achèvement de la construction du Palazzo Vecchio²⁸². La formation de ce collège des prieurs matérialisait l'aboutissement du mouvement qui avait conduit au cours du XIII^e siècle à la domination de la bourgeoisie d'affaire guelfe, et à l'emprise des corporations marchandes (*arti*) sur le pouvoir exécutif. Le choix de placer la Torre della Castagna en tête des listes de monuments à restaurer relevait de la volonté d'inscrire dans l'espace urbain une image du mythe de la liberté communale²⁸³.

Les restaurations dirigées par l'Ufficio Belle Arti bénéficièrent d'un appui financier du ministère. Elles concernèrent tant les parties extérieures que les espaces intérieurs. À l'intérieur, Lenzi et Zalaffi rétablirent les étages originaux, tout en soulignant que la hauteur initiale de la tour était certainement bien supérieure à l'actuelle. À l'extérieur, ils rouvrirent les fenêtres obstruées et les meurtrières bouchées, percèrent des trous de boulins réguliers sur l'ensemble des surfaces, et reconstruisirent la vieille porte sur la petite place San Martino.

Si Lenzi soutenait que la restitution fut facilitée par un bon état général de conservation²⁸⁴, des photographies des états antérieur et postérieur aux travaux montrent d'importantes modifications dans l'aspect extérieur de la tour. Un dessin au crayon signé de l'architecte Zalaffi et conservé à l'*Archivio storico del comune di Firenze*²⁸⁵ nous permet de comprendre comment furent abordés les problèmes de restauration des différentes parties architecturales (**fig. 133**). Ce dessin présente la confrontation de trois types de portes, celle de la *Torre della Castagna*, du *Canto alla Quarconia* et de la *Torre degli Amidei*. Les architectes adoptèrent un parti avec un arc brisé surplombant un arc en anse de panier de même largeur, proche du modèle du *Canto alla Quarconia* (**fig. 131**). Pourtant, les photographies des états précédents les travaux (**fig. 130**) témoignent que dans la porte originale de la *Torre della Castagna* que l'arc inférieur était plus large que l'arc brisé supérieur. En l'absence de documents nous indiquant les motivations de cette décision, nous ne pouvons que conclure que les choix de

281. Voir *Bollettino d'arte*, seria 2, 1922, VII, p. 386, Lenzi, Muratori, Ricci, 1928, p. 232-234, ASCFi, Comune di Firenze, *Secentenario Dantesco*, 5073.

282. « *La torre della Castagna, modesto edificio ma d'altissimo significato per le sue memorie storiche, dove a dì 15 d'agosto 1282 s'insediarono appena creati i Priori delle Arti, "acciocché non temessero le minacce de' potenti"* (Dino Compagni, *Cronica*) », ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5073, lettre de Lenzi (Uffizio Belle Arti) au maire de Florence, Florence, 11 février 1921.

283. Sur le mythe communal et la construction nationale italienne, voir notamment Castelnuovo, Sergi, 2004, en particulier Porciani I., « L'invenzione del Medioevo », p. 253-279 et Vallerani M., « Il commune come mito politico. Immagini e modelli tra Otto e Novecento », p. 187-206.

284. « [...] *il lavoro di reintegrazione fu reso facile e sicuro perché il tempo e l'opera degli uomini non avevano arrecata soverchia ingiuria al monumento che era rimasto abbastanza integro nelle sue parti principali, pur considerando che una volta la sua altezza doveva essere maggiore della presente.* », Lenzi, Muratori, Ricci, 1928, p. 234.

285. ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5073.

Lensi ne furent pas seulement dictés par des critères philologiques (comme il le soutint à de nombreuses reprises), mais par d'autres facteurs, que ceux-ci soient liés à des considérations esthétiques, à une idée du type architectural des *case-torri*, ou encore à des raisons pratiques. Le reste de la façade fut en quelque sorte rationalisé, ou « remis en ordre » (pour reprendre l'expression de Castellucci) afin d'offrir l'image d'un passé médiéval actualisé : on redistribua les ouvertures en façade à l'intérieur d'une grille strictement symétrique, et on effaça toute trace de superposition des temps au profit de l'unité de style.

b. L'église Santa Margherita de' Ricci

Les mêmes critères semblent avoir été adoptés dans les autres travaux de la zone dantesque et tout particulièrement dans les travaux que Castellucci mena pour le compte de la *soprintendenza* à l'église Santa Margherita de' Ricci, ancienne paroisse des Alighieri (**fig. 135-138**)²⁸⁶. Malgré quelques difficultés administratives, les restaurations purent être menées à bien grâce à la contribution financière de la ville et de l'État italien²⁸⁷. Castellucci considérait l'église dans un mauvais état de conservation, et les restaurations étaient rendues nécessaires tant pour des raisons de conservation que pour retrouver l'aspect original.

*La chiesa in parola è ridotta presentemente in pessimo stato di conservazione; e però si rendono necessari parecchi lavori onde riportarla, per quanto sia possibile, alla forma originaria non solo, ma per consolidarla anche nelle parti cadenti*²⁸⁸.

La majeure partie des travaux concernèrent la façade de l'édifice. L'enduit y fut ôté afin de rendre visible un appareillage de pierre régularisé. On reboucha les ouvertures modernes et on perça trois ouvertures circulaires en s'inspirant d'une miniature du xv^e siècle contenue dans le *Codex Rustici* (**fig. 137**)²⁸⁹. À l'extérieur comme à l'intérieur, Castellucci rechercha un hypothétique état primitif de l'église, tout en s'évertuant à donner à l'architecture un caractère unitaire, simple et sévère. Ainsi, il supprima certains autels en plâtre, considérant qu'ils s'accordaient mal à l'austérité de son architecture, et les remplaça par de nouveaux autels en pierre. L'ensemble de la toiture fut également reprise, et la charpente laissée apparente.

286. Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 283, *Bollettino d'arte*, seria 2, 1922, VII, p. 344-345, ACS, AABBA, Divisione 1, 1908-1924, 1266. La restauration est mentionnée dans les archives : « *Prossima alle case degli Alighieri, vi ebbero altari i Portinari i Salviati e i Borromei. L'esterno è stato riportato com'era nel secolo XV, quando ne disegnò un ricordo l'orafo fiorentino Bartolomeo Rustichi.* » ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5073, Rapport p. 234

287. Les échanges à ce propos sont conservés dans : ACS, AABBA divisione 1, 1908-24, 1266, Chiesa Santa Margherita dei Ricci.

288. ACS, AABBA divisione 1, 1908-24, 1266, Chiesa Santa Margherita dei Ricci, Castellucci, *Relazione alla perizia di massima dei lavori occorrenti per riordinare l'antica Chiesa di S. Margherita de Ricci in Via S. Margherita de Ricci in Firenze*, Florence, 2 avril 1920. « L'église en question se trouve à l'heure actuelle en très mauvais état de conservation ; et donc beaucoup de travaux sont nécessaires afin non seulement de la ramener, autant que possible, à la forme originale, mais aussi de la consolider dans les parties menaçant de tomber. »

289. Le *Codex* ou *Codice Rustici* (1448-1450) regroupe des miniatures de l'orfèvre florentin Marco Bartolomeo Rustici narrant son pèlerinage en Terre Sainte. Il est conservé au *Seminario Maggiore Arcivescovile* de Florence.

*Liberata dagli intonachi che la deturpavano e dagli altari, che mal s'accordavano alla sua vecchia austera architettura, la chiesa venne rimessa pressoché nel suo stato primitivo*²⁹⁰.

Cette église du XII^e siècle complète si bien l'ensemble des édifices entourant la *casa di Dante*, qu'elle est aujourd'hui présentée aux touristes comme « l'église de Dante ». Cette considération appellerait un développement sur l'impact du développement touristique dans ces travaux. Nous avons choisi dans le cadre de cette étude de ne pas nous étendre sur ce phénomène. En effet, celui-ci reste dans les deux premières décennies du XX^e siècle largement secondaire. Même s'il gagne de l'importance à Florence avant le reste du pays (hormis peut-être Venise) en raison de l'impact économique des communautés étrangères. Par ailleurs, on a déjà noté à la manière de Ravenne ou dans le plan de Castellucci comment les travaux du centenaire pouvaient être pensés pour des visiteurs venus de l'extérieur. Toutefois, les débuts du tourisme au sens moderne du phénomène et de ses conséquences urbaines ne s'imposèrent que durant les années 1920. Récemment, ce phénomène a été étudié par le biais de la promotion fasciste du folklore et des festivals locaux à l'image du *palio* de Sienne²⁹¹.

c. La Badia Fiorentina

L'église Santo Stefano del Popolo, dite « *Badia fiorentina* », devait également faire l'objet d'une restauration de Giuseppe Castellucci (**fig. 139-144**)²⁹². Cet édifice avait été choisi à un double titre : d'abord parce qu'adossée au premier cercle de rempart, l'abbatiale rappelait au poète la Florence « en paix » du temps de son ancêtre Cacciaguida ; ensuite, parce que l'on considérait que cette église avait été le théâtre des premières lectures commentées de la *Divine Comédie* par Boccacce. En fait, ce dernier point était déjà discuté par Giulio Urbini dans la publication officielle des commémorations. Ce qui ne l'empêchait pas de conclure que la restauration restait nécessaire :

*Del resto, anche se la Badia debba rinunciare a questo secondo titolo di gloria dantesca, le resta pur sempre l'altro (onde l'assoluto dovere dei recenti restauri) di essere uno dei pochissimi monumenti ancora superstiti, su cui si fissarono gli occhi del Poeta a cui sospirò, con tanta accorata tenerezza, il suo sanguinante cuore di esule*²⁹³.

L'église fondée au X^e siècle fut restructurée par Arnolfo di Cambio en 1285, puis large-

290. Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 283. « Libérée des plâtres qui la défiguraient et des autels qui s'accordaient mal avec son architecture ancienne et austère, l'église a été pratiquement reportée à son état d'origine. »

291. Cavazza, 1997, chapitre 4, Lasansky, 2004a, p. 68-71.

292. Urbini G., « La badia fiorentina », Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 242-249 ; *Bollettino d'arte*, seria 2, VII, 1922, p. 344-345.

293. Urbini G., « La badia fiorentina », Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 249. « En outre, bien que l'abbaye doive renoncer à ce second titre de gloire dantesque, il reste toujours l'autre (d'où l'impérieux devoir des récentes restaurations) d'être l'un des rares monuments encore vivants, sur lesquels se fixèrent les yeux du poète, qui soupira avec une telle tendresse sincère, son cœur sanglant d'exilé. »

ment transformée au XVII^e siècle. À cette date, les arcades des deux étages du portique ajouté par Benedetto da Rovezzano furent obstruées par des constructions masquant les surfaces extérieures de l'église. Les travaux du centenaire consistèrent à dégager la cour, et par là la vue de l'église et de son clocher élancé.

A rimettere in vista le parti antiche del tempio, bisognò prima di tutto liberare questo portico delle soprastrutture, perché la sua mirabile architettura fosse reintegrata nella sua prima venustà. Tolto quindi l'ingombro dei muri posticci, la breve corte, chiusa da un doppio porticato, la quale fu già l'antico cimitero abbaziale, restò come sprigionata dalla soffocante stretta delle muraglie, sotto la vivida luce; e l'insigne Cappella Pandolfini, già sommersa nell'ombra, ne fu illuminata, mentre lo svelto ed originale campanile, per lo spazio sottostante fatto libero, torna a mostrarsi nella sua interezza²⁹⁴.

3.3. « L'AXE DE 1902 », AUTOUR DE PONTE VECCHIO

Autour du Ponte Vecchio, l'autre axe substantiel des restaurations suivit la direction tracée par le plan Carocci-Castellucci de 1902, depuis la via Pellicceria jusqu'aux quartiers proches au-delà de l'Arno²⁹⁵. La restauration la plus importante du centenaire de 1921 – à la fois en termes de moyens financiers, d'envergure des travaux, mais aussi d'intérêt historique de l'édifice – concerna l'endroit précis où s'était arrêté le *martello risanatore* du XIX^e siècle, le Palagio di Parte Guelfa²⁹⁶. En outre, on inclut deux autres palais dans les restaurations s'inscrivant dans l'axe de 1902 : la torre degli Amidei, à proximité de Ponte Vecchio, et le Palazzo Frescobaldi, sur l'autre rive de l'Arno.

a. Le Palagio di Parte Guelfa

Sauvé des destructions prévues par le plan de la via Pellicceria de 1897, le Palagio di Parte Guelfa subit quelques interventions sporadiques au début du XX^e siècle²⁹⁷, sans toutefois qu'un plan de restauration d'ensemble ne puisse voir le jour (**fig. 145-147**). Dans le même

294. *Bollettino d'arte*, seria 2, 1922, VII, p. 344. « Pour rendre visibles les parties anciennes du temple, il fallut avant tout libérer ce porche des ajouts, afin que sa merveilleuse architecture fût restaurée dans sa beauté première. Puis retiré les murs postiches obstruant, la petite cour, entourée d'un double portique, qui était l'ancien cimetière de l'abbaye, fut comme libérée de l'emprise suffocante des murs, sous la lumière vive ; et la célèbre chapelle Pandolfini, jusqu'alors plongée dans l'ombre, en fut illuminée, tandis que le clocher élancé et original, du fait de la libération de l'espace situé en dessous, se montra à nouveau dans son intégralité. »

295. Au cours de la réunion du 3 mars 1919 de la Commission consultative des Belle Arti e Antichità, une des première réunion à évoquer le programme du centenaire dantesque, on proposa de reprendre à cette occasion le projet Carocci-Castellucci, ce qui amena Lenzi à proposer la restauration du Palagio di Parte Guelfa. ASCFi, *Comune di Firenze, Belle Arti, Commissione di Belle Arti e Antichità. Processi verbali – anni 1914/1922*, 9283.

296. Pour une étude détaillée des différentes phases de restauration du Palagio di Parte Guelfa voir Benzi S., Bertuzzi L., *Il Palagio di Parte Guelfa a Firenze*, Florence, Firenze University Press, 2006. Pour les restaurations d'Alfredo Lenzi se reporter au chapitre 7, p. 193-197 et à la bibliographie. Lenzi, Muratori, Ricci, 1928, p. 191-228 ; sur l'édifice Finiello Zervas D., *The Parte Guelfa, Brunelleschi e Donatello*, New York, J.J. Augustin, 1987.

297. Ces travaux concernèrent avant tout les parties structurelles de l'édifice, ainsi que la petite loggia de Vasari, Benzi, Bertuzzi, 2006, p. 197.

temps, des travaux sur d'autres édifices de la place San Biagio firent de cette place l'une des « plus attirantes et caractéristiques de l'ancienne Florence²⁹⁸ ». En effet, après la restauration du palais Canacci par Castellucci, l'Ufficio Belle Arti avait procédé à la restauration du Palazzetto de' Giandonati et du Palagio de' Cagnacci en 1914. Dès lors, Lenzi suggéra dès 1919 d'intégrer le Palagio di Parte Guelfa au programme des travaux du *Secentenario*, considérant que « *nonostante le deturpazioni subite per i molti usi ai quali in passato è stato destinato ed è destinato pur oggi (vi sono anche le stalle dei pompieri) è sempre uno dei monumenti più insigni della nostra città*²⁹⁹ ».

À l'édification de ce bâtiment prestigieux, siège au début du xiv^e siècle d'une des principales magistratures de la Florence médiévale, avait travaillé Vasari et probablement Brunelleschi avant lui. À partir du milieu du xvi^e siècle, le complexe avait connu de profondes mutations jusqu'à être occupé au début du xx^e siècle par une caserne de pompiers et une école communale. Ce palais n'évoquait pas seulement la fin des destructions liées à la modernisation de Florence, mais aussi, à la manière de la Torre della Castagna, les institutions républicaines de la commune médiévale.

La volonté de Lenzi était de reporter l'édifice à un état correspondant à la phase d'intervention de Vasari en effaçant les traces laissées par les trois derniers siècles d'histoire³⁰⁰. Après deux propositions présentées par Lenzi et Zalaffi en 1920, le projet définitif de restauration fut adopté le 13 avril 1921³⁰¹. Ce projet prévoyait la récupération des grands espaces intérieurs par l'élimination des divisions postérieures au xvi^e siècle ; la reprise de toutes les surfaces extérieures ; ainsi que la recréation d'un escalier externe d'accès à l'ancienne salle des Capitaines sur la place San Biagio.

Ce dernier point fut de loin le plus controversé, car l'escalier avait disparu depuis longtemps (**fig. 147-149**)³⁰². Sachant son projet critiqué, Lenzi en défendait toutefois la nécessité :

Il mio disegno [...] era esteso anche a tutto l'interno ed astraeva assolutamente dal criterio di metter le mani nell'opera del Brunelleschi. Soltanto includeva la ricostruzione della scala esterna a malgrado dei pochi elementi che si erano raccolti per evitare un'invenzione in questo caso davvero pro-

298. « *uno dei più attraenti e caratteristici luoghi dell'antica Firenze.* » Lenzi A., « *Il Palagio di Parte Guelfa in Firenze* », *Dedalo*, Milan-Rome, I, 1, 1920, p. 252.

299. Lors de la réunion déjà mentionnée de la *Commissione Consultativa di Belle Arti e Antichità* du 3 mars 1919, présidée par Piero Barbera. ASCFi, *Comune Firenze, Belle Arti, Commissione di Belle Arti e Antichità, Processi Verbali, Anni 1914/1922*, 9283, « malgré les défigurations subies par les nombreux usages auxquels il a été voué dans le passé et est destiné encore aujourd'hui (il y a même les écuries des pompiers), il est toujours l'un des monuments les plus importants de notre ville. »

300. « *Il Lenzi, spesso accompagnato dall'architetto Zalaffi, si apprestò alla preparazione del progetto di restauro, inteso a riportare il complesso del Palagio di Parte Guelfa ad una presunta immagine archetipa, cancellando totalmente ciò che gli ultimi tre secoli di storia vi avevano apportato.* » Benzi, Bertuzzi, 2006, p. 212.

301. Benzi, Bertuzzi, 2006, p. 202-205.

302. Sur ce point, voir Arancini C., « *La scala del Palazzo di Parte Guelfa* », *Bollettino della società di studi fiorentini*, Florence, Alinea editrice, 4, 1999, p. 163-164.

*fanatrice. D'altra parte il concetto stesso del restauro imponeva la ricostruzione di questa scala, necessaria per accedere alle sale del primo piano, cioè a dire alla vera sede del Magistrato di parte, la quale non aveva nessuna comunicazione coi locali terreni, che in antico eran tutti destinati a botteghe, come ne fanno fede gl'inventari dei beni della Parte*³⁰³.

N'ayant pratiquement pas d'indices matériels, la seule source à sa disposition pour le reconstruire fut une miniature du codex Rustici (**fig. 148**)³⁰⁴. Les restaurations débutèrent sur les parties extérieures où furent supprimés les anciens enduits, retravaillé l'appareillage de pierre, recréé un *intonaco a graffito* et remaniées toutes les ouvertures. Chaque élément architectural fut repris et transformé³⁰⁵. Sur le noyau du *Trecento* (le corps de bâtiment adjacent à l'église San Biagio sur la petite Piazza di Parte Guelfa), Lenzi reprit les créneaux ainsi que la grande bifore, et il ajouta à l'édifice l'escalier couvert (**fig. 149**)³⁰⁶.

Seules ces restaurations des parties extérieures furent achevées à temps pour les cérémonies officielles de 1921. La restauration des intérieurs débuta en février 1922, après le transfert définitif des pompiers et de l'école élémentaire (**fig. 150-152**). L'ensemble des travaux s'acheva en 1923 pour aboutir à la forme actuelle du bâtiment. Endommagé par les mines nazies et les bombardements de 1944, le Palagio souffrit ultérieurement des inondations de 1966. Pourtant les différentes campagnes de restauration qui se sont succédé jusqu'en 2000 ont avalisé les choix adoptés par Lenzi, et cela alors qu'encore en 1980, Marco Dezzi Bardeschi dénonçait ces restaurations comme la composition d'une « *scenografia neomedievalista*³⁰⁷ ».

Lenzi recréa l'image d'un palais médiéval tant à l'extérieur qu'à l'intérieur, où il intégra du mobilier et certains éléments de décor architectural du XIV^e siècle provenant à la fois du Palagio della Parte, mais aussi des vestiges des destructions du Mercato Vecchio déposés au musée de San Marco³⁰⁸. Une fois tous les travaux achevés, le Gabinetto Vieusseux s'installa au rez-de-chaussée de l'ancienne église et de la résidence de l'Arte della Seta, tandis qu'au deuxième étage prit place l'Ufficio Belle Arti de Lenzi.

La merlata Residenza della Parte, uno dei più insigni edifici civili della Repubblica, è tornata così a rivivere dove un giorno lontano fu la Firenze

303. Lenzi, Muratori, Ricci, 1928, p. 214. « Mon projet [...] s'étendait à tout l'intérieur et était complètement étranger à l'idée de toucher à l'œuvre de Brunelleschi. Il comprenait seulement la reconstruction de l'escalier extérieur en dépit du peu d'éléments qui avaient été recueillis afin d'éviter une invention dans ce cas vraiment profanatrice. D'autre part, le concept même de restauration rendait nécessaire la reconstruction de cet escalier, nécessaire pour accéder aux pièces du premier étage, c'est-à-dire au siège véritable de la magistrature de la Partie, qui n'avait pas de communication avec le rez-de-chaussée, qui dans les temps anciens étaient entièrement destinés aux boutiques, comme le prouve les inventaires de la Partie. »

304. Voir note 65.

305. « Per quanto riguarda le facciate esterne del complesso, anch'esse oggetto di restauro, Lenzi optò fin dall'inizio per un totale restauro delle superfici, sia delle parti in pietra a vista, che di quelle a semplice intonaco o ad intonaco graffito. » Benzi, Bertuzzi, 2006, p. 204.

306. *Idem*, p. 206.

307. *Idem*, p. 230-234.

308. *Idem*, p. 209-210.

romana e poi il cuore dal battito ardente della città di Dante. E rimarrà a dimostrare, insieme alle altre poche costruzioni medievali sottratte alla speculazione edilizia e salvate dal “martello risanatore”, quanto di veramente bello, nobile, intatto e prezioso vi fosse nel cerchio che il “taglio vivificatore reclamato da pietà filiale” distrusse con tanta colpevole burbanza³⁰⁹.

b. La Torre degli Amidei

*La casa di che nacque il vostro fletto
Per lo giusto disdegno che v'ha morti
E puose fine al vostro viver lieto
Era onorata essa e i suoi consorti
O Buondelmonte quanto mal fuggisti
Le nozze sue per li altrui conforti*³¹⁰

La tour des Amidei³¹¹, située le long de la via Por San Maria, entre le Ponte Vecchio et le Palagio di Parte Guelfa, fut incluse dans les travaux comme symbole des premières luttes civiles florentines entre guelfes et gibelins (**fig. 153-154**). Le meurtre en 1215 devant l'édifice par les Amidei de Buondelmonte de' Buondelmonti, à la suite d'un mariage annulé, était considéré comme l'évènement déclencheur des luttes entre les deux partis, et donc pour Dante, de la décadence de Florence. La puissante famille Amidei et le sort tragique de Buondelmonte sont d'ailleurs mentionnés par le poète dans le seizième chant du Paradis³¹².

Connue sous le nom de *Biganciola* (ou *Bigoncia*), cet édifice faisait partie des nombreuses tours « *scapezzate* » (décapitées) au cours du XIII^e siècle par décret communal. Située via Por San Maria, elle apparaissait déjà au centre d'un des dessins du plan de Castellucci-Carocci. En 1921, la restauration dirigée par Alfredo Lensi concerne principalement la partie basse de la façade. Il y recréa deux portes jumelles surmontées d'arcs, de corbeaux, de trous de boulins, ainsi qu'une grande partie de l'appareillage de pierre. Là encore, les travaux de Lensi avaient selon le *Bollettino d'arte* du ministère, permit de « *restitui[re] all'edificio il suo primitivo carattere pieno di originalità e di severa bellezza*³¹³. » Non seulement on rechercha son aspect

309. Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 228. « La résidence crénelée de la Partie, l'un des édifices civils les plus importants de la République, a recommencé à vivre là où un jour lointain se trouvait la Florence romaine, puis le cœur battant ardemment de la ville de Dante. Il restera à démontrer, avec les quelques bâtiments médiévaux soustraits à la spéculation et sauvés par le « *martello risanatore* », ce que de vraiment beau, noble, intact et précieux se trouvait dans le cercle que « la découpe vivifiante revendiquée par la piété filiale » détruisit avec une arrogance si coupable. »

310. DC, *Paradis*, XVI, 136-141. « La maison d'où naquit votre chagrin, / par le mépris fondé dont vous mourûtes, / et qui mit fin à votre joyeux vivre, / forçait l'estime, elle et son parentage : / Buondelmonte, oh que tu as mal fait de fuir ces noces sur les conseils d'un autre ! »

311. Pour les restaurations de 1921, voir Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 250-251, *Bollettino d'arte*, seria 2, 1922, VII, p. 386-387, ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5073.

312. La suite des vers déjà cités fait le lien entre cet assassinat et la fin de la paix florentine : « *Molti sarebber lieti, che son tristi, / se Dio l'avesse conceduto ad Ema / la prima volta ch'a città venisti. / Ma conveniesi, a quella pietra scema / che guardà 'l ponte, che Fiorenza fesse / vittima ne la sua pace postrema.* » DC, *Paradis*, XVI, 142-147.

313. *Bollettino d'arte*, seria 2, 1922, VII, p. 387. Voir aussi Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 252. Son originalité provenait de deux têtes d'animal se détachant de la façade, et de la forme des ouvertures en simple arc en plein cintre.

authentique, mais elle devint un modèle de ce que Carocci avait défini auparavant comme le caractère artistique de la ville de Florence³¹⁴.

c. Le Palagio dei Frescobaldi

Au-delà de l'Arno, une partie de la façade du palais Frescobaldi (celle située sur l'actuelle place Frescobaldi à l'angle avec le Borgo San Jacopo) fut soumise au même type de restauration (**fig. 155-158**)³¹⁵. Ce palais du XIII^e siècle avait servi de résidence en novembre 1301 à Charles de Valois, frère du roi de France, envoyé en mission par Boniface VIII. L'exil de Dante fut une des conséquences de cette mission.

En 1920, le Palagio Frescobaldi se présentait dans un état très éloigné de celui du début du XIV^e siècle. Le palais avait subi de graves dommages en raison de diverses crues de l'Arno³¹⁶. La façade la plus proche du fleuve, « véritable chef-d'œuvre de style baroque³¹⁷ », décorée au XVII^e siècle par Bernardino Radi di Cortona, avait fait l'objet d'une restauration par l'Ufficio Belle Arti entre 1914 et 1915. Pour le *Secentenario*, l'architecte Ezio Zalaffi prépara un projet de restauration des deux façades plus anciennes situées à l'angle entre la place de Frescobaldi et le début de la rue Borgo San Jacopo³¹⁸.

De l'aspect médiéval, il ne restait alors que quelques traces d'un revêtement de pierre de taille apparu dans la partie inférieure après la chute de certaines parties de l'enduit de la façade. L'ensemble de l'édifice restait selon les dires de Lensi, « masqué par une mauvaise architecture³¹⁹. » De son aveu même, les seuls vestiges de l'architecture médiévale connus furent découverts sur la façade au fur et à mesure que les travaux progressèrent³²⁰. Zalaffi remit au jour le parement de pierre, les écussons, les consoles, et les trous de boulin. Les ouvertures furent également modifiées et remplacées par de grandes fenêtres à arcs rabaissés. Grâce à ces travaux, les restaurateurs pouvaient affirmer que l'édifice avait « *riacquistato l'antico severo aspetto e le forme che ebbe in origine e che certo conservava ancora intatte al tempo del grande*

314. Voir notamment toute la restauration des éléments de ferronnerie que Carocci identifie comme typique de Florence : Carocci G., *Firenze scomparsa*, Florence, Galletti e Cocci, 1897, p. 15-17.

315. Les documents soulignent l'importance de restaurer un monument se trouvant sur l'autre rive de l'Arno : « *Considerato l'opportunità di rimettere nel primitivo stato di decoro uno dei più caratteristici fabbricati monumentali dell'antica Firenze e di proseguire così l'opera intrapresa dall'Ufficio di Belle Arti per estendere anche all'Oltrarno i lavori atti a restituire le linee originali ai più nobili edifizii di quel quartiere* » ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5073, délibération de l'Ufficio BA, 23 janvier 1921.

316. On retrouve quelques références aux travaux de 1921, dans *Ibidem*, p. 235-241, *Bollettino d'arte*, seria 2, 1922, VII, p. 344-346, ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5073.

317. « *Un vero capolavoro di stile barocco* », oeuvre de Bernardo Radi di Cortona au XVII^e siècle, Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 238.

318. Le projet fut approuvé le 25 avril 1919 par la *Commissione Consultativa di Belle Arti*, dirigée par Lensi, ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5073. Lensi décrit cette zone d'Oltrarno comme « *una delle più suggestive contrade di Firenze antica* », *Bollettino d'arte*, seria 2, 1922, VII, p. 346.

319. « *Ma rimasto fin qui deturpato da rifacimenti interni ed esterni, esso restò per lunga serie di anni come mascherato sotto una cattiva architettura, che he aveva snaturato l'originale carattere.* » *Bollettino d'arte*, seria 2, 1922, VII, p. 346.

320. *Ibidem*.

*poeta*³²¹. »

Les fortes transformations des espaces intérieurs (le bâtiment fut utilisé comme couvent, puis comme école) ne permirent pas la remise en place des planchers et des peintures murales originales. De même, le dernier niveau, ajouté à une époque tardive, fut laissé inchangé³²².

3.4. AUTRES TRAVAUX À FLORENCE

Au-delà de ces deux axes principaux, quelques travaux disparates complétèrent le tableau des restaurations florentines. Ceux-ci furent choisis soit pour des raisons d'opportunité, soit parce que l'on considérait que le lien que les unissait à Dante était trop évident.

a. L'église San Leonardo in Arcetri

À proximité du centre historique, au-delà des jardins du palais Pitti, Castellucci restaura la façade et l'intérieur de l'église San Leonardo in Arcetri³²³. Pour mener à bien ces travaux d'envergure, l'architecte se reporta à la typologie de l'architecture religieuse de la campagne toscane du XI^e siècle, toujours à la recherche d'austérité et de sévérité³²⁴.

Les photographies confrontant les états antérieurs et postérieurs aux travaux témoignent là aussi de cette volonté de « remettre en ordre » l'aspect de l'église, quelque peu simplifié (**fig. 159 ; 161**).

À l'intérieur de l'église, on remonta la chaire romane du haut de laquelle, selon la tradition, Dante et Boccace auraient parlé (**fig. 160**). Cet ambon était un des derniers vestiges de l'ancienne église San Pier Scheraggio, dans laquelle il se situait jusqu'à ce qu'elle soit détruite pour faire place à l'agrandissement des Offices en 1782³²⁵.

b. Les chapelles de l'église Santa Croce

La participation à la restauration des chapelles de l'église Santa Croce fut incluse dans le programme sur demande expresse du ministre et du Directeur général Colasanti (**fig. 162**)³²⁶. Ce choix peut surprendre au premier abord. Au cours d'une des réunions de préparation,

321. *Ibidem*, « retrouvé l'aspect ancien et sévère et les formes qu'il eut à l'origine, et que certainement il conservait encore intactes au temps du grand poète. »

322. « *Soltanto l'ultimo piano appare una sopraedificazione posteriore per esso si adotterebbe il sistema fin qui seguito di mantenerla intonacata lasciando inoltre alle finestre la loro decorazione barocca.* », ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5073, lettre d'Alfredo Lensi au Commissario de Florence, 10 avril 1919.

323. Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 253-255, *Bollettino d'arte*, seria 2, 1922, VII, p. 387, ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5073.

324. « È di antichissima origine e serba nella sua struttura il carattere semplice e severo, proprio delle chiese di campagna sorte poco dopo il 1000, colle mura di filaretti e l'abside semi circolare. » *Bollettino d'arte*, seria 2, 1922, VII, p. 387.

325. Voir Giglioli O., « Il pulpito della chiesa di San Leonardo in Arcetri », dans Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 264-282, Ubierna M. G., « Salvaging a cultural identity through reintegration », *CeROArt* [En ligne], hors-série, 2010, mis en ligne le 17 novembre 2010, Consulté le 28 octobre 2011. < <http://ceroart.revues.org/1804> >

326. ACS, AABBA, divisione 1, 1908-1924, 1264, Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 229-231, *Bollettino d'arte del Ministero della pubblica istruzione*, seria 2, 1922, VII, p. 342-344.

Ogetti nous éclaire sur les raisons de cette décision :

Quando in due occasioni il Comm. Colasanti venendo a Firenze vide i restauri che si stavano compiendo a Santa Croce e conferì in merito ad essi coll'Arch. Cerpi, questi gli fece presente la necessità che il Governo contribuisse nella spesa necessaria a tali lavori. Il Colasanti domandò a qual somma si prevedeva giungesse la spesa ed il Cerpi appunto gli indicò la cifra di 70.000. In seguito a questo si vede che Colasanti scrivendo la lettera al Sindaco ritenne includerci quella condizione³²⁷.

Ainsi sur les 350 000 liras destinées par l'État aux restaurations florentines, 70 000 liras devaient être consacrées aux restaurations des chapelles de Santa Croce. Ces restaurations qui ne faisaient pas *a priori* partie de celles que souhaitait entreprendre le comité florentin permirent de libérer les chapelles des monuments funéraires successifs et de restaurer les fresques attribuées à l'école de Giotto.

c. Les fonts du Baptistère

*Non mi parean [i fori] men ampi né maggiori
che que' che son nel mio bel San Giovanni,
fatti per loco de' battezzatori³²⁸*

La reconstruction des fonts du baptistère San Giovanni de Florence était doublement liée à la mémoire du poète Dante. Non seulement le baptistère est mentionné dans le dix-neuvième chant de l'*Enfer*, mais c'est aussi là où Dante fut baptisé. Les fonts baptismaux de San Giovanni avaient été démolis en 1577 sous le Grand-duc François 1^{er} de Médicis, ces marbres qui le constituaient furent dispersés et remployés à différents endroits³²⁹. Certains morceaux réapparurent au cours de restaurations successives, et de la destruction d'un autel du xvii^e siècle (**fig. 163-166**).

Devant le manque de sources précises, Castellucci proposa une reconstruction des fonts, tout en admettant que celle-ci n'avait valeur que d'hypothèse. L'intervention du *soprintendente* Socini à une des réunions de préparation, nous en apprend un peu plus sur cette reconstitution pour laquelle l'État avait débloqué une somme de 30 000 liras.

Con tale somma non sarà possibile rifare la costruzione del fonte battesimale. Ma si potrà fare invece un modello di gesso al vero nel quale si inseri-

327. ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5064, compte-rendu de la réunion du 12 mars. « Lorsque, à deux reprises Colasanti venant à Florence vit les restaurations qui étaient en train de s'accomplir à Santa Croce et discutant à ce propos avec l'architecte Cerpi, celui-ci lui présenta la nécessité que le gouvernement contribue aux dépenses nécessaires aux travaux. Colasanti demanda à quelle somme on prévoyait que les dépenses s'élèveraient et Cerpi justement lui indiqua le chiffre de 70.000. Après cela, on comprend que Colasanti écrivant la lettre au maire voulut y inclure cette condition. »

328. DC, *Enfer*, xix, 16-18. « Ne me semblaient ni moindres ni plus grandes / que celles qui sont en mon beau Saint-Jean, / creusées pour qu'officient les baptiseurs ; »

329. *Bollettino d'arte*, seria 2, 1922, vii, p. 343-344.

*ranno i pezzi originali ritrovati. Su questo, che sarà poi il modello che maggiormente si avvicinerà al vero, potrà nascere la discussione degli studiosi e potranno esser suggerite tutte quelle modificazioni che nuovi documenti che venissero in luce potrebbero consigliare*³³⁰.

d. Cantone d'Arezzo

Enfin, on érigea une colonne commémorative sur un petit terrain appartenant à la ville d'Arezzo, située via di Ripoli à Florence. À cet endroit, selon la tradition, on enterra les Arétins faits prisonniers au cours de la bataille de Campaldino, et morts durant le voyage vers Florence. La colonne romaine en granit qu'on y éleva avait été offerte depuis longtemps à Florence par la ville d'Arezzo. Sur sa base de marbre, on fit graver une épitaphe composée elle aussi, comme celle de Campaldino, par Isidoro del Lungo. Dans celle-ci, il soulignait à nouveau le dépassement des luttes intestines du pays grâce à l'unification italienne³³¹.

Conclusion

Le statut de capitale avait affecté la ville pendant moins de cinq ans, laissant derrière elle un violent bouleversement du tissu urbain, mais sans cependant réussir à faire de Florence une ville bourgeoise moderne sur le modèle des métropoles d'Europe occidentale. Après un demi-siècle de ravage du centre de Florence sous prétexte de *risanamento* – physique et moral –, l'opinion majoritaire bascula en faveur du « parti des conservateurs », et de la préservation des mémoires historiques de la ville.

Dès lors, le tissu urbain fut plus volontiers conçu comme un emblème dévolu à l'art et l'histoire, une sorte de musée où s'exposeraient à des fins pédagogiques les racines artistiques de l'identité nationale³³². Les responsables politiques commençaient dans le même temps à percevoir l'intérêt que cette image de la ville pouvait avoir pour le développement du tourisme. La nouvelle conception artistique et esthétique du passé florentin atteint son sommet avec la recherche de la morphologie de la ville de Dante. En effet, le « dantisme culturel » n'influença pas seulement le rapport au passé et à l'histoire, mais détermina à son tour les nouveaux projets urbains et certains chantiers architecturaux du centre de Florence.

330. ASCFi, *Comune di Firenze, Secentenario Dantesco*, 5064, compte-rendu de la réunion du 12 mars. « Avec une telle somme, il ne sera pas possible de refaire la construction des fonts baptismaux. Mais on pourra par contre faire un modèle en plâtre dans lequel s'inséreront les morceaux originaux retrouvés. Autour de celui-ci, qui sera le modèle qui se rapprochera le mieux de l'original, la discussion des chercheurs pourra naître, et pourraient être suggérées toutes les modifications induites par l'apparition de nouveaux documents. »

331. « *Sulla via lungo la quale l'oste guelfa fiorentina moveva le insegne per andare in terra di nemici questo cosiddetto "Cantone di Arezzo" che è del comune ghibellino proprietà d'ignota secolare origine riceveva dal verso immortale del poeta combattente in Campaldino memoria degli infausti odii da città a città oggi nell'italiana concorde potenza aboliti per sempre.* » Cité dans Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 320.

332. Très tôt certains eurent la conscience du caractère artistique de Florence, voir note 12, Guerzoni, 1871, p. 765.

La réinvention d'une image urbaine de la fin du Moyen Âge et de la première Renaissance, à laquelle participèrent les travaux de 1921, fut le résultat direct de cette conception de la ville, apparue en réaction contre la modernisation violente du XIX^e siècle. La constance lexicologique du « ton » et de la « morale » architecturaux de ces façades restaurées – austérité, sévérité et simplicité – devait mettre en scène un véritable parcours dantesque au sein de la ville de 1921³³³. Le récit proposé par ces effets architecturaux était proche de celui que Castellucci élaborait de façon fictive pour les décors du film *Dante nella vita e nei tempi suoi*³³⁴.

Au-delà des questions patrimoniales ou du « culte dantesque », cette production d'image urbaine proposait un récit répondant à des enjeux politiques et sociaux contemporains : il devait consacrer tout à la fois les racines communales du royaume italien, le chemin accompli pour dépasser les divisions régionales et l'unité nationale retrouvée, mais surtout le rôle central de Florence dans cette identité historicisante de l'Italie.

333. Il a été souligné que ces restaurations tendaient à convertir le centre de Florence en une scène de théâtre pour la représentation d'un passé réinventé : « *Located throughout the city, they served not only as landmarks for the centenary celebration but physically converted the city into a stage.* » Lasansky, 2004a, p. 44.

334. Voir *sopra* chapitre 4.

Chapitre 6

Florence 1921. Face à la modernisation,
le dantisme comme esthétique et
poétique de la ville

cahier iconographique

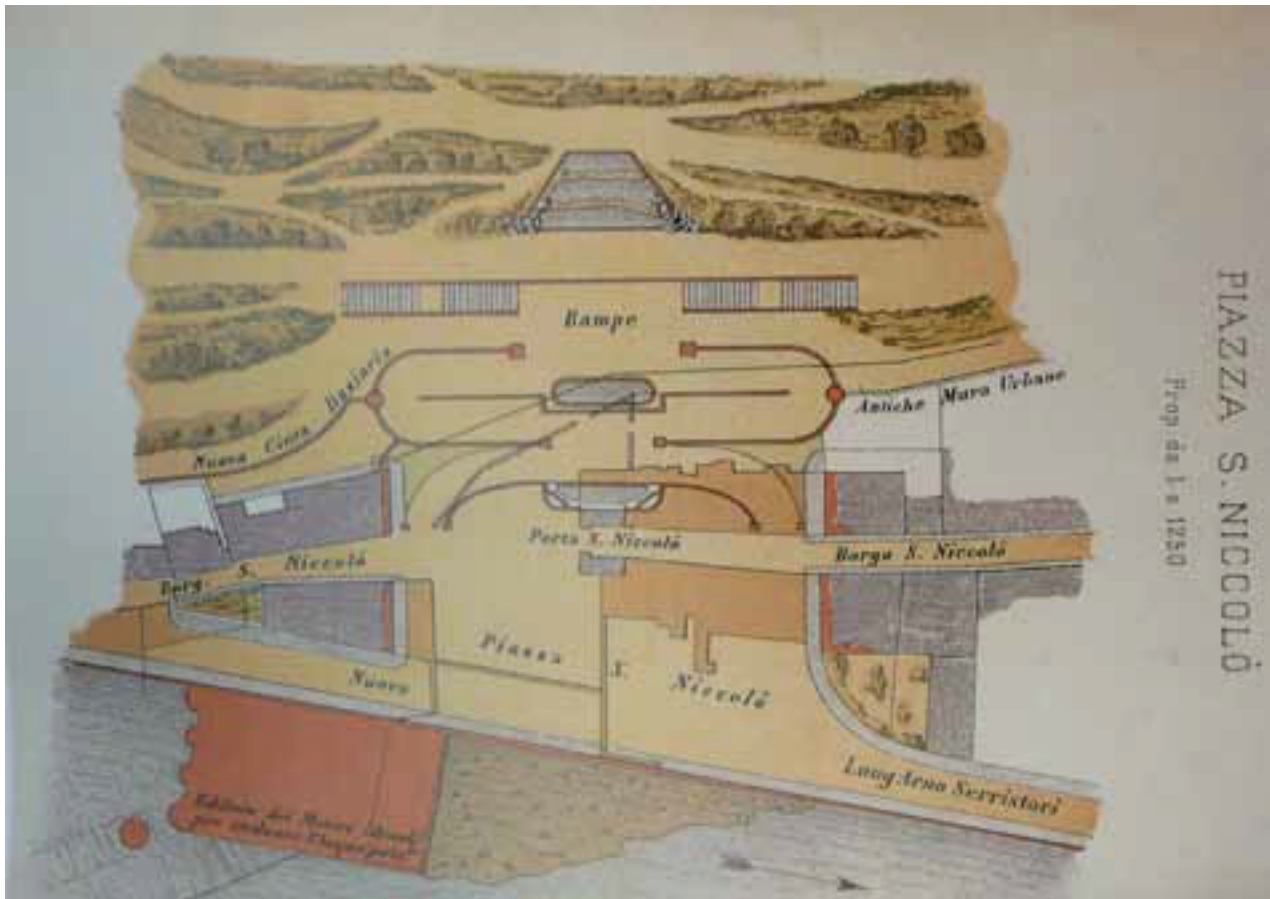


Figure 3. Giuseppe Poggi, Projet de rampe entre les places Michelangelo et San Niccolò, Florence, ca. 1867. (Cresti, 1995, p. 26)



Figure 4. Giuseppe Poggi, La loggia de piazzale Michelangelo Florence, 1875. (Cresti, 1995, p. 28)



Figure 5. Le risanamento de Florence selon le projet communal de 1866. (Orefice, 1992, p. 11)



Figure 6. A. Ruffoni, Relevé de l'ancien centre de Florence, 1888. (Fanelli, 2002, p. 282)

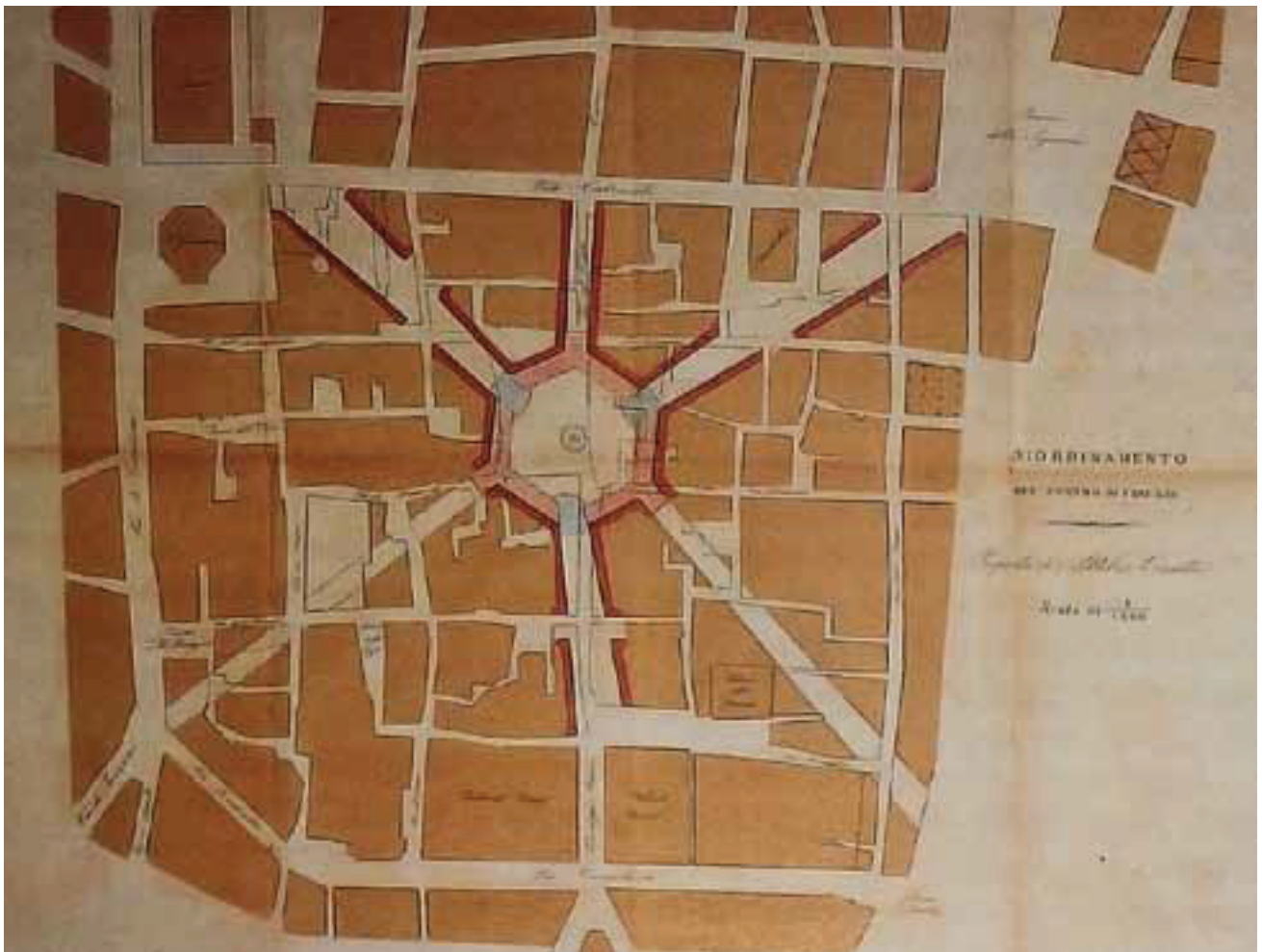


Figure 7. A. Cerutti, Projet d'aménagement du centre de Florence, un exemple parmi les nombreux plan non retenus. (Cresti, 1995, p. 110)



Figure 8. Projet d'aménagement du centre de Florence approuvé en Conseil Communal le 15 juin 1883. (Orefice, 1992, p. 19)

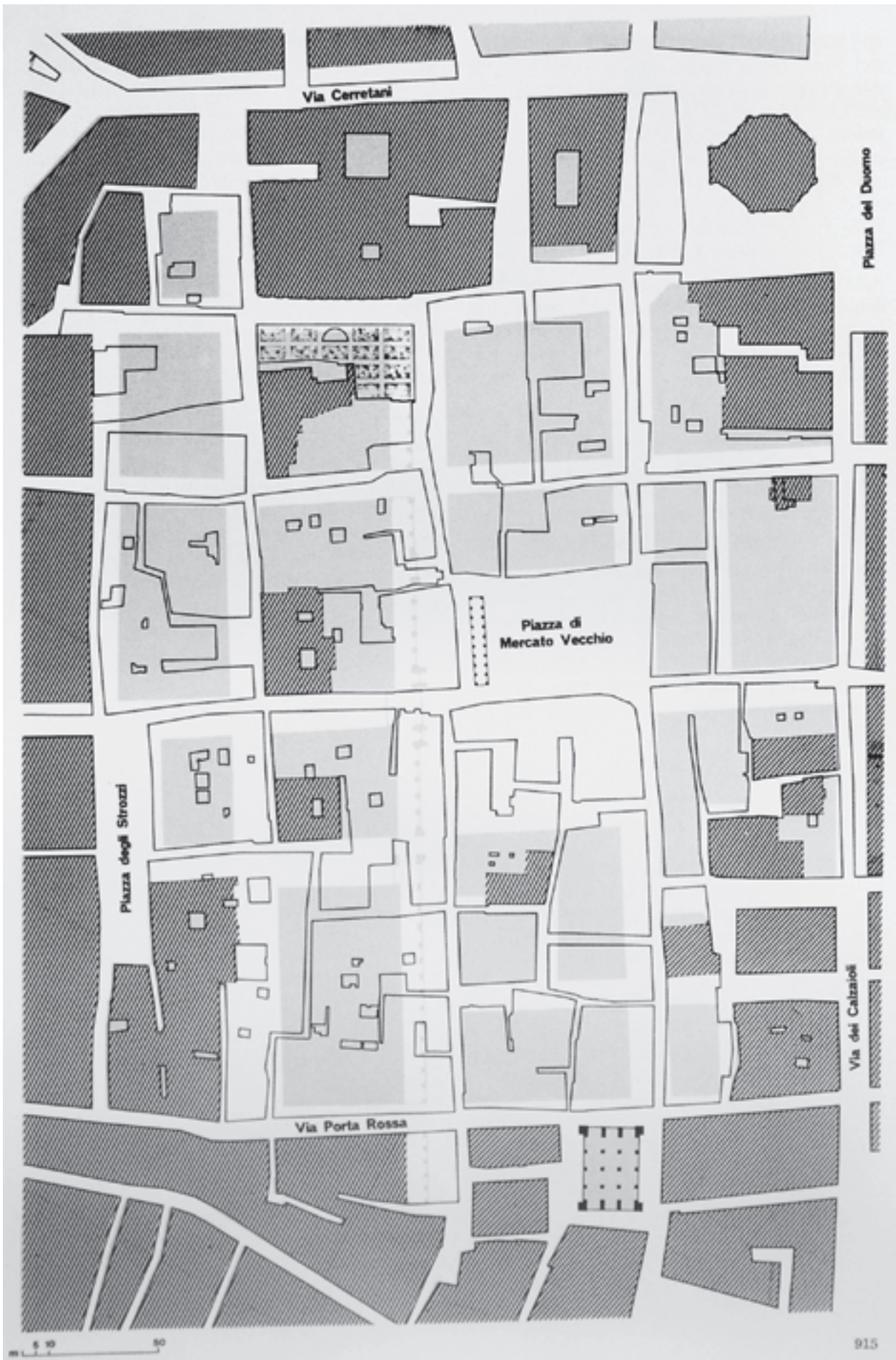


Figure 9. Relevé planimétrique du centre avec mise en évidence des parties détruites.
 (Fanelli, 2002, p. 190)



Figure 10.



Figure 11.



Figure 12.

La place du Mercato Vecchio au XIX^e siècle, avant le *risanamento*. (Sframeli, 1989, p. 373 ; *ibidem* ; *idem* p. 35)



Figure 14.



Figure 13.



Figure 16.



Figure 15.



Figure 17.

Vues du Mercato Vecchio et piazza della Fonte del Ghetto XIX^e siècle, avant le *risanamento*.
(Cresti, 1995, p. 97 ; *idem*, p. 95 ; *ibidem* ; *idem*, p. 96 ; Sframeli, 1989, p. 68)



Figure 18.

Vues de la place du Mercato Vecchio. (Sframeli, 1989, p. 34)



Figure 19.

Vues de la place du Mercato Vecchio. (Sframeli, 1989, p. 36)



Figure 20.

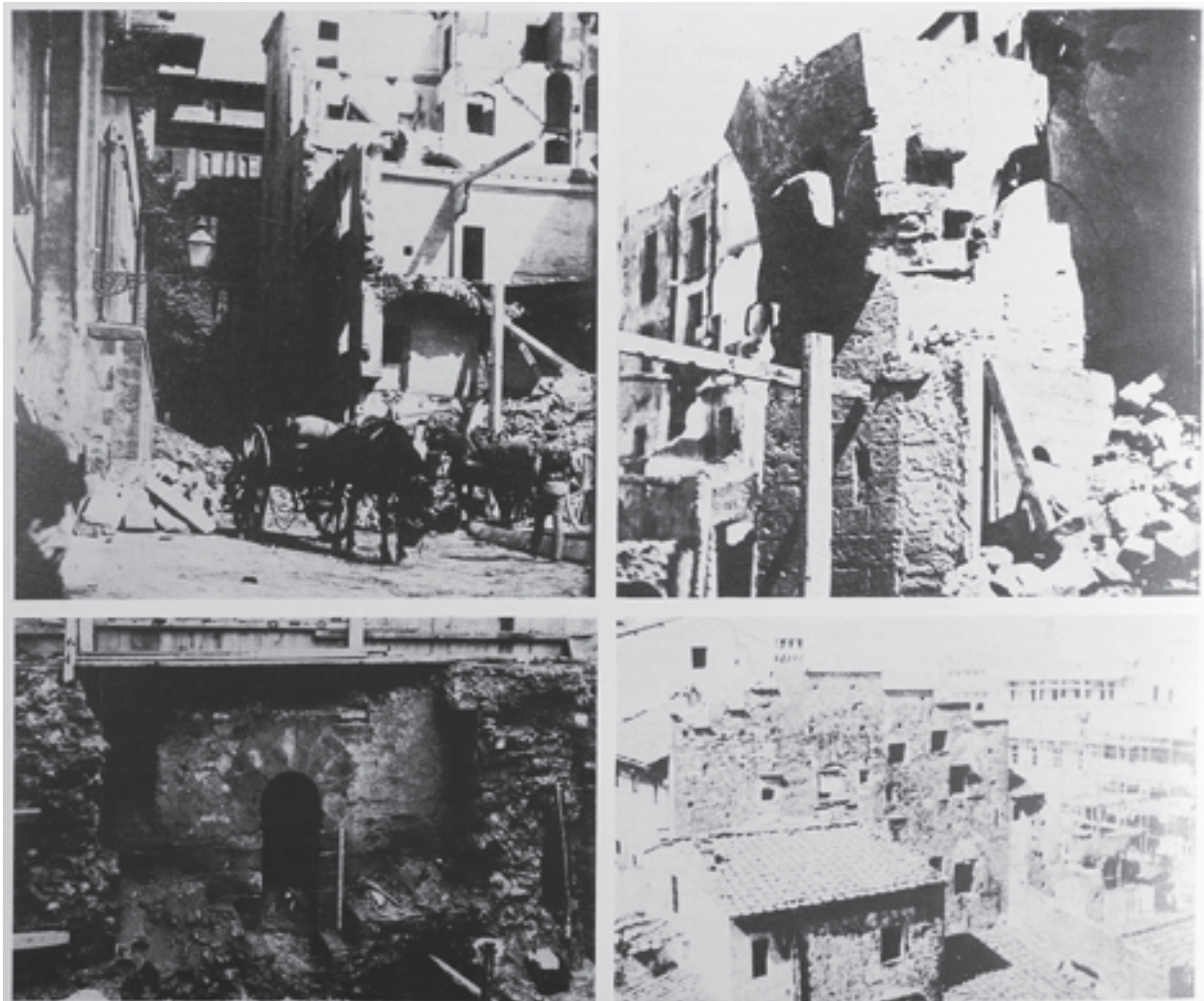


Figure 21.

Le Mercato Vecchio durant les destructions du *risanamento*. (Sframeli, 1989, p. 374 ; Orefice, 1986, p. 36)



Figure 22.

Le Mercato Vecchio durant les destructions du *risanamento*. (Sframeli, 1989, p. 37)



Figure 23.



Figure 24.



Figure 25.

La destruction du palais episcopal, découverte d'une biforme déposée ensuite au Museo di San Marco.
(Orefice, 1986, p. 90 ; *idem*, p. 92)



Figure 26. Inauguration du monument à Victor-Emmanuel II de E. Zocchi au centre de la place encore en travaux, 20 septembre 1889. (Cresti, 1995, p. 124)



Figure 27.



Figure 28.

La nouvelle place Victor-Emmanuel II. (Cresti, 1995, p. 125 ; *idem*, p. 127)

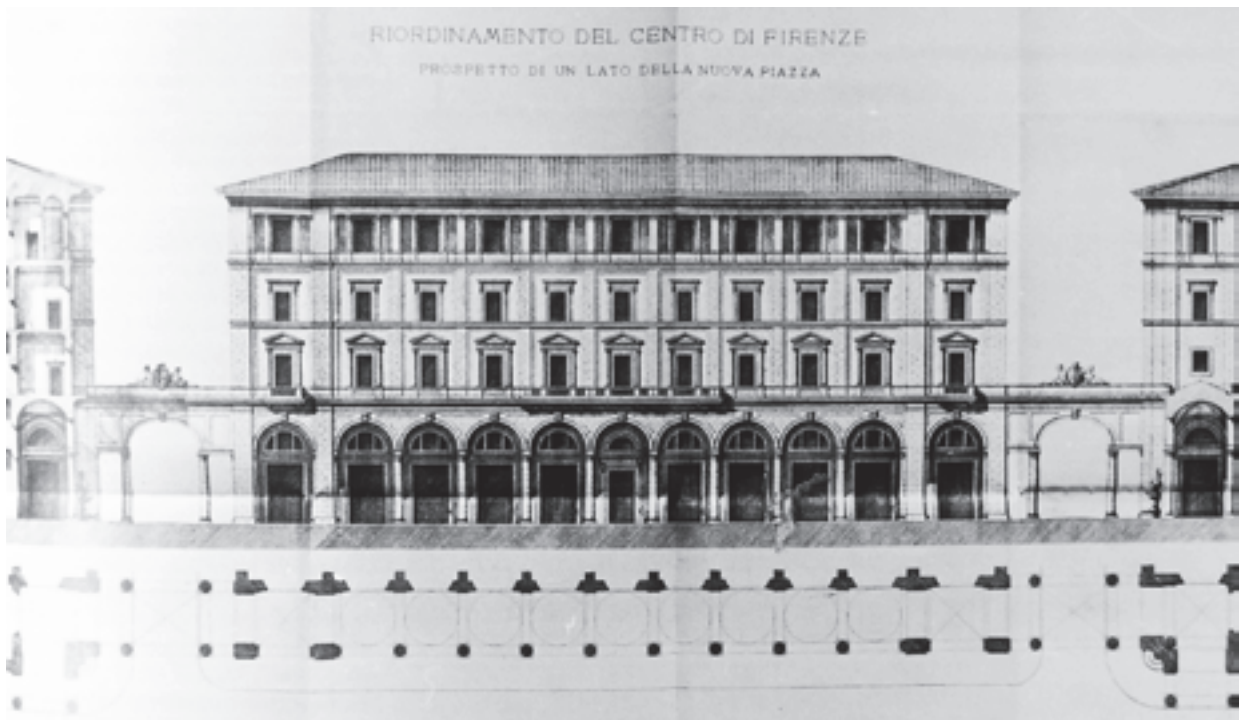


Figure 29.



Figure 30.



Figure 31.

La nouvelle place Victor-Emmanuel II. (Cresti, 1995, p. 111; *idem*, p. 126)



Figure 32. Telemaco Signorini, Le Mercato Vechio à Florence, huile sur toile, 39 x 65,5 cm, 1882-1883., collection privée.



Figure 33. Telemaco Signorini, La piazza du Mercato Vechio à Florence, gravure, vers 1879.



Figure 34. Telemaco Signorini, Santa Maria de' Bardi, huile sur toile, 100 x 75 cm, vers 1870.



Figure 35. Telemaco Signorini, Via Torta à Florence, huile sur toile, 166 x 113 cm, vers 1870.



Figure 36. Telemaco Signorini, La via del fuoco, huile sur toile, 38,8 x 65,5 cm, 1882-83.



Figure 37. Telemaco Signorini, La via del fuoco, huile sur toile, 38,8 x 65,5 cm, 1882-83. (Cresti, 1995, p. 98)



Figure 38. Piazza Sant'Andrea du Ghetto de Florence, au premier plan le peintre Telemaco Signorini. (Sframeli, 1989, p. 285)



Figure 39. Kiosque mauresque, le Ghetto de Florence « déguisé » pour le carnaval de 1886.
(Cresti, 1995, p. 103)



Figure 40.



Figure 42.



Figure 41.

Le Ghetto « déguisé » pour le carnaval de 1886.
 (Cresti, 1995, p. 103, *idem*, p. 104, *idem*, p. 105, *ibidem*)

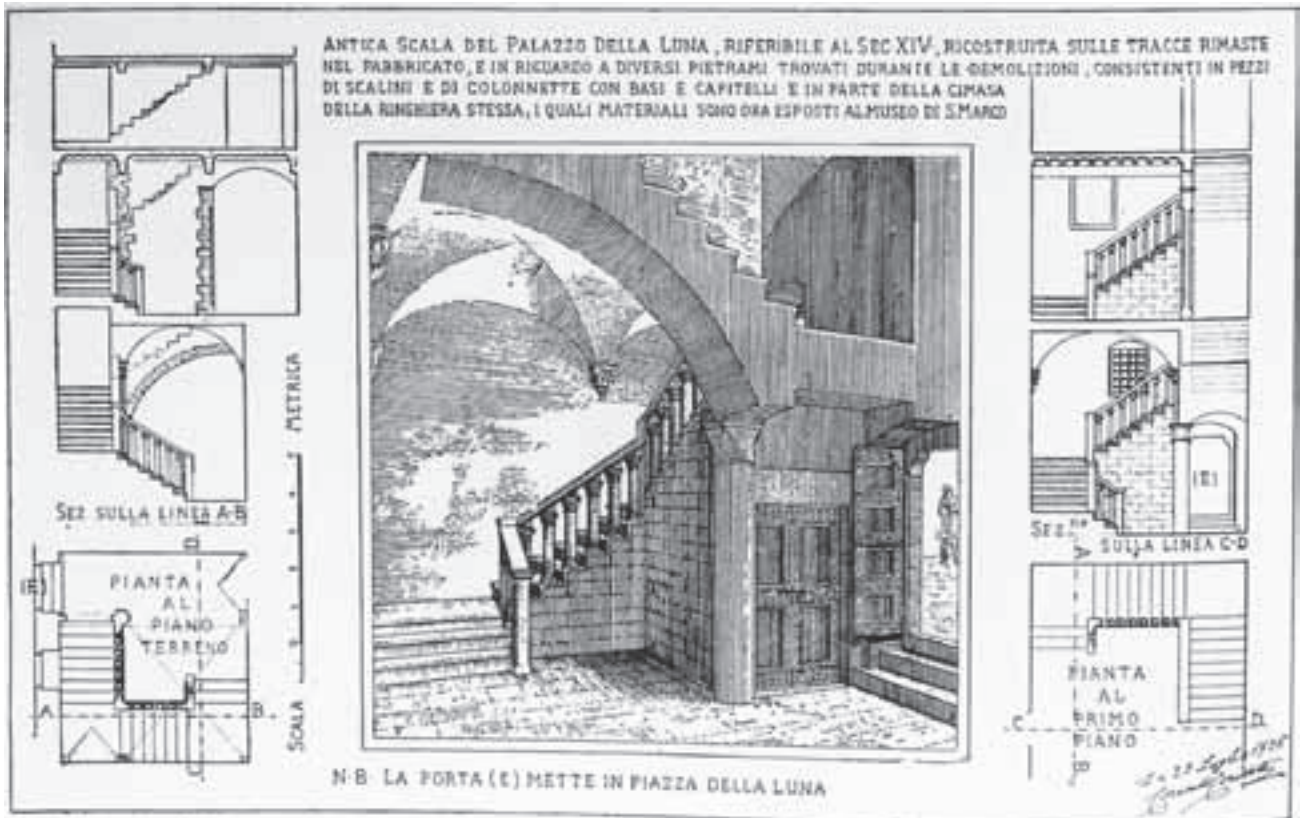


Figure 44. Exemples de relevés de C. Corinti. (Sframeli, 1989, p. 121)

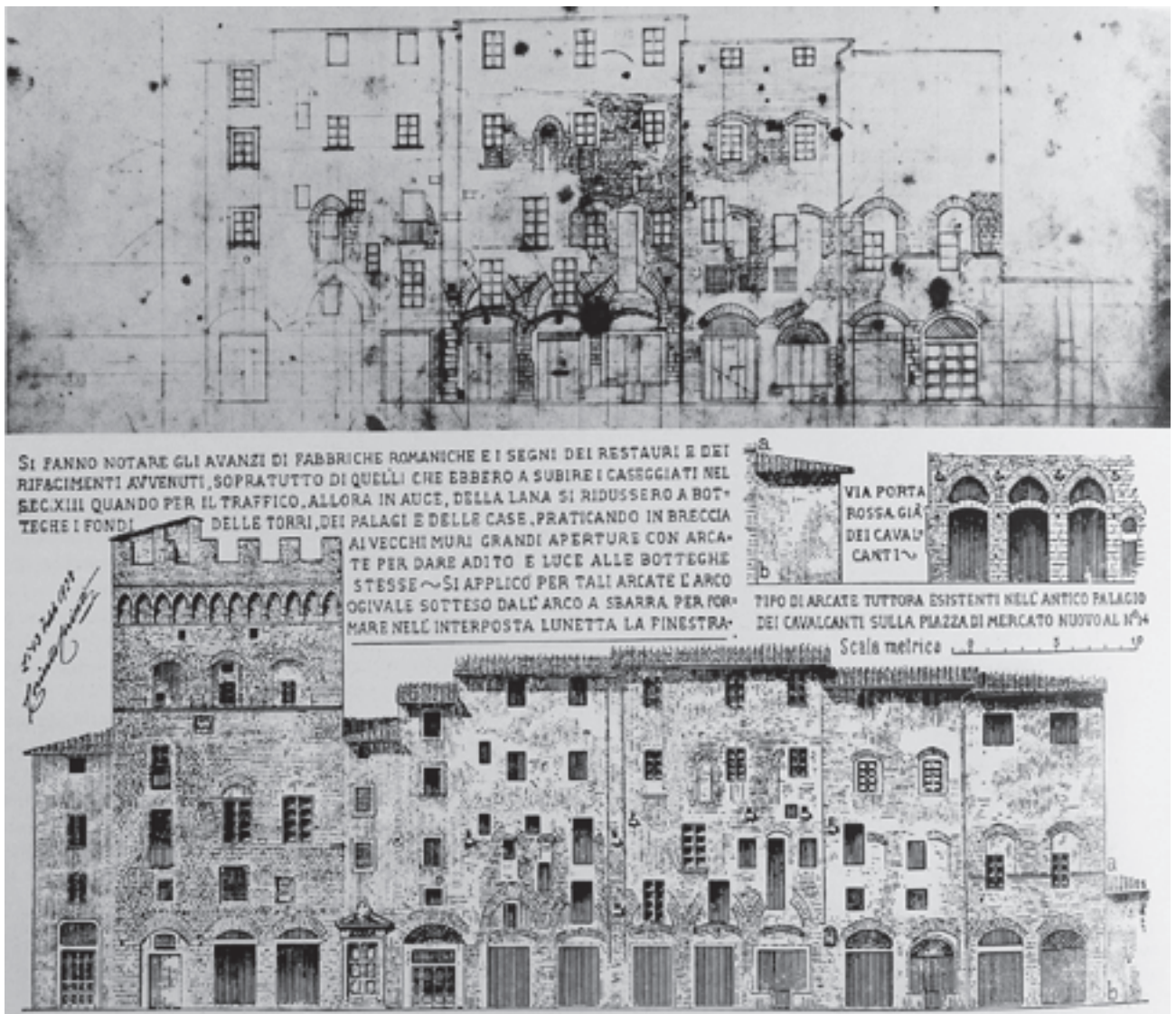


Figure 43. Exemples de relevés de C. Corinti. (Orefice, 1986, p. 124)

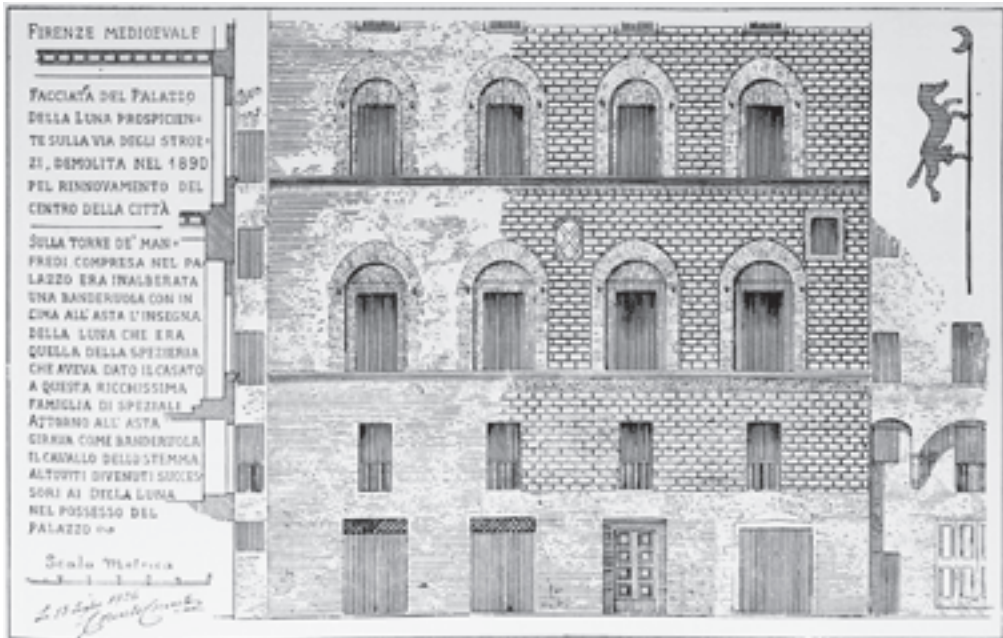


Figure 45.

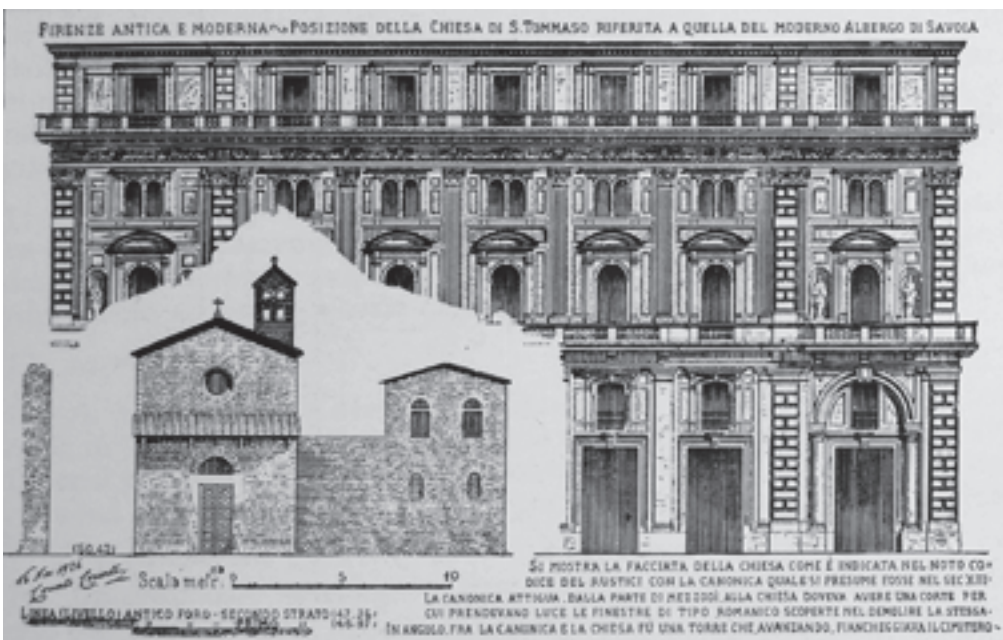


Figure 46.

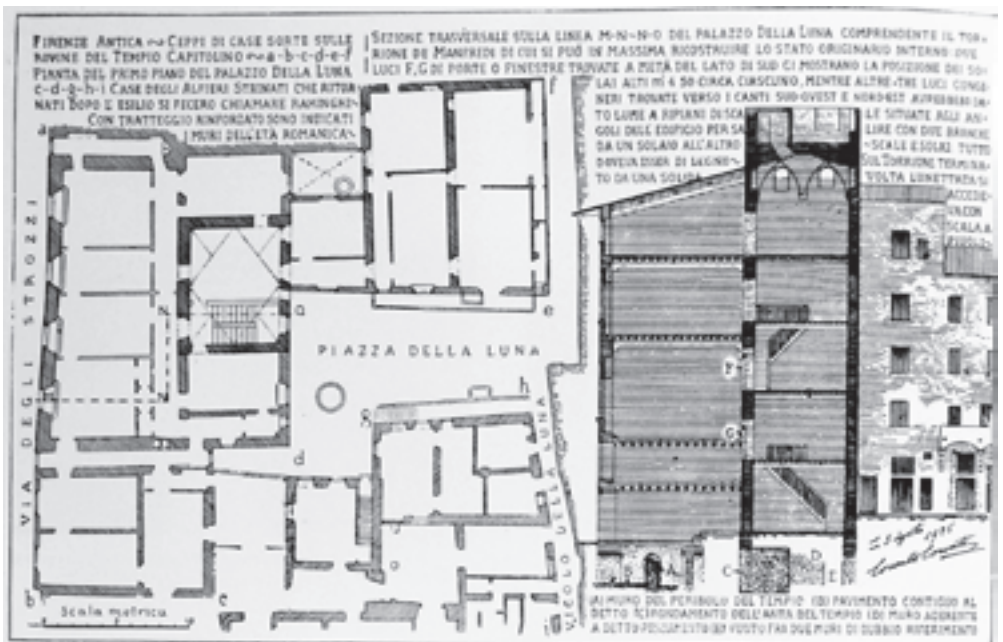


Figure 47.

Exemples de relevés de C. Corinti éditées en cartes postales en 1926.
(Sframeli, 1989, p. 121, Orefice, 1986, p. 125, Sframeli, 1989, p. 122)



Figure 48.



Figure 49.

Vues du musée de San Marco, cloître de San Domenico. (Sframeli, 1989, p. 17 ; *ibidem*)

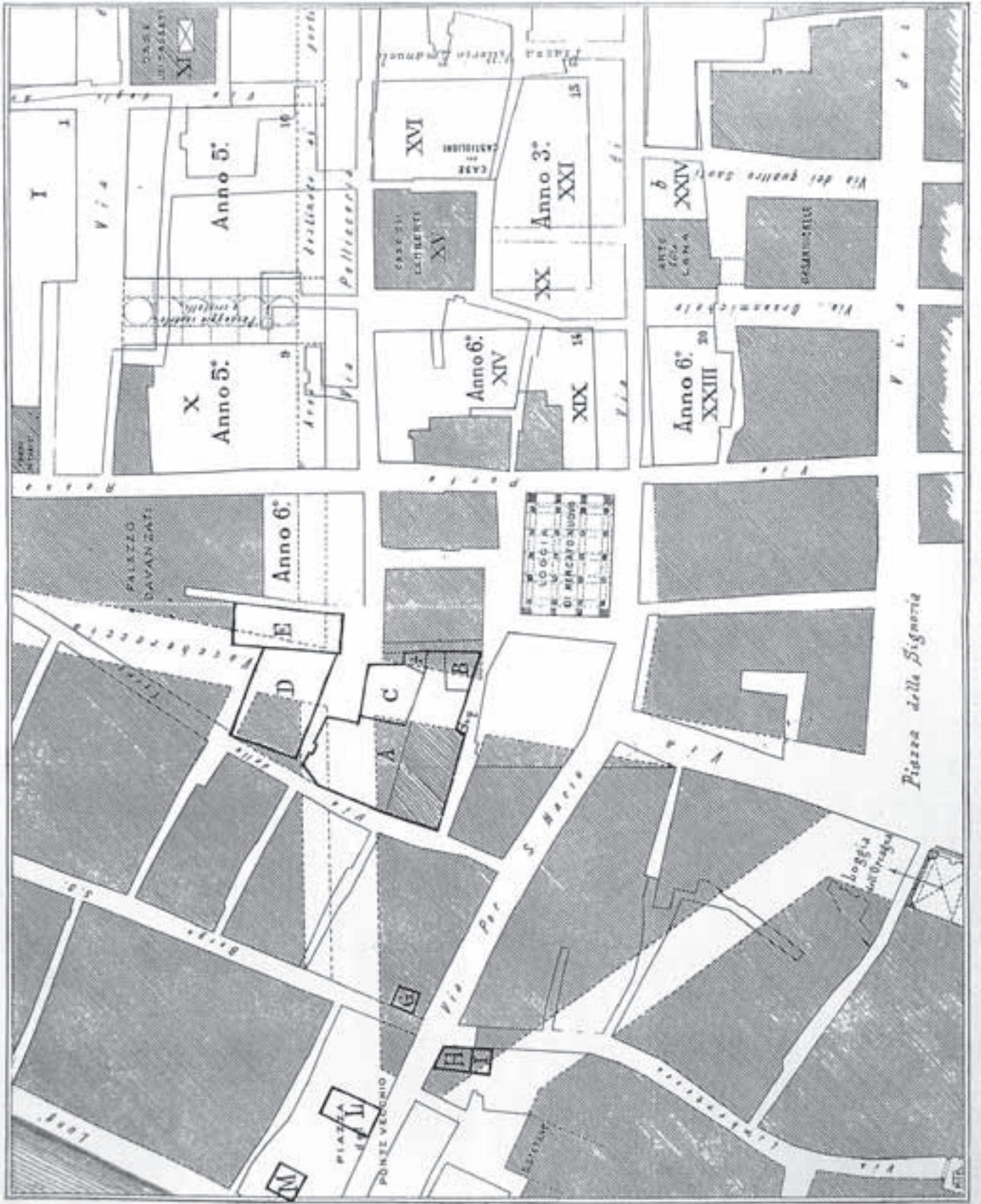


Figure 50. Projet communal de prolongation de la via Pellicceria et du risanamento dans la zone située entre le Ponte Vecchio et via Porta Rosa. (Orefice, 1992, p. 12)

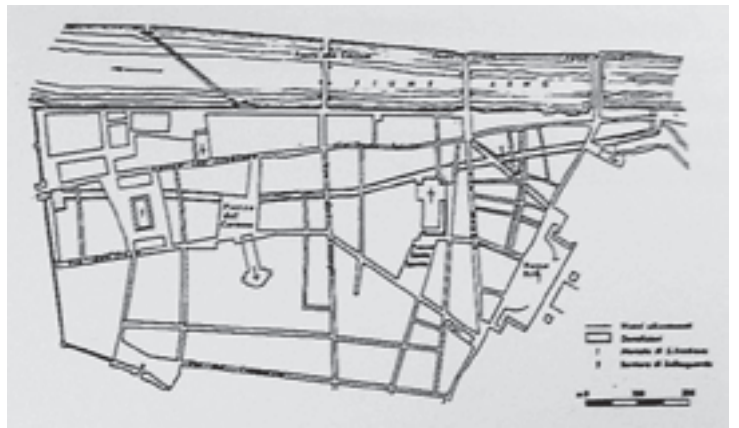


Figure 51. Boccini projet d'aménagement des quartiers situés Oltrarno, 1900. (Orefice, 1992, p. 17)

Figure 52. G. Carocci G. Castellucci, Concours d'aménagement des quartiers du centre, 1902. (Orefice, 1992, p. 13)



Figure 53. G. Carocci G. Castellucci Projet d'aménagement de la place devant le Ponte Vecchio, 1902. (Orefice, 1992, p. 15)

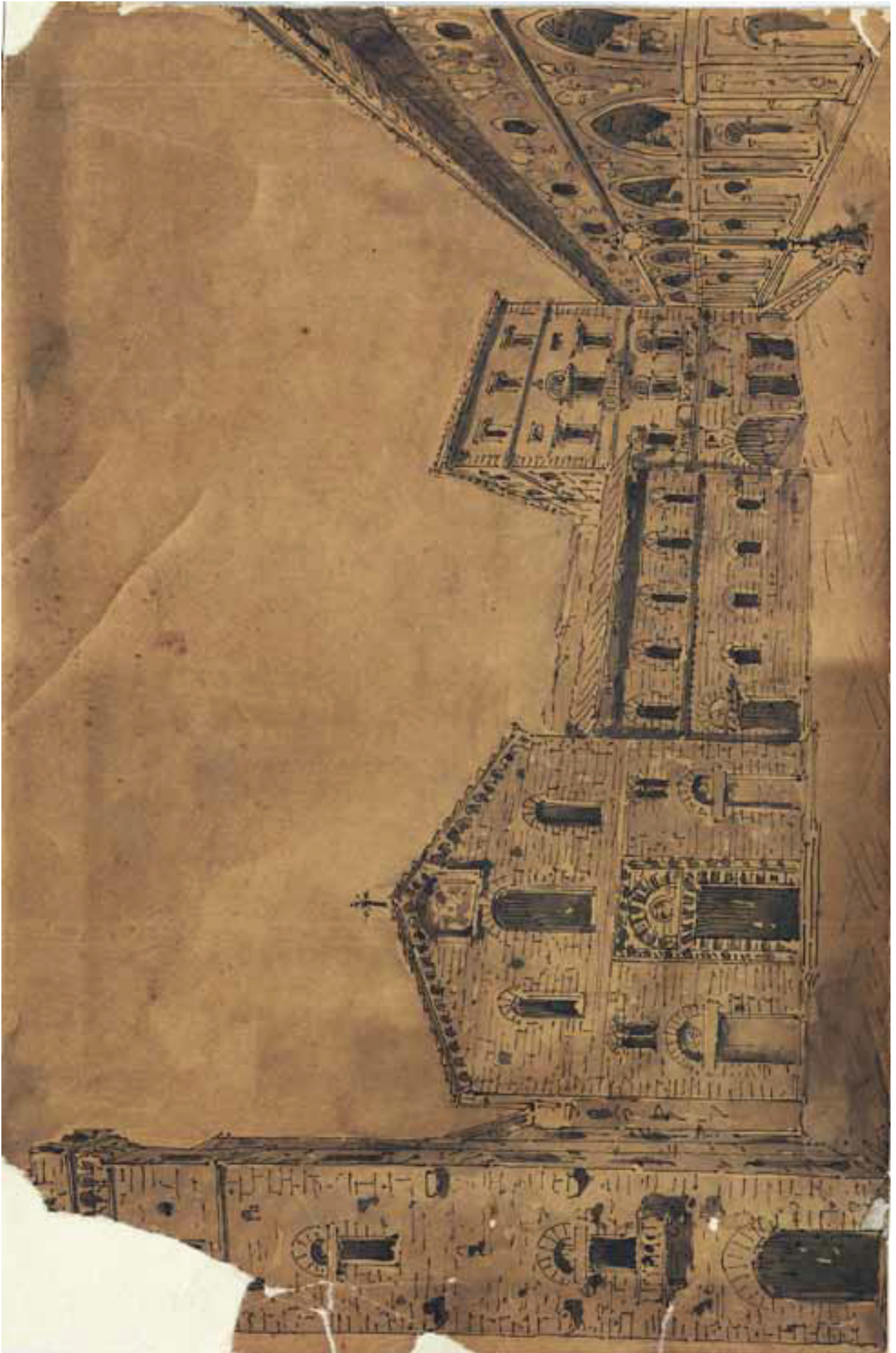


Figure 54. G. Carocci, G. Castellucci, Piazza S. Stefano, concours pour le centre de Florence, encre et aquarelle sur papier, 1902. (ASCFi,Archidis, 21/019)

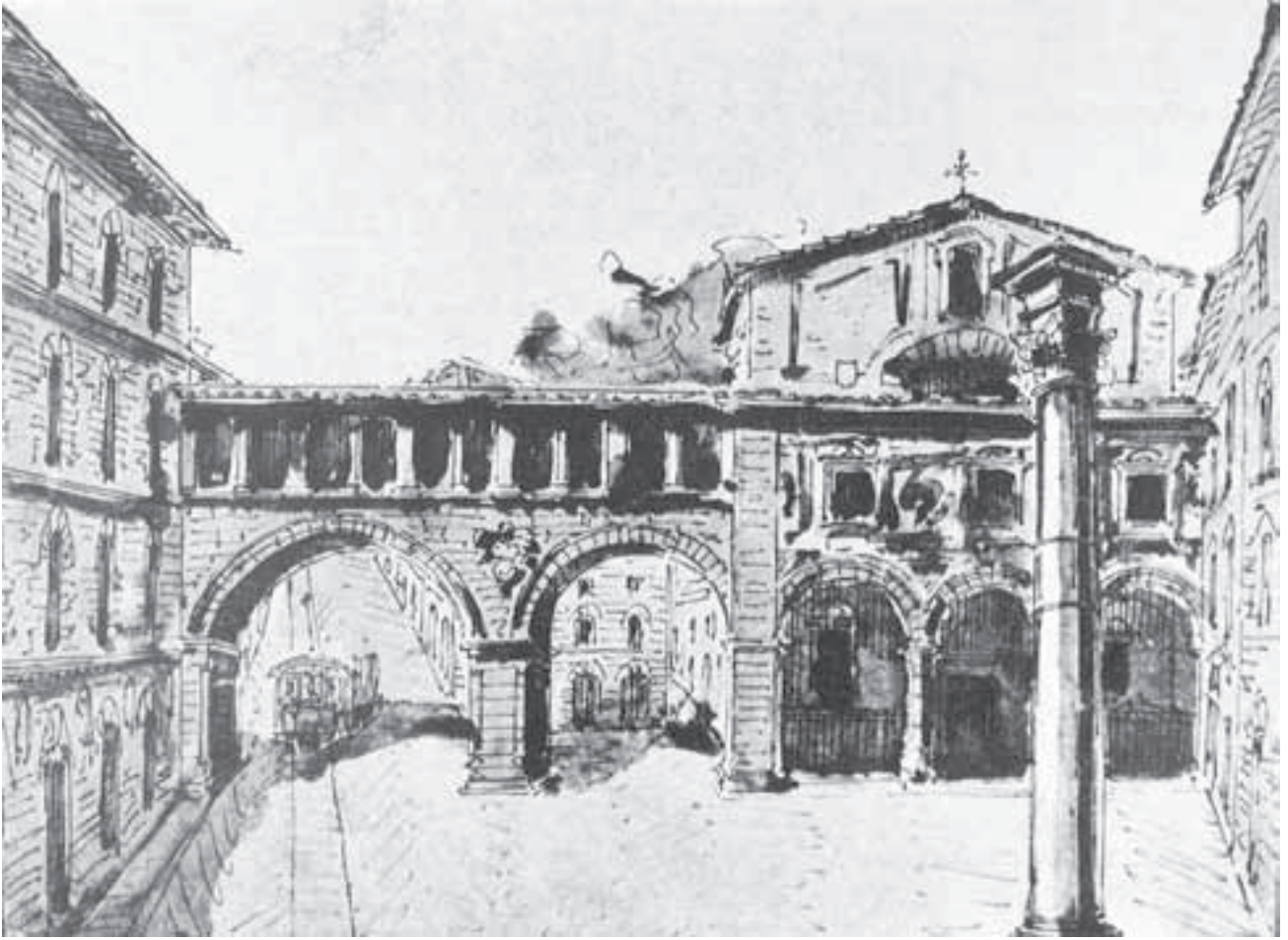


Figure 55. G. Carocci G. Castellucci, Projet d'aménagement de la place Santa Felicità, 1902. (Cresti, 1995, p. 152)



Figure 56. G. Carocci G. Castellucci, Projet d'aménagement de la zone du Mercato Nuovo, 1902. (Orefice, 1992, p. 15)

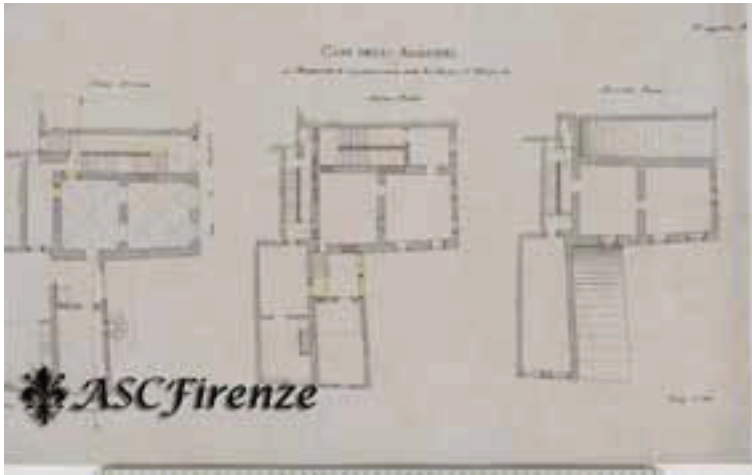


Figure 57. G. Castellucci, Projet d'aménagement des espaces intérieurs de la Casa di Dante à Florence, vers 1910. (ASCFi, Archidis, 651)

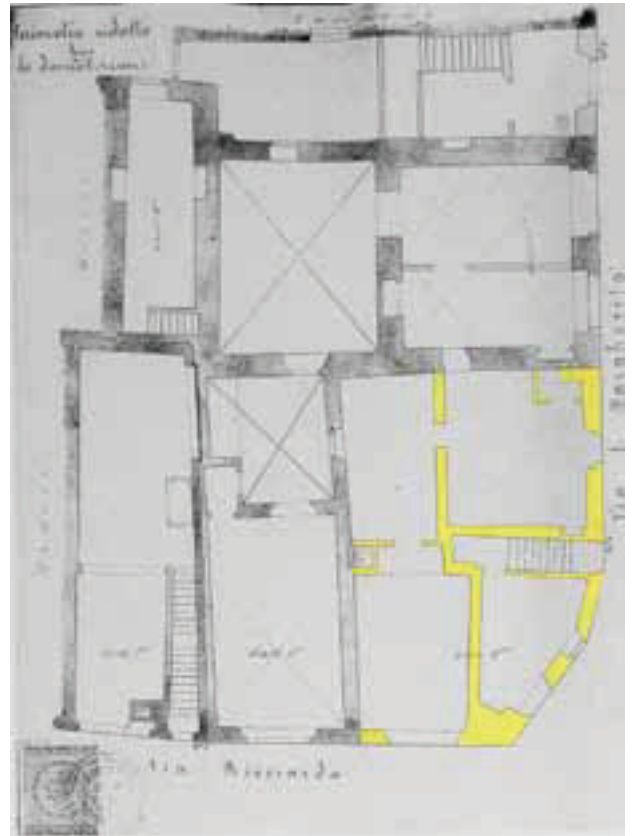


Figure 58. Projet de restauration de la Casa di Dante à Florence avec destruction de la maison en jaune entre via Ricciarda et via S. Margherita, 1868. (ASCFi, Archidis, 5239)



Figure 59. Florence, La Casa di Dante vue à l'intersection de la via S. Martino (actuellement via Dante Alighieri) et S. Margherita, vers 1911. (Cresti, 1995, 192)



Figure 61. La plaque actuellement sur apposée sur la Casa di Dante à Florence.

Figure 62. La Casa di Dante à Florence vue depuis la piazza San Martino avant les restaurations, photographie Alinari. (Tassi, 1996, p. 16)



Figure 60. G. Castellucci, Dessin de la Casa di Dante à Florence, 1910-1915. (ASCFi, Archidis, 650)



Figure 63.



Figure 64.



Figure 65.



Figure 66.

Florence, le palazzo dell'Arte della Lana avant les travaux de Lusini.
(Orefice, 1992, p. 114 ; Dezzi Bardeschi, 1981, p. 79 ; *ibidem* ; Del Lungo, 1906)

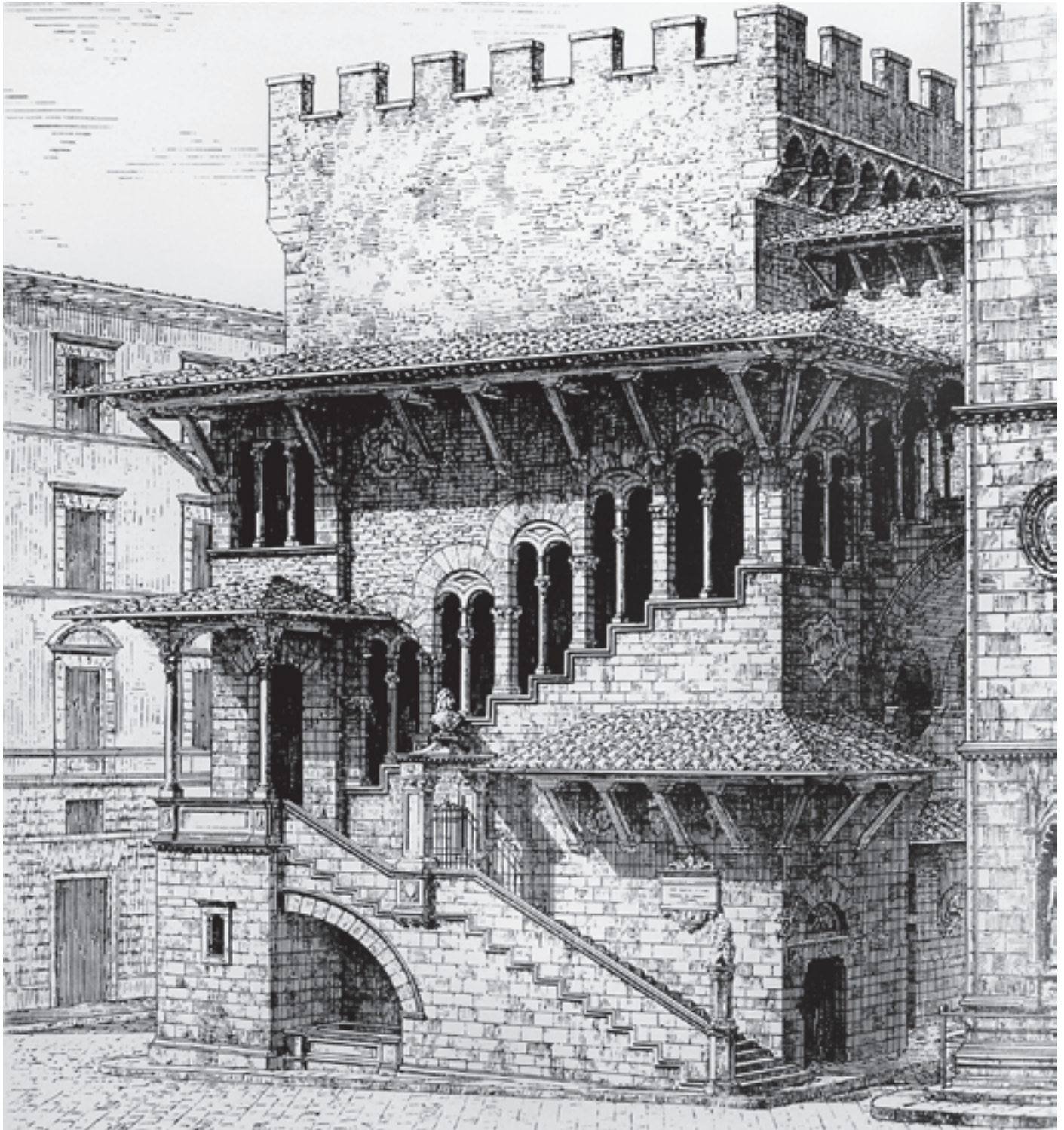


Figure 67. C. Spighi, Projet de restauration du palazzo dell'Arte della Lana à Florence, vers 1889.
(Orefice, 1992, p. 116)

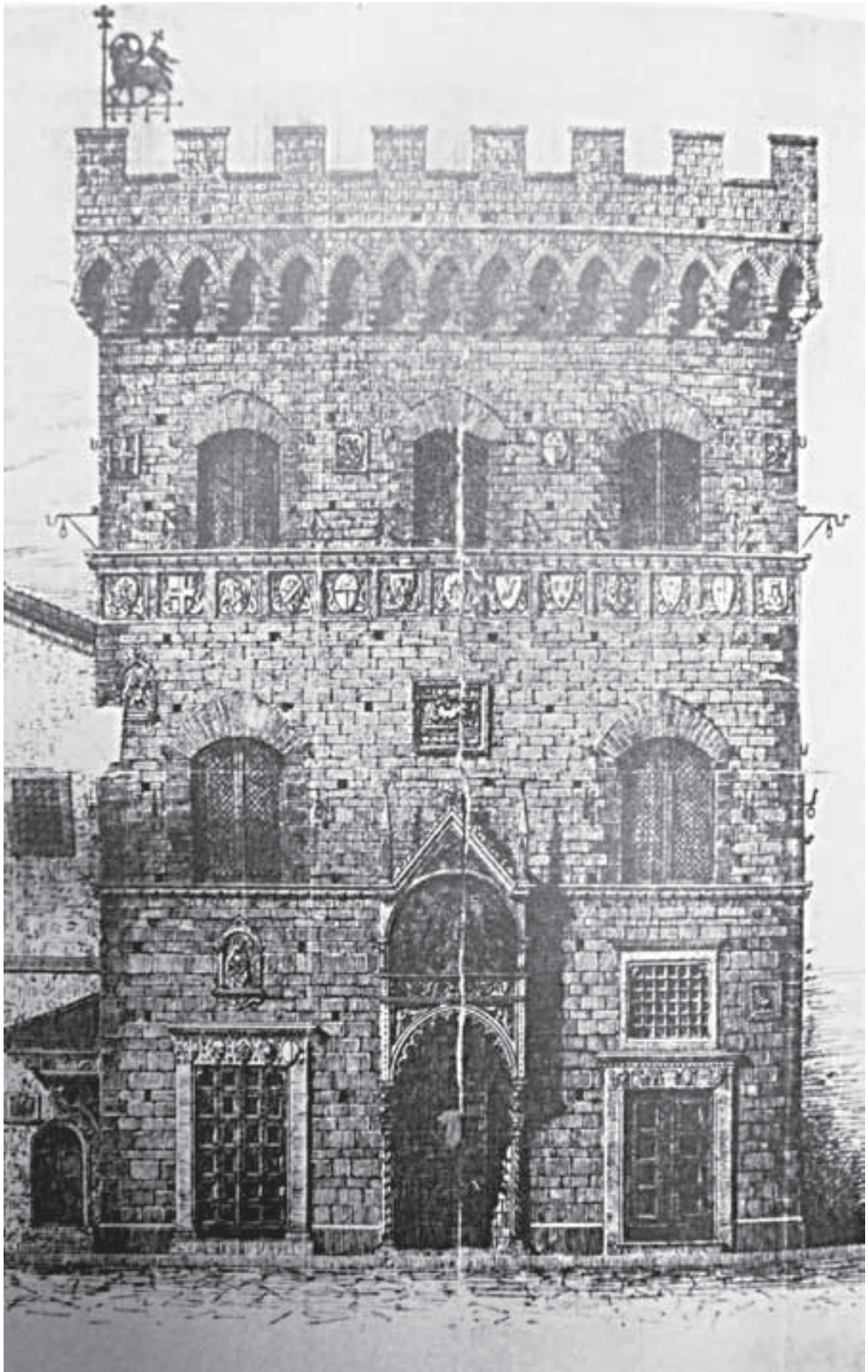


Figure 68. G. Carocci, Projet de restauration du palazzo dell'Arte della Lana à Florence, 1889.
(Orefice, 1992, p. 114)

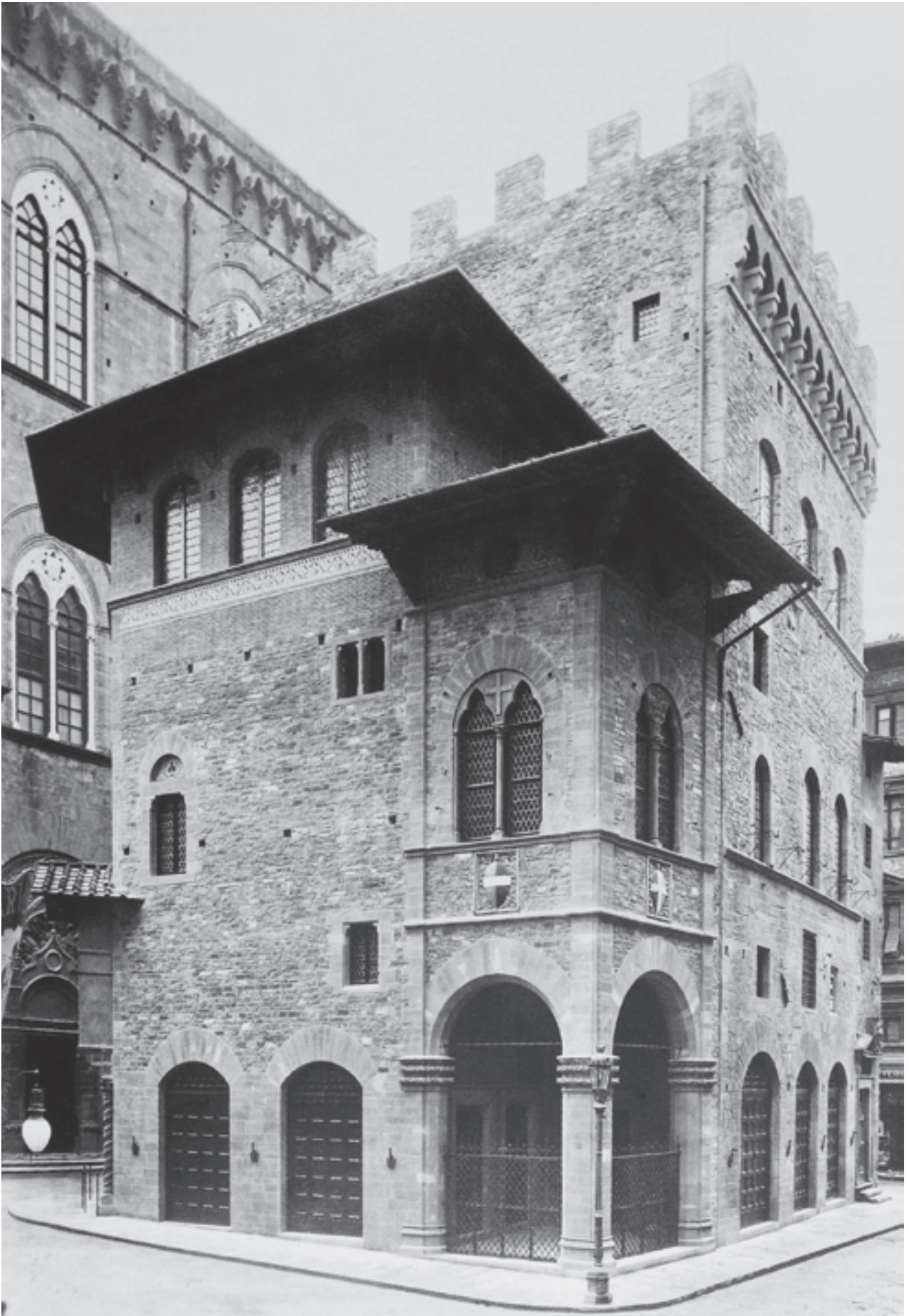


Figure 69. Le palazzo dell'Arte della Lana à Florence restauré par E. Lusini, 1905. (Cresti, 1995, p. 149)



Figure 70.

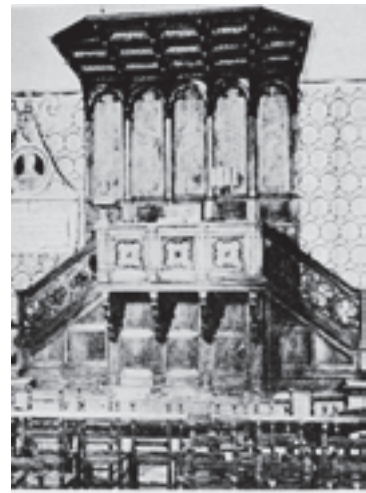


Figure 71.



Figure 72.

70 : E. Lusini, le palazzo dell'Arte della Lana à Florence restauré, 1905 (Pantini, 1905, p. 227) ; 77 : E. Lusini, la tribune de la *lectura dantis*, 1900 (Cresti, 1995, p. 148) ; 72 : intérieur du palais restauré. (Pantini, 1905, p. 231)

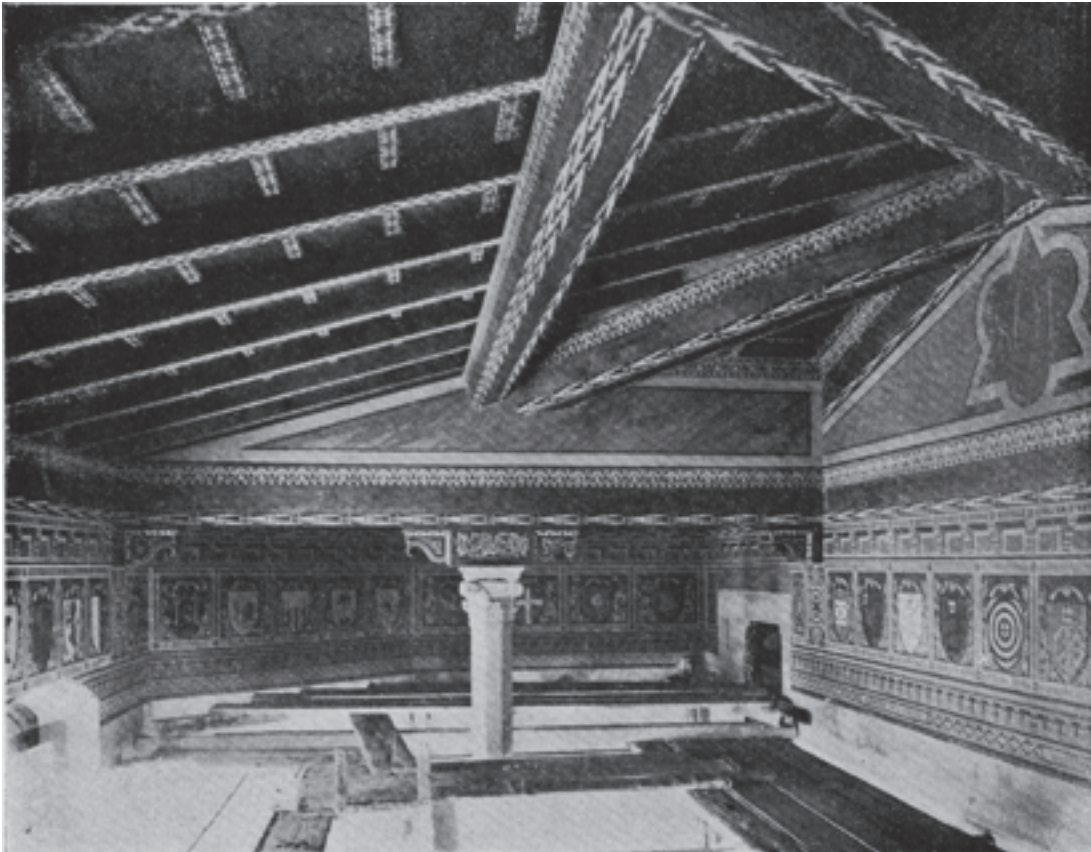


Figure 73. Intérieur du palazzo dell'Arte della Lana à Florence restauré. (Pantini, 1905, p. 231)



Figure 74. Couverture de : Del Lungo I., *Firenze artigiana nella storia e in Dante*, Florence, Sansoni, 1906 ; publication du discours d'Isidoro Del Lungo prononcé lors de l'inauguration du palazzo dell'Arte della Lana restauré.

Les figures 76 à 102 (à l'exception de la 91) sont tirées de l'édition Alinari de la Divine Comédie. Les reproductions proviennent du catalogue *La Commedia dipinta*, 2003.



Figure 75. Une des plaques commémoratives sur la Badia fiorentina



Figure 76. Edition Alinari de la Divine Comédie illustrée , édition de 33 cartes postales, Purgatoire, Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari, Florence.



Figure 77.

Les figures 76 à 102 (à l'exception de la 91) sont tirées de l'édition Alinari de la Divine Comédie. Les reproductions proviennent du catalogue *La Commedia dipinta*, 2003.



Figure 78.

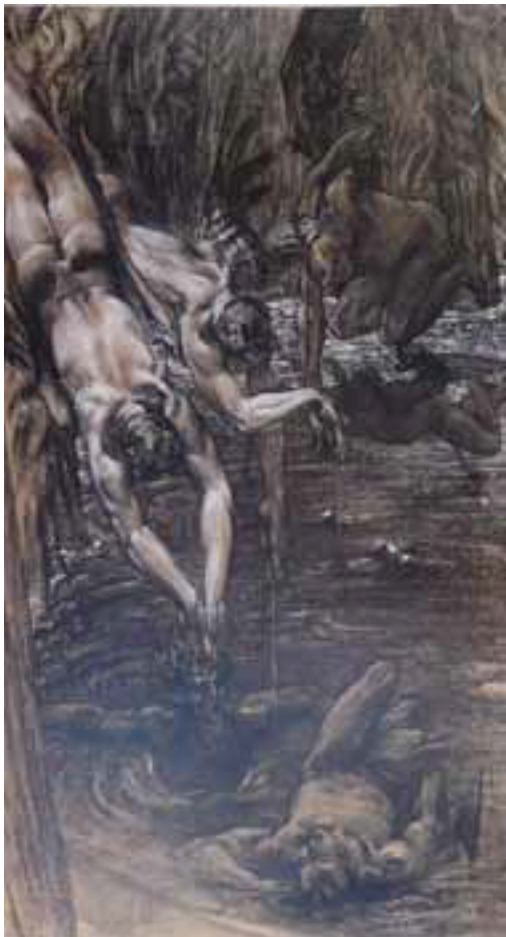


Figure 79. Adolfo De Carolis, Enfer, XXII, Ciampolo di Navarra nel lago di pece, Offices, Florence.



Figure 80. Galileo Chini, Enfer, XXXI, les géants, Gabinetto Disegni e Stampe, Offices, Florence.

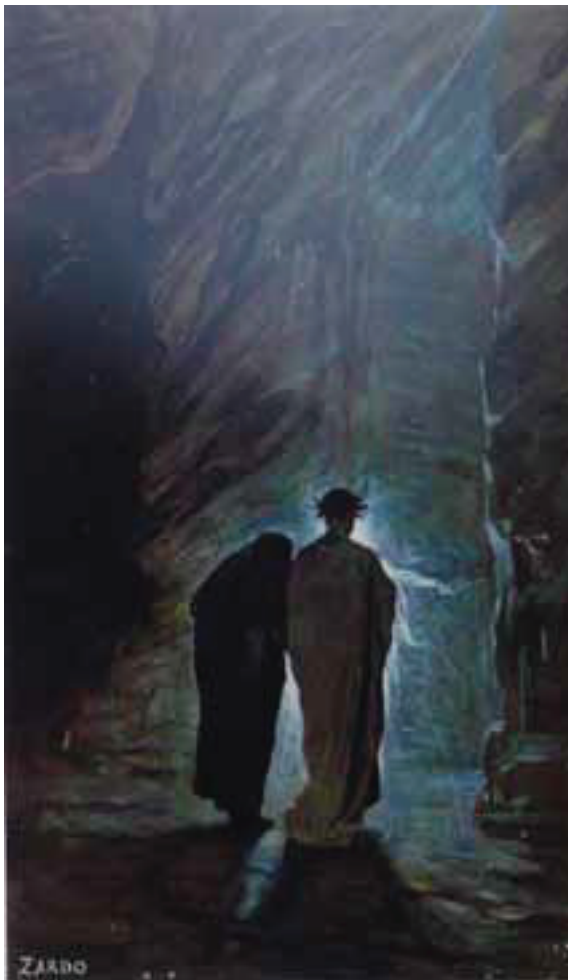


Figure 81. Alberto Zardo, Enfer, IX, Alle porte di Dite



Figure 82.



Figure 83.



Figure 84.



Figure 86.



Figure 85.

De 82 à 86, Duilio Cambellotti, Purgatoire, X (vol. II, 1903) ; Enfer, I ; Purgatoire, III ; Purgatoire V ; Enfer, X.

Les figures 76 à 102 (à l'exception de la 91) sont tirées de l'édition Alinari de la Divine Comédie. Les reproductions proviennent du catalogue *La Commedia dipinta*, 2003.



Figure 88.



Figure 87.



Figure 89.



Figure 90.

Adolfo De Carolis, Paradis, VII, Dubbi di Dante ; Purgatoire, XXVI, Sodoma e Gomorra ;
Enfer XIV, Les Héros ; Paradis, XXIV, San Benedetto benedice Dante.



Figure 91. Adolfo De Carolis, Dante Adriacus, lithographie, 1921. (Rassegna d'Arte, septembre 1921, p. 298)



Figure 92.



Figure 93.



Figure 94.



Figure 95.

Duilio Cambellotti, 92 : Purgatoire, XII, Dante sale gli scaglioni santi ; 93 : Enfer, I ; Purgatoire, XVI, Marco Lombardo ; 94 : Paradis, XXIII, final ; 95 : Purgatoire XVI, final.

Les figures 76 à 102 (à l'exception de la 91) sont tirées de l'édition Alinari de la Divine Comédie. Les reproductions proviennent du catalogue *La Commedia dipinta*, 2003.



Figure 96. Ernesto Bellandi, Purgatoire, IX, L'angelo portiere.



Figure 97. Fabio Fabbi, Paradis, XIII, Annonciation.



Figure 98. Plinio Nomellini, Paradis, X, salita al cielo del sole.



Figure 99. Galileo Chini, Enfer, VII, Filippo Argenti.

Les figures 76 à 102 (à l'exception de la 91) sont tirées de l'édition Alinari de la Divine Comédie. Les reproductions proviennent du catalogue *La Commedia dipinta*, 2003.



Figure 100. Augusto Banniani, Paradis, XVI, Firenze ai tempi di Cacciaguida.



Figure 101. Camillo Pagliuchi, Paradis, XXXIII, San Bernardo invita Dante alla contemplazione.

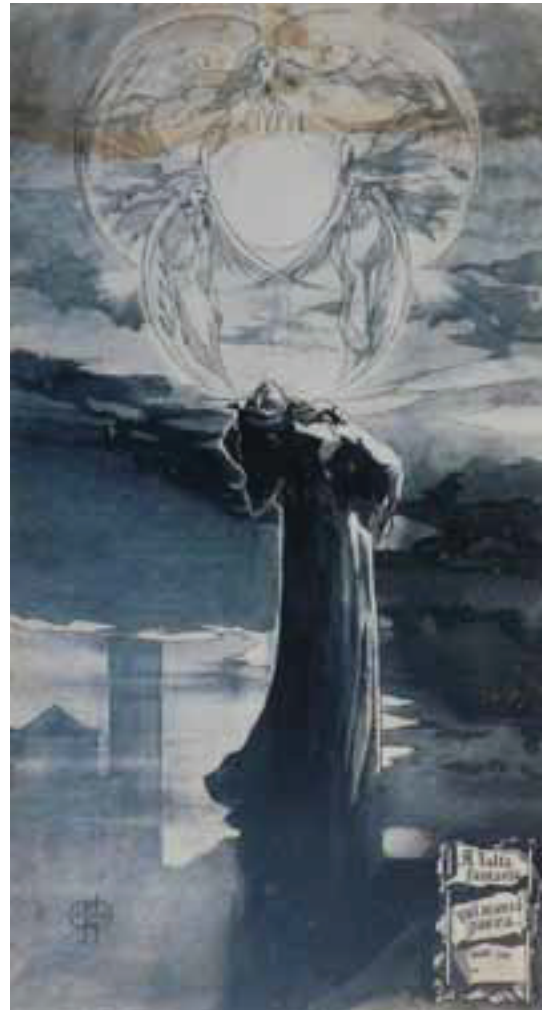


Figure 102. Camillo Pagliuchi, Paradis, XXXIII, Folgorazione di Dante.



Figure 103. U. Ojetti, catalogue de l'exposition « *Mostra della Pittura Italiana del Sei e Settecento* », Florence, Palazzo Pitti, 1922.



Figure 104.



Figure 105.



Figure 106.



Figure 107.

Défilé militaire et commémorations
du 5 juin 1921.
(Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 184,
p. 185, p. 173 ; p. 175)



Figure 108.



Figure 109.



Figure 110.



Figure 111.



Figure 112.

Palazzo Vecchio, Salon des Cinq-cents et groupe sculpté de la Victoire de Michel-Ange.
(Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 284, p. 285, p. 286, p. 289, p. 287)

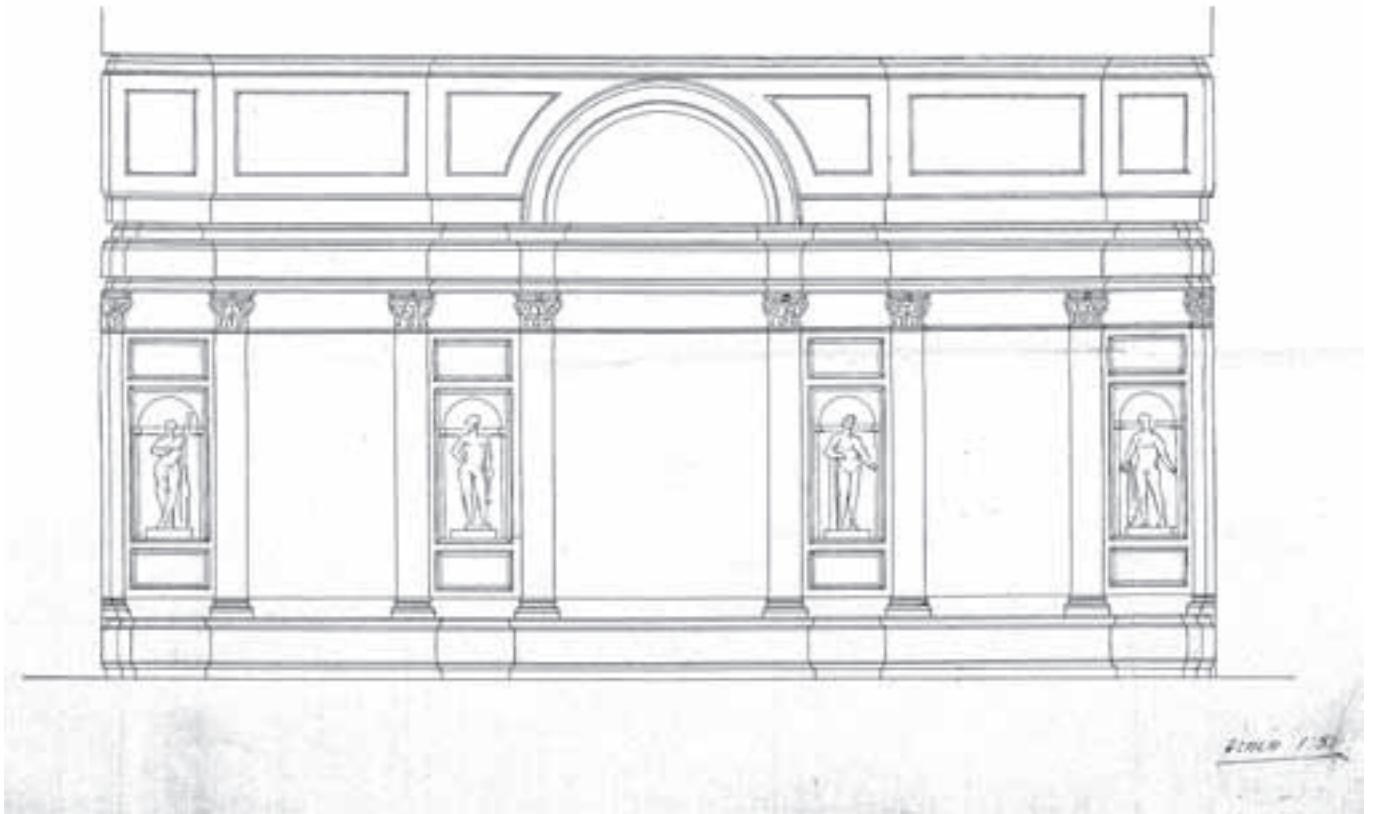


Figure 113.



Figure 114.

A. Lensi, Palazzo Vecchio, Salon des Cinq-cents projet de restauration de la paroi nord avec mise en place de la sculpture de Michel-Ange, encre sur papiers, vers 1920. (ASCFi, Comune di Firenze, Seccentenario Dantesco, 5073)



Figure 115.



Figure 118.



Figure 116.



Figure 117.

Florence, les commémorations du 600^e anniversaire de la mort de Dante. Le 27 avril devant Santa Croce (*Illustrazione italiana*, 1921, p. 553) ; le cortège du 17 septembre défilant devant le roi sous la loggia dell'Orcagna. (*Illustrazione italiana*, 1921, p. 353, p. 349)



Figure 119.



Figure 120.



Figure 121.

Florence, les commémorations du 600^e anniversaire de la mort de Dante. Le cortège historique évoquant le retour des troupes florentines de la bataille de Campaldino. (*Illustrazione italiana*, 1921, p. 352)



Figure 122. Florence, le cortège historique du 17 septembre 1921 évoquant le retour des troupes florentines de la bataille de Campaldino. (*Illustrazione italiana*, 1921, p. 356-357)



Figure 123. Photogramme du film *Dante nella vita e nei suoi tempi*, 1921-1922. (Cineteca di Bologna, Fondo Archivio Pellicole, 17, *Dantenellavita*, 14)



- 1. Torre della Casazagna
- 2. Santa Margherita de' Ricci
- 3. Badia Fiorentina
- 4. Casa di Dante
- 5. Palagio di Parte Guelfa
- 6. Torre degli Amidei
- 7 Palazzo Frescobaldi
- 8 Palazzo Vecchio
Salone del Cinquecento

Figure 124. Florence, Localisation des travaux du centenaire dantesque de 1921 ; plan de l'auteur.



Figure 125. Florence, L'entrée du musée Casa di Dante (2011)

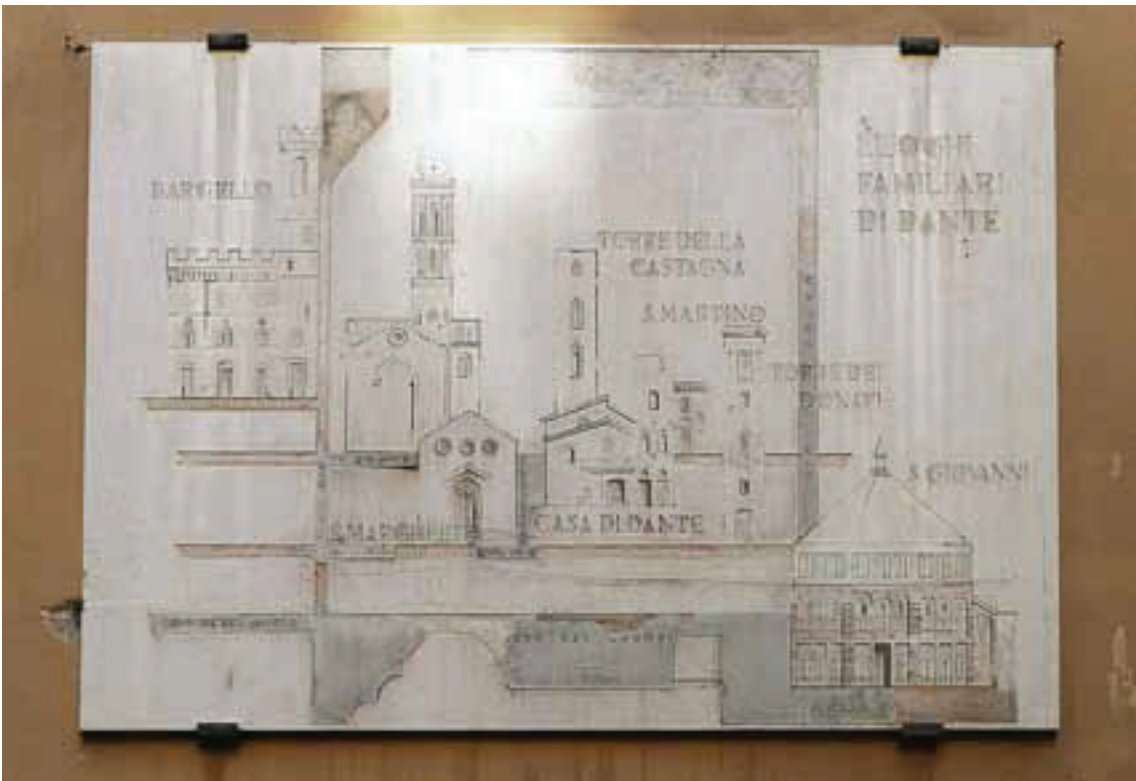


Figure 127. Florence, zone dantesque, plaque des *Luoghi familiari a Dante*. (photographie récente)



Figure 128. Florence, la zone dantesque indiquée aux touristes. (photographie récente)

Figure 129.

129 à 131 : Florence, la Torre della Castagna avant et après restauration.
(Tassi, 1996, p. 16 ; *Bollettino d'arte*, II, I, 1922, p. 345)



Figure 130.



Figure 131.

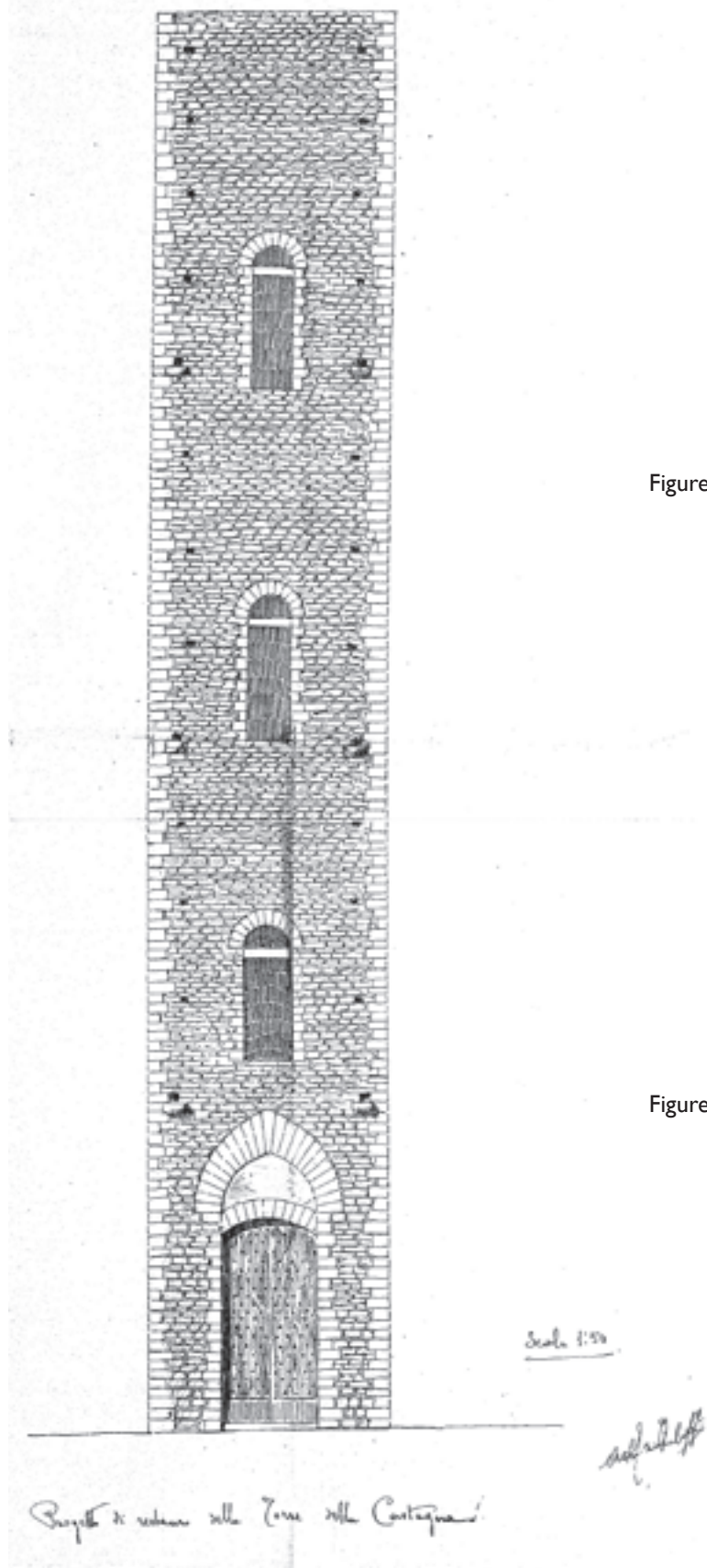


Figure 132. Ezio Zalaffi, Projet de restauration de la Torre della Castagna, encre sur papier, vers 1920. (ASCFi, Comune di Firenze, Secentenario Dantesco, 5073)

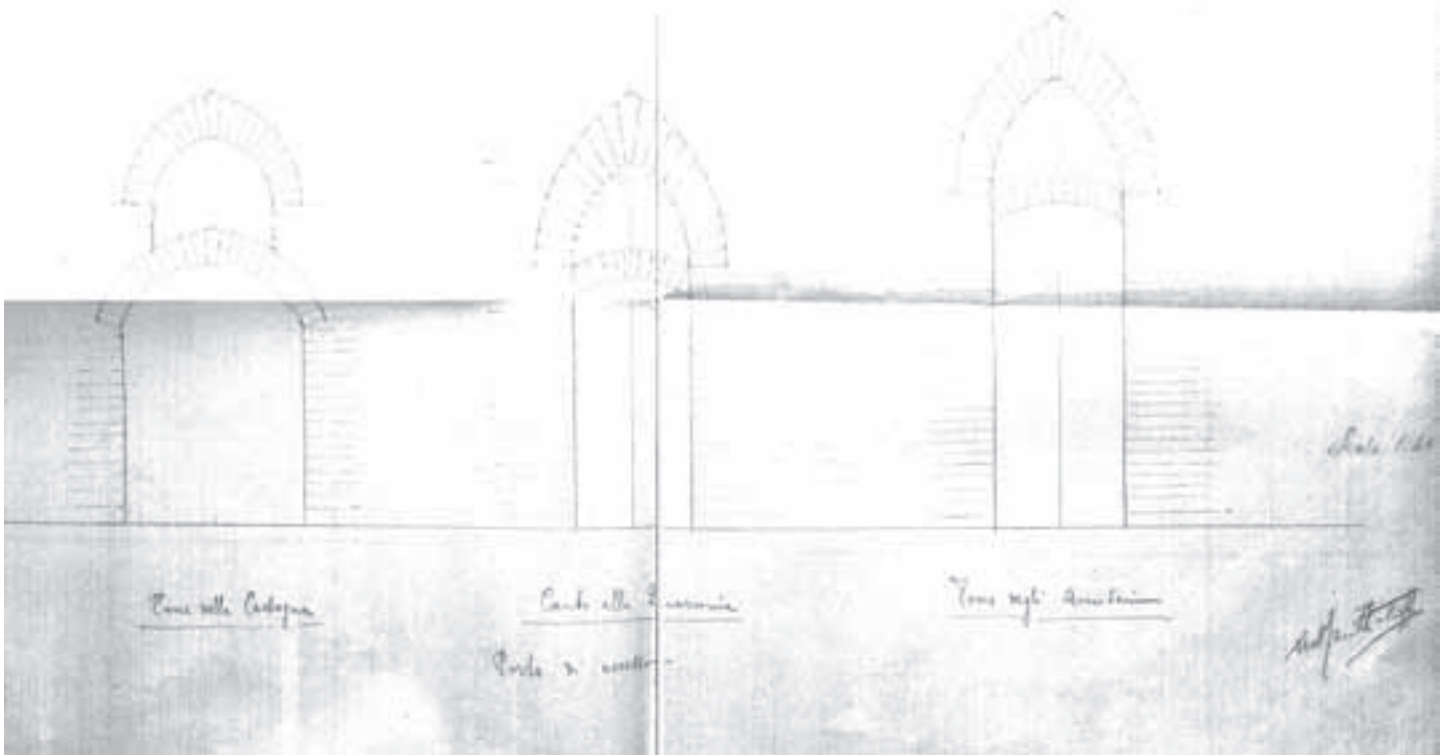


Figure 133. Ezio Zalaffi, Projet de restauration de la Torre della Castagna, étude de la porte d'accès encre sur papier, vers 1920. (ASCFi, Comune di Firenze, Secentenario Dantesco, 5073)



Figure 134. Florence, la Torre della Castagna. (état actuel)



Figure 135. Florence, église Santa Margherita dei Ricci après restauration. (*Bollettino d'arte*, II, I, 1922, p. 345)



Figure 136. Florence, église Santa Margherita dei Ricci après restauration. (*Bollettino d'arte*, II, I, 1922, p. 346)



Figure 137. Florence, église Santa Margherita dei Ricci sur le codex Rustici. (*Dedalo*, I, I, 1920, p. 497)



Figure 138. Raffaello Sorbi, Le mariage de Béatrice, huile sur toile, église Santa Margherita dei Ricci, 1928. (Tassi, 1996, p. 66)



Figure 139.

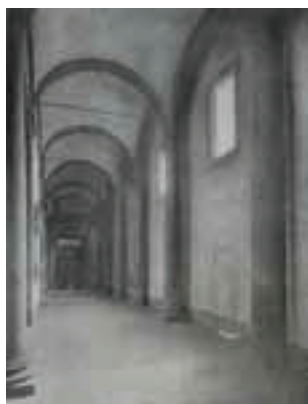


Figure 140.



Figure 142.



Figure 141.

Eglise Santo Stefano del Popolo « Badia Fiorentina », le portique de la cour avant (131, 132) et après les restaurations (133, 134) de 1921. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 247 ; *idem*, p. 243 ; *idem*, p. 249 ; *Bollettino d'Arte*, II, I, 1922, p. 345)



Figure 143.



Figure 144.

Eglise Santo Stefano del Popolo « Badia Fiorentina », le portique de la cour après les restaurations de 1921. (*Bollettino d'Arte*, II, I, 1922, p. 345)



Figure 145.



Figure 146.



Figure 147.

Photographies de la façade du Palazzo di Parte Guelfa sur la place San Biagio avant les restaurations de 1921. La 144 précède la campagne de restauration de 1904, durant laquelle Castellucci rétablit les créneaux et la grande bifore. La 145 est prise en 1915. Sur la 146, la restauration du palais Giandonati permet de dater la photographie entre 1915 et 1920. (Benzi, Bertuzzi, 2006, p. 224 ; *Dedalo*, I, I, 1920, p. 497, Dezzi Bardeschi, 1981, p. 68)



Figure 148. Le Palazzo di Parte Guelfa représenté dans le codex Rustici. (Benzi, Bertuzzi, 2006, p. 40)



Figure 149. Façade du Palazzo di Parte Guelfa sur la place San Biagio après les restaurations de 1921. (Tarchiani, 1924 (1915), p. 43)



Figure 150.



Figure 151.



Figure 152.

Sala Grande du Palazzo di Parte Guelfa en cours de restauration et après la fin des travaux en 1923.
(Benzi, Bertuzzi, 2006, p. 225 ; *idem*, p. 227 ; Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 223)



Figure 153.



La torre degli Amidei avant et après les restaurations de 1921.
(*Dedalo*, I, 1, 1920, p. 563 ; *Bollettino d'Arte*, 1922, p. 387)

Figure 154.



Figure 155.

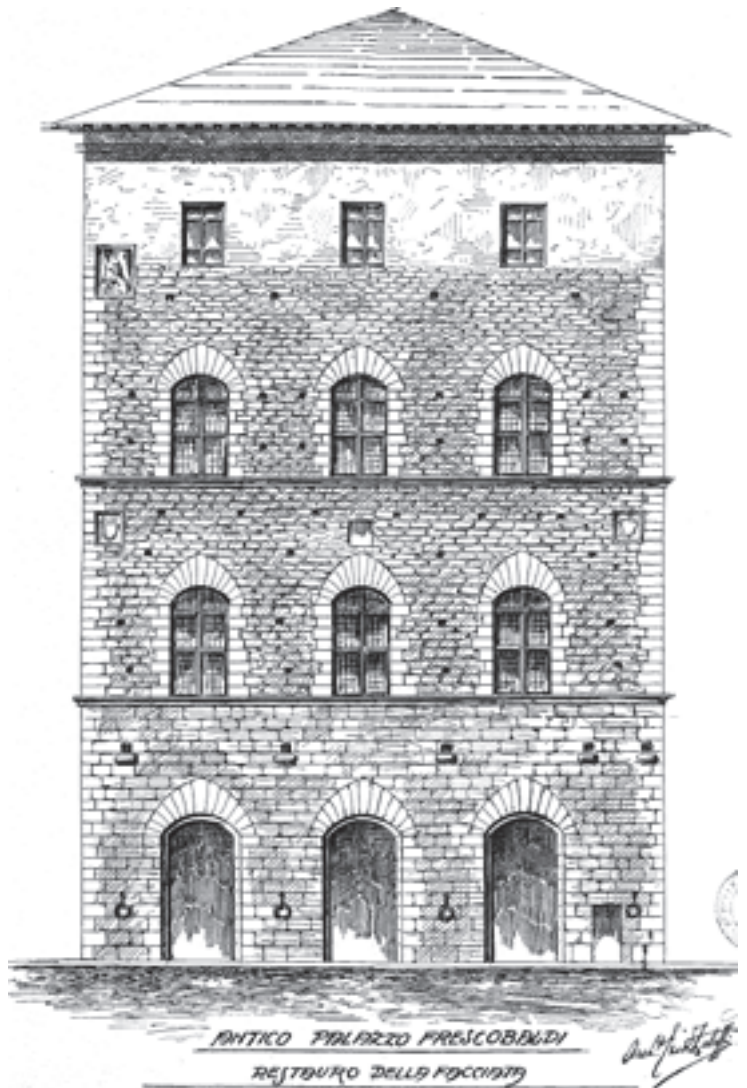


Figure 156.



Figure 157.



Figure 158.

154 : Le palazzo Frescobaldi avant les restaurations, vers 1919-1920. (*Bollettino d'Arte*, II, I, 1922, p. 345)

155 : Ezio Zalaffi, Projet de restauration du palazzo Frescobaldi, encre sur papier, vers 1920. (ASCFI, Comune di Firenze, Secentenario Dantesco, 5073)

156 : Le palazzo Frescobaldi après les restaurations de 1920-1921. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 237)

157 : Le palazzo Frescobaldi après les restaurations de 1920-1921. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 241)

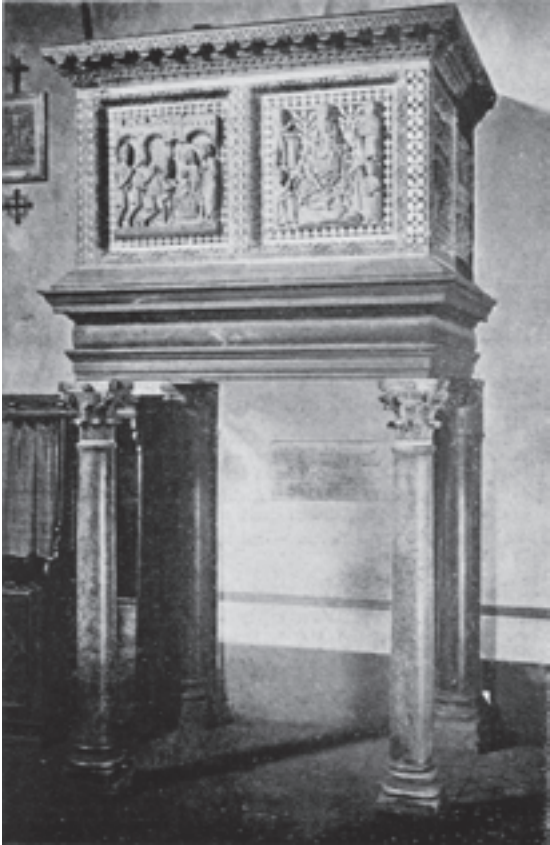


Figure 160.



Figure 159.



Figure 161.

L'église San Leonardo in Arcetri après restaurations.

158 : L'intérieur. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 255)

159 : La chaire de l'église San Pier Scheraggio du haut de laquelle aurait prêché Dante. (*Emporium*, 1921, p. 98)

160 : La façade. (*Bollettino d'Arte*, II, I, 1922, p. 387)



Firenze: Chiesa di S. Croce - Affreschi della Cappella Castellani (Fot. G. Brogi, Firenze).

zione, per raccogliervi come in un reliquiario, dentro vetrine di ferro battuto del Mazzacotelli, il nucleo più prezioso del Museo in ori, stoffe ed avori.

Per guida ad istruzione del pubblico furono posti agli oggetti più importanti dei cartelli dichiarativi, estratti dal Catalogo pubblicato dalla Direzione del Museo per la data dell'inaugurazione (12 settembre 1921).

FIRENZE: Chiesa di S. Croce. — La celebrazione del secentenario dantesco, ha dato modo di sollecitare i lavori di restauro che da tempo, a spese del Ministero della Pubblica Istruzione e procedendo ordinatamente per sezioni, si vanno eseguendo nel tempio di S. Croce. E però, oltre ad opere di minor costo compiute per il risanamento dell'antico reliquiario, rese necessarie per la conservazione del grandioso affresco attribuito a Giotto, si provide al restauro della grande vetrata dell'occhio di facciata, vetrata famosa per « la Deposizione della Croce » eseguita su cartone attribuito a Giovanni di Marco(1) e che era stata rimossa e custodita in luogo sicuro durante il periodo della guerra. Al tempo stesso, allo scopo di liberare le cappelle dello storico tempio, vennero trasportati e adatti in più accozzio lungo alcuni moderni monumenti sepolcrali; mentre, ad assicurare l'impermeabilità della cupola della Cappella de' Poggi, guasta da notevoli infiltrazioni, si conduceva innanzi con alacre lavoro, il restauro nella metà superiore delle volte e delle pareti nella cappella dei Castellani.



Firenze: Chiesa di S. Croce - Affreschi della Cappella Castellani (Fot. G. Brogi, Firenze).



Firenze: Chiesa di S. Croce - Affreschi della Cappella Castellani (Fot. G. Brogi, Firenze).

Figure 162. La restauration des fresques de Santa Croce dans le *Bollettino d'Arte* del Ministero della Pubblica Istruzione. (*Bollettino d'Arte*, II, 1, 1922, p. 342)

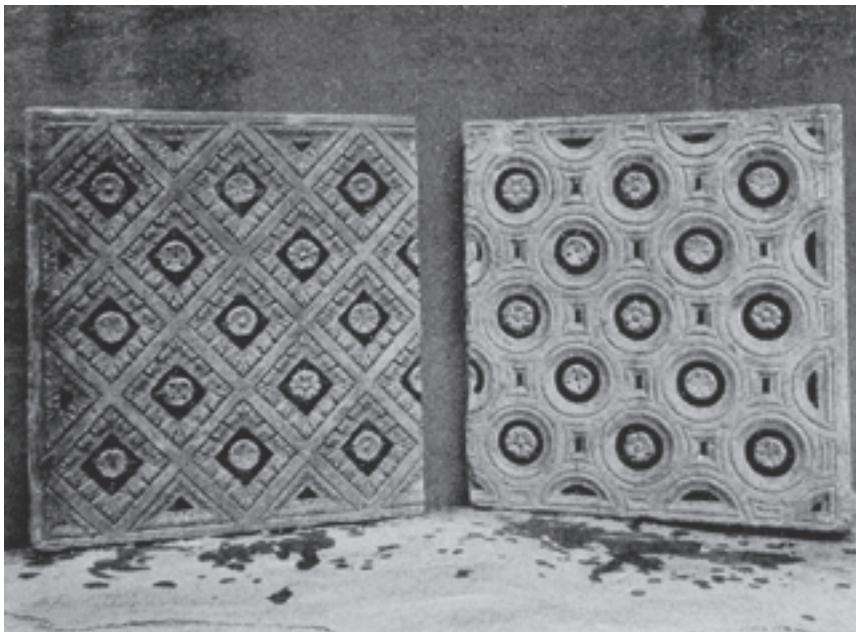


Figure 163.



Figure 166.

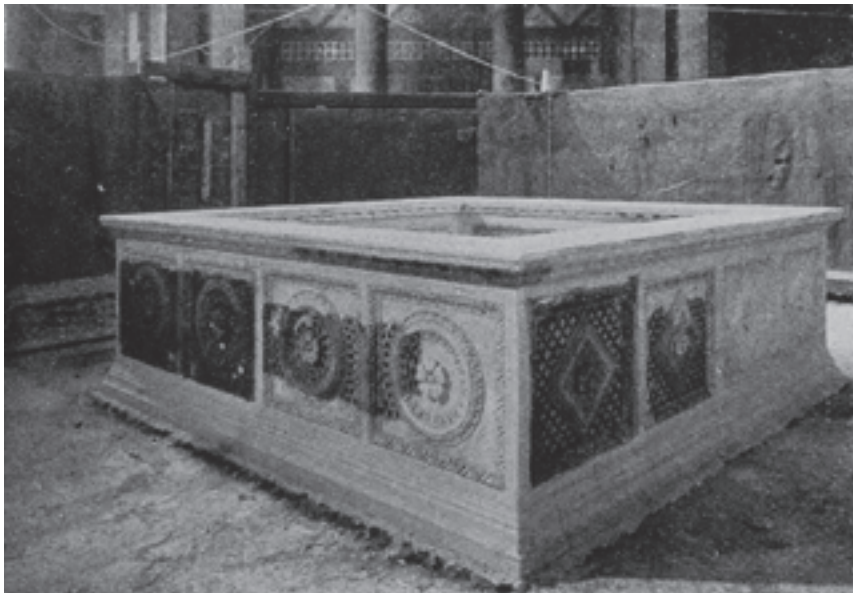


Figure 164.

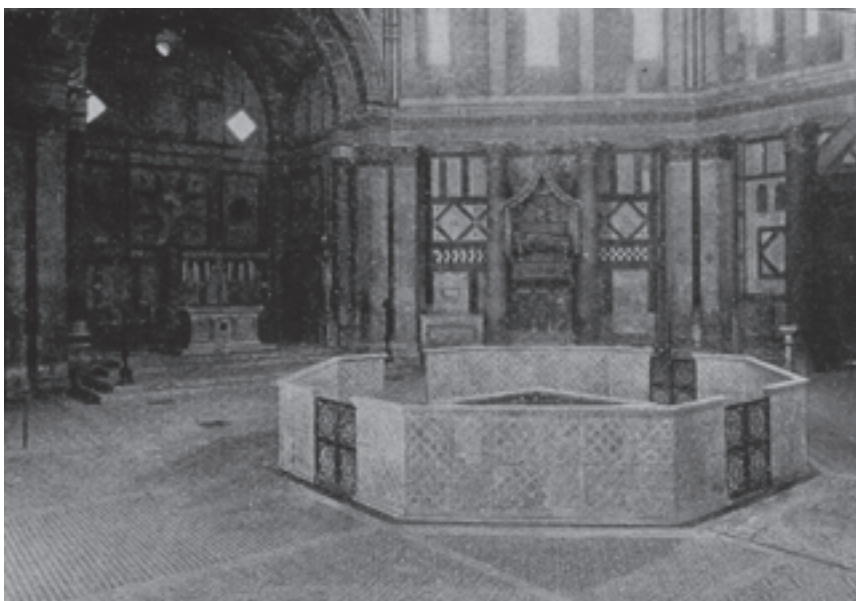


Figure 165.

Baptistère San Giovanni, reconstitution des fonts baptismaux.
(*Bollettino d'Arte*, II, 1, 1922, p. 343 ; *idem*, p. 344 ; *ibidem* ; *ibidem*)

CONCLUSION

Tour à tour, nous nous sommes attaché au cours des six chapitres de cette thèse, à broser de vastes tableaux – de l’associationnisme et du développement des études historiques, de la protection légale du patrimoine et de la fortune critique de Dante –, à construire un récit de l’organisation et du déroulement des commémorations de 1888, 1911 et 1921, ainsi qu’à détailler la conduite des travaux architecturaux, notamment à l’occasion du centenaire dantesque. Traitant de questions largement méconnues en France, il a paru nécessaire de replacer un certain nombre de problématiques dans un temps long et un contexte élargi. En analysant successivement différentes figures identitaires, nous avons cherché à définir les contours et l’épaisseur de ce que nous avons posé en introduction comme le paradigme du patrimoine architectural à l’œuvre dans les commémorations.

Au premier abord, chaque chapitre peut sembler fonctionner de manière autonome en se positionnant à une distance spécifique de cet objet d’étude. Cette méthode comporte le risque d’interrompre la continuité du discours ou, à l’inverse, d’engendrer des répétitions. Nous assumons pleinement ces défauts comme un mal nécessaire, dont il nous semble que le travail universitaire qu’est la thèse peut s’accommoder. En contrepartie, un de principaux mérites de cette démarche est de nous avoir permis d’étudier parallèlement des pratiques *a priori* distinctes ; tel un jeu de lentilles offrant de multiples agrandissements, ce plan nous a permis, nous l’espérons, d’analyser la place de l’architecture selon différents niveaux de lecture. Ainsi, il n’aurait certainement pas été possible de comprendre les choix arbitraires des restaurations de San Francesco et San Giovanni Evangelista de Ravenne, sans avoir abordé au préalable la conception de l’histoire de Ricci, ou encore la valeur du culte de Dante en Italie. À travers ces changements d’échelles, nous avons tenté de faire émerger la complexité et la variété des aspects du paradigme du patrimoine architectural dans les commémorations italiennes : ainsi, l’enjeu de cette thèse ne prend de sens que dans la confrontation des différents chapitres.

Par ailleurs, les mises en perspective opérées dans les différents chapitres ont contribué à étendre l’analyse au-delà du seul cas des célébrations. Nous avons en effet émis l’hypothèse que les valeurs, les interprétations et les significations propres à l’architecture durant les commémorations, nous permettraient d’élargir notre discours à la construction de la conscience patrimoniale en Italie au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Par ce biais, il nous a été possible

d'étudier la participation de l'architecture à la construction de la nation italienne.

La prise en compte d'un contexte ouvert à d'autres domaines de la culture, nous a permis d'échapper aux principaux défauts qui caractérisent les études des travaux de restauration : le verdict de faux historique, corollaire d'un jugement moral ou de valeur, et la catégorisation selon une taxinomie préétablie (restauration stylistique, historique, etc.). Cette dernière pratique est tout aussi peu pertinente que l'étiquette de faux : d'une part, elle tend à nier la spécificité de chaque chantier au profit de caractéristiques *idéales* attribuées à la catégorie de restauration ; d'autre part, elle se fonde sur une conception téléologique, replaçant ces travaux dans un schéma progressiste qui aurait vu son aboutissement intellectuel avec la Charte de Venise en 1964. Il serait facile de montrer que les choix qui se font aujourd'hui en matière de restauration architecturale sont loin d'être parfaitement conformes à la théorie. D'un point de vue scientifique, il faut s'interroger sur la pertinence heuristique d'une conception critique prenant appui sur l'idée d'évolution : il paraît douteux que la confrontation de travaux anciens avec notre conception actuelle puisse servir notre compréhension du passé. Au contraire, la construction d'un paradigme du patrimoine architectural, étendu à différents champs de la culture, nous permet de regarder ces travaux à travers les yeux de leur époque.

Faut-il nommer ce paradigme par une formule qui en indiquerait le contenu ? Si nous avons rencontré de nombreuses figures identitaires (les glossateurs de Bologne, Santa Croce de Florence, Pétrarque, le *Borgo medievale* de Turin, Giotto, etc.), sous les libellés plus généraux de « fédéralisme artistique », « d'Italie artistique » ou encore de « dantisme », nous pouvons tenter d'en faire ressortir successivement les principaux aspects.

Le *fédéralisme artistique* s'est révélé de façon nette lors de l'étude de l'exposition régionale et ethnographique organisée à Rome en 1911. On confia pour la première fois aux régions la mission de dresser le portrait artistique de la nation, par la mise en valeur, dans la forme des pavillons, d'une architecture du passé propre à chacune d'entre elles. Non seulement l'architecture des pavillons, mais le mode même d'organisation de l'exposition refléta la prise en compte des spécificités locales : on s'appuya sur un réseau capillaire d'associations et d'institutions locales qu'il fallait consolider, voire construire.

Exposer la diversité de l'histoire architecturale régionale visait à montrer la participation de l'ensemble du territoire à une vaste koinè artistique de la nation italienne. Selon cette conception, chaque région – dont l'unité culturelle était, pour beaucoup d'entre elles, une construction récente – avait apporté sa pierre à l'édifice national et pouvait s'enorgueillir d'avoir exprimé une déclinaison du génie artistique italien.

En matière de pédagogie politique, l'exposition véhiculait le message d'une participa-

tion des particularités locales à la culture nationale selon un mouvement centripète, et non par l'imposition d'une identité artistique unifiée du centre vers les régions. Il existe un parallélisme entre cette signification de l'exposition et la conviction de Giovanni Crocioni selon laquelle un enseignement réformé sur la base des identités et des langues régionales aurait constitué un meilleur vecteur d'intégration nationale du peuple italien¹.

Il fallut alors choisir quel visage donner à cette identité artistique. Un consensus s'établit entre la majorité des comités régionaux pour adopter des références architecturales de la fin du Moyen Âge et de la première Renaissance. Cette *sélection patrimoniale* – dont furent exclues, ou s'exclurent elles-mêmes Rome et Naples – était l'héritière d'un double mythe : celui selon lequel le mouvement d'unification nationale tirerait son origine de la liberté politique des communes médiévales, mythe développé au cours du Risorgimento, et celui, alors en pleine affirmation, de l'Italie des « *Cento città* » et des mille campaniles. Ainsi, à travers l'idée de *fédéralisme artistique*, nous avons pu comprendre comment l'architecture des communes médiévales et de la première Renaissance est devenue une figure identitaire de l'Italie unifiée.

L'étude de l'*Italia artistica*, l'entreprise éditoriale colossale de Ricci², nous a fourni un cas exemplaire pour préciser la forme et le contenu de ce *fédéralisme artistique* des *Cento città*. Tout au long de la centaine de volumes publiés, Ricci tenta de brosser un portrait de l'Italie par la juxtaposition d'approches monographiques dont chacune dévoilait le caractère artistique d'une ville. Dans ces livres, l'identité des centres urbains ressort de la confrontation des nombreuses photographies et d'un texte brassant les références à l'histoire, l'art et la littérature. La matrice artistico-littéraire de l'identité historique était perçue comme propre à l'Italie, héritage de la spécificité du phénomène urbain de la péninsule durant la période médiévale. Cette conception découlait en partie de la structure même de la recherche historique telle quelle s'était développée au moment de l'unification dans des sociétés d'érudition locale, les *Deputazioni per la storia patria*. Elle influença fortement les débuts de l'enseignement de l'histoire de l'art et son récit national tel que Venturi le conçut, tout comme les premières législations pour la défense du patrimoine.

De plus en plus organisés, les promoteurs de cette conception du patrimoine tentèrent de la diffuser largement dans la population, souvent par des écrits accompagnés d'images (livres illustrés, articles de journaux, revues, guides), ou éventuellement par des médias encore plus directement accessibles (cartes postales, timbres ou cinéma). Ces acteurs avaient conscience qu'une meilleure connaissance du patrimoine, en encourageant l'*amour de l'art*,

1. Crocioni, 1914.
2. Voir chapitre 2.

participerait à sa sauvegarde tout autant que sa protection légale. Les valeurs identitaires et nationalistes devaient favoriser la réception du message patrimonial. Cette diffusion aboutit à la définition de *stéréotypes identitaires* formels qui, à leur tour, concoururent à la construction de la dimension culturelle de la nation.

Ce *canon de l'Italie artistique* eut également des conséquences sur la pratique urbaine et architecturale. En effet, il engendra un nouveau regard sur la ville qui favorisa la pénétration du mouvement de l'esthétique de la ville, incarné de manière emblématique par Sitte et Buls, et théorisé en Italie par Giovannoni. À l'opposé des travaux haussmanniens, considérés comme parangon d'une activité urbaine du XIX^e siècle détachée de l'histoire et du lieu (on dirait aujourd'hui du site), la définition des stéréotypes de l'Italie artistique offrait des bases solides pour une action voulant s'inscrire au plus près du *genius loci*.

Par ailleurs, sous couvert de restauration, des programmes d'architecture œuvrèrent à redéfinir une identité artistique parfois disparue. De Bologne à Saint-Marin en passant par Polenta, une stratégie de réinvention architecturale se définit à la fin du XIX^e siècle en prenant appui sur la légitimation historico-littéraire. En étudiant l'œuvre de Corrado Ricci et la collection *l'Italie artistique* nous avons mis en évidence les polarités multiples qui purent s'instaurer entre les figures identitaires : si l'image de l'architecture communale était devenue une figure identitaire, celle-ci fut renforcée par la référence à d'autres figures identitaires tirées de l'histoire, de la littérature et des arts plastiques dont le nom restait attaché à la ville. Ainsi, comme par un jeu de miroirs, chaque figure trouvait dans le renvoi aux autres le moyen de renforcer son poids et sa légitimité.

La veine nationaliste et la caution littéraire agirent comme des catalyseurs du phénomène de patrimonialisation en Italie. Avec le *dantisme* nous avons pu étudier cet aspect sous sa manifestation la plus emblématique. En effet, la référence à Dante Alighieri condensait alors toutes les valeurs attribuées au nouveau paradigme du patrimoine architectural : l'auteur de la *Divine Comédie* était à la fois le symbole de l'unification nationale, pour l'avoir rêvé plus de six cents ans avant son achèvement, l'expression la plus accomplie du génie artistique italien et la figure évocatrice des villes et des paysages de la fin du Moyen Âge. Prolongeant le culte de Dante qui s'était développé à partir de la fin du XVIII^e siècle, le *dantisme* se mit en quête de toutes ses traces, particulièrement dans l'art et l'architecture, cherchant dans la prosopopée du poète les paroles sacrées de l'Italie unifiée.

Au nom de Dante, on sauvegarda, on protégea et on réinventa parfois. Le *dantisme* aboutit non seulement à la constitution d'un patrimoine monumental, mais aussi aux stratégies corollaires de sa mise en valeur. Ainsi, la vie d'exil du poète et son œuvre devinrent des balises pour aiguiller le travail de sélection patrimoniale et de sa réélaboration qui atteignit

son paroxysme lors des commémorations du sixième centenaire de sa mort en 1921.

La réflexion qui guida l'orientation des festivités repose sur un raisonnement simple : Dante est le symbole de l'Italie et l'incarnation de son génie artistique ; or, les monuments (et les paysages) de son temps évoquent incontestablement le poète ; donc, en redonnant vie à ces monuments, on honore non seulement le poète, mais aussi la nation. Ce syllogisme conduisit à de nombreuses restaurations qui modifièrent le paysage urbain de l'Italie. Elles avaient été anticipées par quelques projets fondateurs, dont les réinventions de l'église de Polenta ou de la prétendue maison des Alighieri à Florence.

Le nationalisme fut ainsi tour à tour la fin et la justification des travaux architecturaux de ces festivités. Si pour certains, la véritable signification des commémorations était la célébration de la nation et de la récente victoire militaire de 1918, pour d'autres, l'argument nationaliste n'était qu'une motivation supplémentaire à la « récupération » d'un patrimoine de la fin du Moyen Âge et de la première Renaissance.

En 1921, on restaura un grand ensemble d'édifices depuis la Vénétie (Vérone) jusqu'au Latium (Anagni), la plupart des travaux se concentrant toutefois dans les villes de Ravenne et de Florence. S'il était toujours question d'une mise en valeur du *genius loci*, le vocabulaire architectural eut tendance à se réduire à un certain nombre d'éléments récurrents voués à la recherche d'un caractère de simplicité et d'austérité. Chaque centre devait avoir son palazzo del Comune et ses *case-torri* couronnés de créneaux, ainsi que ses églises basilicales dont la suppression de tout décor d'époque moderne mettait en valeur la sévérité des murs de brique.

Les festivités de 1901 avaient conduit à apposer des plaques commémoratives sur tous les palais et églises de Florence mentionnés dans la *Divine Comédie*³. Les travaux de 1921 établirent les points de repère d'un itinéraire dont la cartographie avait été dressée par Ricci dans l'*Ultimo Rifugio*⁴ : ces *landmarks* dessinèrent un parcours dantesque à l'échelle de l'Italie, et, à l'intérieur même des villes, ils élaborèrent une chorégraphie monumentale déployant pour les visiteurs des commémorations une mise en scène de l'histoire à des fins identitaires. Ainsi à Ravenne, on fut particulièrement attentif à restaurer l'extérieur de San Giovanni Evangelista, première station d'un pèlerinage dont le tracé se divisait à la place Victor-Emmanuel II pour aboutir à San Vitale d'un côté, à la tombe du poète de l'autre.

Le *dantisme* se caractérisa donc par des travaux à l'échelle urbaine et une mise en œuvre scénographique des canons de l'*Italie artistique*. Ceci entraîna une redéfinition du monument en ne portant le regard non plus seulement sur les chefs-d'œuvre du passé, mais aussi sur l'architecture anonyme qui pouvait les entourer. Que ce soit dans les travaux de la zone

3. Niccolai F., *Le lapidi dei luoghi danteschi*: Firenze, Florence, Coppini, 1996.

4. Ricci, 1891 (1921).

dantesque de Ravenne, dans ceux de la place San Biagio à Florence par Castellucci et Lenzi ou encore dans des centres plus petits comme San Gimignano, on travailla avant tout l'effet d'ensemble des places, conçues comme des paysages urbains. Cette notion de paysage urbain – *ambiente urbano* – avec pour corollaire l'architecture mineure, nous ramènent encore une fois aux écrits de Giovannoni : par ce biais, cette nouvelle conception patrimoniale eut des effets à la fois sur la conservation des centres historiques et sur la pratique urbaine.

Nous avons souligné à plusieurs reprises les difficultés économiques qui caractérisèrent cette période et ses conséquences sur la réduction du budget des commémorations et l'abandon d'un certain nombre de chantiers. Ces projets furent pour la plupart achevés par l'administration fasciste qui renforça l'efficacité des organes déconcentrés de l'État (notamment les *soprintendenze*). À Ravenne, le régime de Mussolini mena à terme le programme de la zone dantesque par des travaux architecturaux (palazzo della Provincia d'Arata, bibliothèque Oriani) et urbains (pavement et fermeture à la circulation des véhicules). Renommée *zona del silenzio*, elle fut inaugurée en grande pompe par le Duce en 1936. De même, sous le fascisme, on vit l'aboutissement des restaurations des châteaux de Poppi et de Mulazzo, du palagio di Parte Guelfa à Florence, de la cathédrale et du palais de Boniface VIII d'Anagni, ou encore la recomposition de l'arc des Gavi à Vérone. Ces travaux furent complétés encore par d'autres restaurations menées à l'échelle des centres urbains, comme des études l'ont montré pour Ferrare et San Gimignano⁵. À Arezzo, un des exemples les plus aboutis de cette grande scénographie urbaine par la restauration architecturale, Castellucci restaura le palazzo dei Priori, le palazzo Pretorio, la maison de Pétrarque et redéfinit totalement l'aspect de la piazza Grande⁶. Suivant la même procédure, de nombreuses autres villes furent mises en chantier.

Le régime fasciste sut parfaitement se réapproprier ces paysages urbains remis à jour en les utilisant comme toile de fond de festivités ou de spectacles. Les cortèges historiques organisés avant 1922 constituèrent l'embryon de ces événements qui se multiplièrent jusqu'à devenir une partie intégrante de la propagande destinée aux masses. En 1924, la ville de Sienne mit en place une commission pour redéfinir le jeu du *palio*⁷, dont la version « restaurée » fut inaugurée en 1928 (**fig. 1**)⁸. Le 4 mai 1930, on réintroduisit le *calcio storico* à Florence sur la place de la Seigneurie à l'occasion du 400^e anniversaire du siège de la ville

5. Pour San Gimignano, voir Ghirardo, 1996, Ghirardo, 1997; pour Ferrare, voir Masetti, 1985, Lasansky, 2004.

6. Lasansky, 2004, p. 107-143, Centauro A. (dir.), *Arezzo fra passato e futuro: un'identità nelle trasformazioni urbane*, Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993 ; Miraglia C. C., « Un esempio di restauro urbano nei primi decenni del Novecento: Il caso Arezzo », dans Cazzato V. (dir.), *La memoria, il tempo, la storia nel giardino fra '800 e '900*, Rome, Poligrafico e Zecca dello Stato, 1999, p. 323-330.

7. Voir Dundes A., Falassi A., *La Terra in Piazza : An Interpretation of the Palio in Siena*, Berkeley, University of California Press, 1975 ; Cavazza, 1997 ; Lasansky, 2004, p. 67-73.

8. En 1935, Mussolini décréta que la tradition du palio, qui existait jusqu'alors dans différentes villes (notamment Asti, Ferrare et Legnano), devait désormais être réservée à Sienne, Lasansky, 2004, p. 68.

par l'empereur Charles Quint. Alfredo Lensi, chargé de « l'organisation esthétique » des festivités, dessina tous les costumes en s'inspirant des peintures de Titien, Vasari, Pinturicchio, Signorelli, del Sarto, etc (**fig. 2**)⁹. L'année suivante, Arezzo accueillait à son tour une version modernisée d'un jeu d'époque Renaissance, les « Joutes du Sarrasin » (*Giostra del Saracino*), dont les premières éditions accompagnèrent la restauration de la piazza Grande achevée en 1934 (**fig. 3**). Mais cette *performance* du passé médiéval ou renaissant put également accompagner des événements politiques, à l'exemple de la grande chorégraphie mise en place pour la visite d'Hitler à Florence en 1938 (**fig. 4-6**).

Épuré de l'idée de liberté politique, le mythe de Dante continua à fonctionner pleinement durant l'époque fasciste. En 1927, Domenico Venturini rédigea un ouvrage dans lequel il dressait un parallèle entre la vie et l'œuvre du poète et celles de Mussolini¹⁰. Non seulement la référence à l'œuvre et à l'exil de Dante servit de justification aux travaux de réinvention architecturale, mais il aurait dû aboutir à l'une des constructions emblématiques du régime par l'un de ses meilleurs architectes : le *Danteum* (1938-1940) projeté par Giuseppe Terragni (**fig. 7-12**) et abandonné en raison de la guerre devait être édifié sur la via dell'Impero (aujourd'hui via dei Fori imperiali), entre le Colisée et piazza Venezia (**fig. 9-10**)¹¹. Le bâtiment devait incarner la vision de la *Divine Comédie*, mais aussi célébrer le régime du Duce :

Un « Danteum » doit être créée à Rome : une organisation nationale qui a proposé d'ériger, sur la via dell'Impero, à cette époque, durant laquelle la volonté et le génie du Duce ont réalisé le rêve impérial de Dante, un Temple au plus grand des poètes italiens¹².

Composé de vastes salles, de longs couloirs et d'une forêt de colonnes, le bâtiment s'organisait autour d'une division tripartite évoquant les trois livres de la *Comédie* (**fig. 8**). Terragni voulait soumettre le visiteur à une expérience de la transformation de l'espace et du temps par une « sublimation de la matière et de la lumière¹³ » ; conception qui n'est pas sans évoquer les recherches métaphysiques de l'architecture expressionniste allemande. Toutefois, après le *Paradis* (**fig. 11**), le parcours se concluait sur la salle de l'Empire (**fig. 12**), symbole de l'Empire universel romain désiré par Dante pour sauver l'humanité, et, selon la rhétorique du régime, finalement accomplie par Mussolini.

9. Lensi A., *Il gioco del calcio fiorentino*, Florence, Rinascimento Del Libro, 1931.

10. Venturini D., *Dante Alighieri e Benito Mussolini*, Rome, Nuova Italia, 1927.

11. Schumacher T., *The Danteum*, Princeton, Princeton Architectural Press, 1993 (1re édition 1980). Schumacher discute non seulement la valeur et la signification du projet, mais aussi sa paternité controversée.

12. Valdameri R., *Statuto del Danteum*, 1938, article 1, cité en anglais dans Schumacher, 1993, p. 37. « A "Danteum" is to be created in Rome: A National Organization that proposed to erect, on the Via dell'Impero, in this epoch, in which the will and the genius of the Duce have realized the Imperial dream of Dante, a Temple to the greatest of Italian poets ».

13. Schumacher, 1993, p. 144.

Si la guerre a signé l'abandon du projet de Terragni, les canons formels du dantisme ont survécu dans les paysages urbains de nombreuses villes d'Italie. L'empreinte idéologique de l'Italie de Mussolini s'y est estompée dans la seconde moitié du xx^e siècle, tandis que la conception identitaire de ces architectures a survécu sans toutefois que l'on n'en perçoive plus l'origine historique. Les différentes figures abordées au long de cette étude constellent encore l'Italie des cent cités d'un maillage identitaire inscrit dans l'histoire de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance. Le paradigme du patrimoine architectural, tel qu'il s'est développé entre la fin du xix^e au début du xx^e siècle dans le cadre de la construction de la nation italienne, a été pleinement récupéré par le tourisme de masse de la seconde moitié du xx^e siècle.

Depuis peu les panneaux informatifs, à l'exemple d'Arezzo ou de Florence mentionnent les travaux de restauration les ayant transformés ; pour autant, qui voudrait résister à la séduction et accepterait de ne voir dans les cités de l'Italie centrale que des paysages urbains recomposés au début du xx^e siècle ? Quand bien même la valeur identitaire ou nationaliste est aujourd'hui moins immédiate, cette image de l'Italie communale continue à s'imposer, et conditionne jusqu'au regard du chercheur.

D'autant que d'autres figures tutélaires de la nation purent servir de référent à des opérations de réinvention architecturales en Italie. Il serait certainement intéressant de conduire des études similaires qui suivraient les pas de saint François, ou ceux de saint Benoît de Nursie depuis Subiaco, jusqu'au Mont Cassin.

Ces paysages urbains enchâssés dans le réseau des figures identitaires eurent la force de mythe en masquant l'invention sous les allures de l'histoire. Cette conscience rend que plus évident l'opportunité d'une histoire de cette mythopoïesis architecturale dont notre étude se veut un jalon, mais qui reste aujourd'hui encore largement ouverte.

Conclusion

cahier iconographique



Figure 1. Dario Neri, Affiche du premier Palio moderne de Sienne, 1928 (Lasansky, 2004, p. 69)



Figure 2. Alfredo Lensi, Projet de costume pour le calcio storico de Florence (Lensi, 1931)



Figure 3. Joute du Sarasin, sur la place restaurée en 1932 (<http://www.portasantandrea.com>, visité le 26 décembre 2011)



Figure 4.



Figure 5.



Figure 6.

La visite d'Hitler à Florence en juin 1938 : fig. 4, Heinrich Hoffman, *Hitler und Italien*, 1938 ; fig. 5 La place Michelangelo (idem) ; fig. 6 Montage photographique de Locchi (Lasansky, 2004, p. 86).

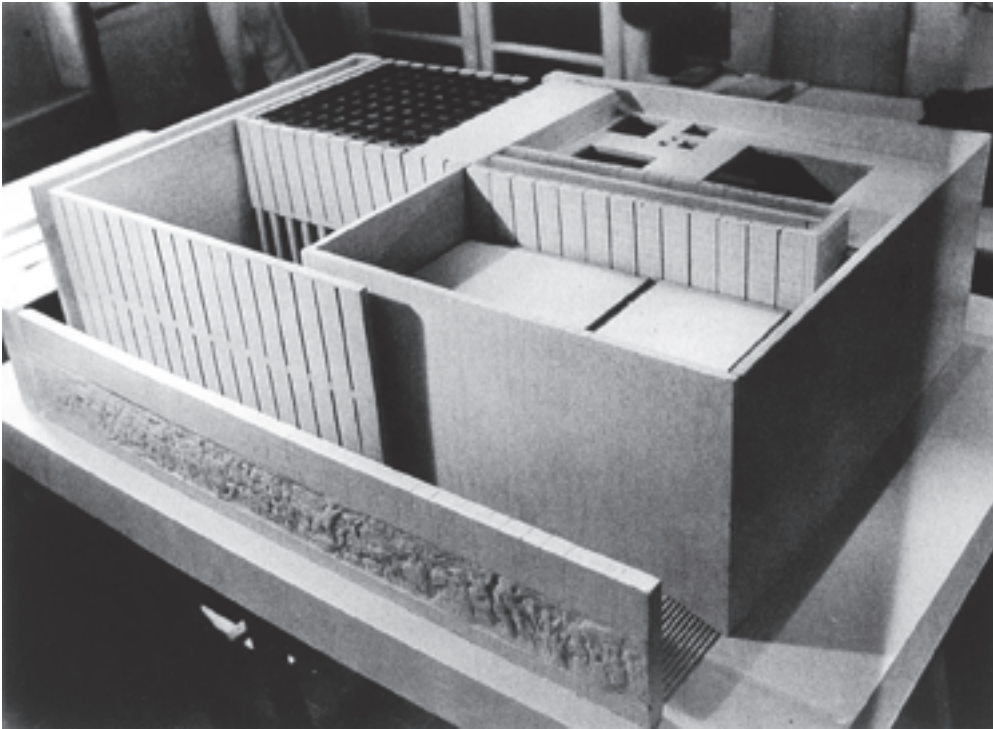


Figure 7. Giuseppe Terragni, Maquette du projet de Danteum à Rome (Schumacher, 1993, pl. XIII)

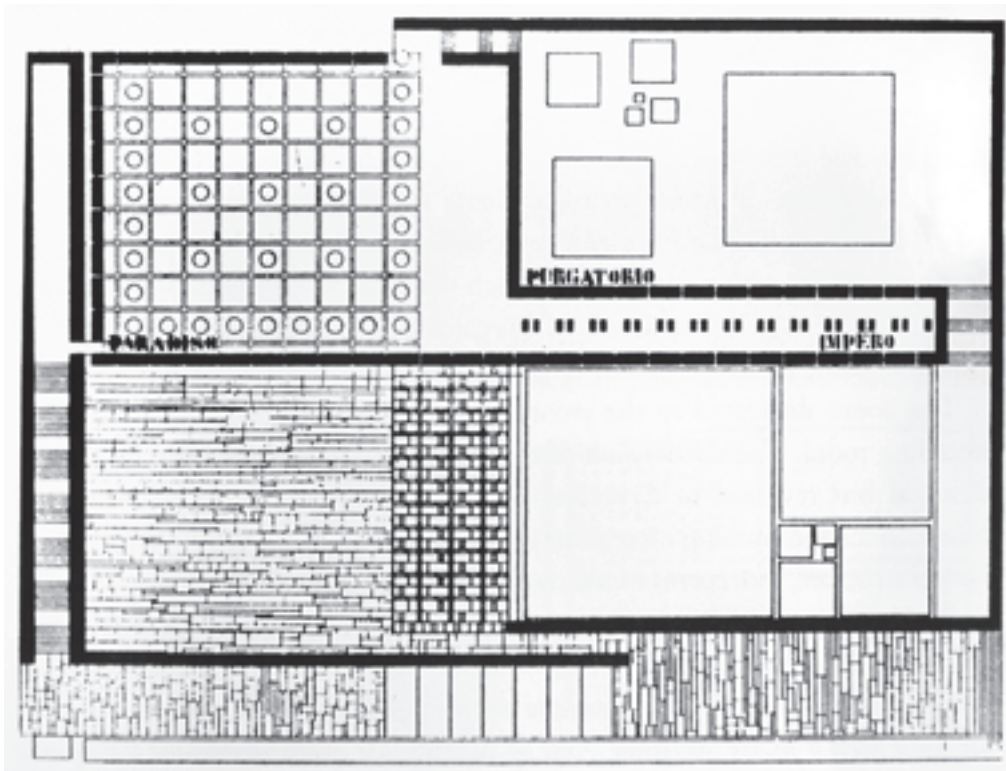


Figure 8. Giuseppe Terragni, Plan du projet de Danteum à Rome (Schumacher, 1993, pl. XXXII)



Figure 9. Giuseppe Terragni, Projet de Danteum à Rome (Schumacher, 1993, pl. I)



Figure 10. Giuseppe Terragni, Projet de Danteum à Rome, entrée avec à droite le Colisée (Schumacher, 1993, pl. IV)

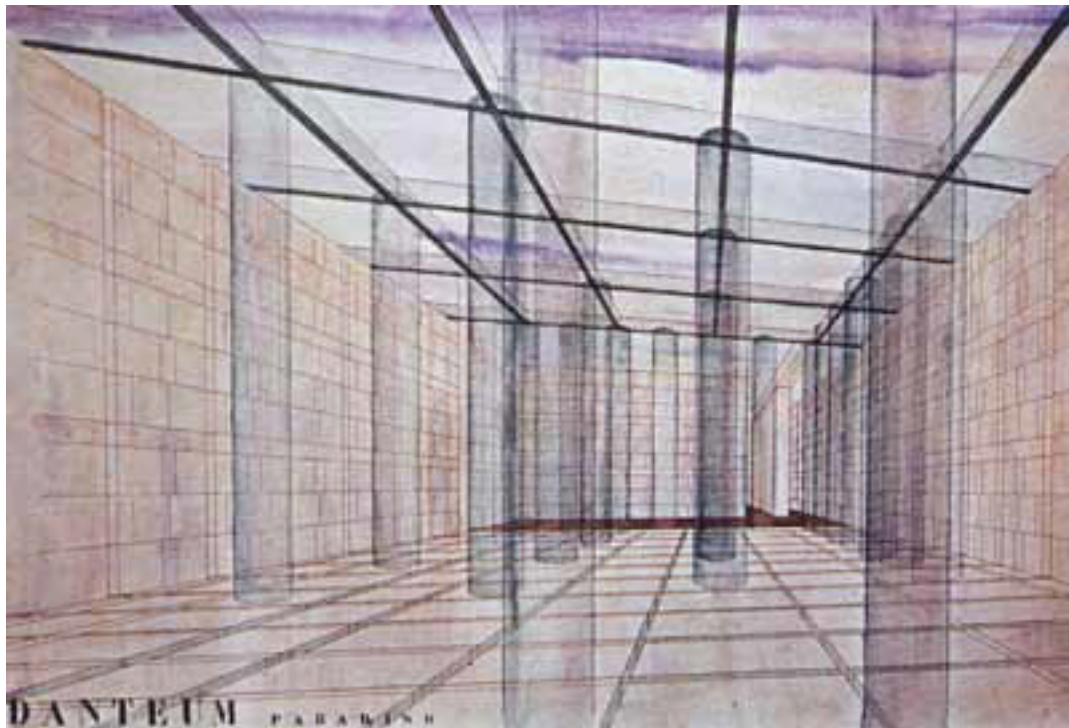


Figure 11. Giuseppe Terragni, Projet de Danteum à Rome, la salle du Paradis (Schumacher, 1993, pl. X)



Figure 12. Giuseppe Terragni, Projet de Danteum à Rome, la salle de l'Empire (Schumacher, 1993, pl. XII)

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

SOURCES MANUSCRITES ET ICONOGRAPHIQUES

1. ARCHIVIO CENTRALE DELLO STATO (ARCHIVES NATIONALES ITALIENNES)
2. ARCHIVES DES SOPRINTENDENZE
3. ARCHIVES COMMUNALES
4. BIBLIOTHÈQUES, INSTITUTIONS PUBLIQUES ET PRIVÉES

Abbreviations

b. = busta (carton)

fasc. = fasciolo (liasse)

Tit. = Titolo

Rub. = Rubrica

Prot. = Protocolo

Mss = Manoscritti

div. = Divisione

1. ARCHIVIO CENTRALE DELLO STATO (ARCHIVES NATIONALES ITALIENNES)

Rome, Archivio Centrale dello Stato (ACS)

Presidente del Consiglio dei Ministri (PCM)

1908, fasc. 1 sotto fasc. 5

1909, fasc. 18

1910, fasc. 16, fasc. 18

1911, fasc. 3

1912, fasc. 9

1913, fasc. 11

1914, fasc. 15

1916, fasc. 16/4

1920, fasc. 14, sotto-fasc. 1, 404, Firenze, centenario di Dante

1921, fasc. 14, sotto-fasc. 1, 595, Festeggiamenti di Dante

1922, fasc. 14, sotto-fasc. 1

Ministero Interno, Gabinetto

1911, Cinquantenario di Roma Capitale

Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione generale Antichità e Belle Arti, Divisione prima, 1908-1924

b. 623, *Esposizione del 1911 Roma*

b. 1150, *Varie*

b. 1151, *Varie*

- b. 1153, Varie, *Centenario di Dante*
- b. 1154, Varie (communication avec les soprintendenze)
- b. 1260, Ferrara, Santa Maria Nuova
- b. 1262, Firenze, città monumenti
- b. 1263, Firenze, città palazzi ville
- b. 1264, Firenze, chiese A-C (Santa Croce)
- b. 1265, Firenze, chiese C-F
- b. 1266, Firenze, chiese M (Santa Margherita de' Ricci)
- b. 1267, Firenze, chiese N-Z
- b. 1270, Firenze, provincia (Poppi et Romena)
- b. 1408, Pisa, città duomo
- b. 1414, Ravenna, monumenti (Palazzo comunale dei veneziani)
- b. 1415, Ravenna, monumenti
- b. 1417, Ravenna, Chiese
- b. 1418, Ravenna, S. Appolinare Nuova e in Classe, San Giovanni Evangeliste
- b. 1419, Ravenna, San Giovanni Evangelista
- b. 1420, Ravenna, San Giovanni Evangelista
- b. 1477, Ravenna, Chiese (Santa Agata, San Andrea, San Romualdo, San Niccolò, Santa Chiara)
- b. 10, fasc 62, esposizioni e congressi

2. ARCHIVES DES SOPRINTENDENZE

Ravenne, Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le province di Ravenna, Ferrara, Forlì-Cesena e Rimini (SBAPR)

Archivio documenti

Centenario di Dante

Regesto 1 : RA 4/26 ; RA 36/277

Église San Francesco

Regesto 1 : RA 27/202 ; RA 27/204 ; RA 27/205

Regesto 3 : R2-1295 ; C2-949 ; D2-980

Église San Giovanni Evangelista

Regesto 1 : RA 25/181 à 184 ; RA 26/190 ; RA 27/198 ; RA 31/244 ; RA 36/275 à 276

RA 41/306 à 307 ; RA 54/400 ; RA 56/421 à 424

Regesto 3 : H-101, W1-832, A3-1481, W4-2039

Palazzo Veneziano

Regesto 1 : RA 58/439, RA 58/440, RA 58/441, RA 58/442

Regesto 3 : A-7, Z2-1469, A3-1481

Zona dantesca, tomba di Dante

Regesto 1 : RA 29/232 ; RA 29/233 ; RA 35/269 ; RA 40/299 ; RA 56/424 ; 23-RA ; 54-RA ; 78-RA ; 81-RA ; 86-RA ; 82/1-RA

Regesto 3 : 86-RA ; E1-500 ; G1-546 ; W1-832 ; X4-2046 ; W8-2675 ; V6-2409

Divers

Regesto 3 : D2-980, Ferrara – S. Maria Nuova

Regesto 1 : RA 22/1469

Archivio disegni

Église San Francesco

1292-1296 ; 1313-1314 ; 1318-1320 ; 1381 ; 9242-9243

Église San Giovanni Evangelista

1404-1409 ; 1419-1421 ; 1429-1430 ; 1497 ; 1531 ; 1551-1552 ; 1667-1674 ; 7196-7229 ; 7420-7423 ; 7778-7779

Palazzo veneziano

3336-3370

Zona dantesca

1390-1398 ; 1849-1896

3. ARCHIVES COMMUNALES

Bologne, Archivio Storico del Comune (ASCBo)

Atti del Consiglio Comunale di Bologna

25 ottobre 1886 – 23 febbraio 1887

17 marzo al 27 maggio 1887

21 ottobre 1887 – 25 février 1888

Tit. XIII, Opere pubbliche, rub. 3 Fabbricati, 6 Oggetti Diversi

1886 à 1888 (1887, 2-9981 ; 1887, 3-1666 ; 1887, 3-2222, 11 mars 1887 ; 1888-XXIII-2 ; 1888-XII-3)

Tit. XIV, Istruzione

Rub. 6 Corpi scientifici, Università

1986, prot. 311

1987, prot; 750

Rub. 9 Oggetti Diversi

1888, b. 1, fasc. 1, fasc. 7, Statue de Victor-Emanuel II ; fasc. 9, 8° centenario

Florence, Archivio Storico del Comune (ASCFi)

Atti del Consiglio comunale di Firenze

Dépouillé de 1910 à 1921

Comune di Firenze

Belle Arti, Affari diversi

- b. 9260 (commissione mostre biennali d'arte antica)
- b. 9262 (« Centenario di Dante », « Progetto di ripristino di antichi edifici intorno alle Case degli Alighieri »)
- b. 9263, Seicentenario di Dante

Cerimonie, festeggiamenti ed esposizioni

Cinquantenario della proclamazione del regno d'Italia

- b. 5054, Carteggio e resoconto dell'economista, 1911
- b. 5055, Festeggiamenti

Esposizioni Roma e Torino, Filza 1. Esposizioni Roma - Torino

- b. 5062, Invio di operai per la visita. 1911
- b. 5063, Relazione degli operai inviati dal comune. 1911

Secentenario Dantesco

- b. 5064, Varie
- b. 5065, Corrispondenza
- b. 5066, Corrispondenza
- b. 5073 1920 - 1924. « Secentenario di Dante 1921 – Lavori » (Pubblicazione dantesca – Carteggio ; Salone del Cinquecento – Riordinamento della parete di Mezzogiorno – Ricollocazione del Genio Vittorioso di Michelangelo ; Restauri Danteschi – Carte Generali ; Secentenario Dantesco – Carte Varie)

Commissione di Belle Arti e Antichità

- b. 9283, Processi verbali – anni 1914/1922

Lavori e servizi pubblici, Case di Dante

- b. 736
- b. 8951, Palazzo Parte Guelfa
- b. 8970, Registre
- b. 9001, 9243, 9245, 9248

Fondo disegni, Archidis

211/019 à 023, G. Carocci, G. Castellucci, Piazza S. Stefano, concours pour le centre de Florence, encre et aquarelle sur papier, 1902.

650, G. Castellucci, Dessin de la Casa di Dante à Florence, 1910-1915.

5239/01 à 05, Projet de restauration de la Casa di Dante à Florence avec destruction de la maison en jaune entre via Ricciarda et via S. Margherita, 1868.

5656I/001 à 155, Libretto delle Misure n° 4, intitolato "Lavori di ripristinamento delle Case degli Alighieri", projet de restauration, 18 décembre 1910

AMFCE 10, Aquarelle du premier jour des festivités, 14 mai 1865. ASCFi, Fondo Disegni.

AMFCE 650 à 652 bis (cass. 20, ins. C), G. Castellucci, Dessin de la Casa degli Alighieri à Florence, projet de reconstruction, aquarelle sur papier, 1910-1915.

Rome, Archivio Storico Capitolino (ASC)

Atti del Consiglio Comunale di Roma

Dépouillé de 1906 à 1911 et de 1918 à 1921

Postunitario, Ufficio V, Direzione

titolo 16, b. 54 bis, fasc 26

Postunitario, Ripartizione V, Lavori pubblici

Piano Regolatore, Posizione 63, fasc. 2-6

597, b. 32, tit. 7, fasc. 73, lavori 1911 a piazza d'Armi

9393, b. 54 bis, tit. 16, fasc. 1,2, 9, 10, 12, 13, 26 (Ufficio V, Direzione)

Postunitario, Ripartizione X, Belle arti

titolo 9, b. 34, fasc. 9, feste 1911

titolo 18, b. 79, fasc. 1, 4, feste 1911

titolo 15, b. 27,1, fasc. 1030

titolo 15, b. 27,1, fasc. 1032

titolo 31, b. 64, fasc. 1-4, *Tomba di Dante*

1907-1920, b. 79, fasc. 1

Turin, Archivio Storico del Comune (ACT)

Gabinetto del Sindaco, 3998, 343, 1911, compte rendu de la séance du 11 juillet 1907, Commissione per la mostra storica ed archeologica in Roma nel 1911, Concorso della città di Torino e della regione Piemonte, Note del sindaco ; lettre du 6 septembre 1909 ; lettre non datée.

Bologne, Archiginnasio (Archig.)

Fondo Brizio

Cart. IX, 65-82, lettres de Rubbiani, 1881-1907

Cart. IV, 288, lettres de Francesco Cavazza, 1901

Cart. IX, 27-44, lettres de Corrado Ricci, 1883-1907

Fondo Tanari

L, 22, lettres d'Adolfo De Carolis, s.d.
L, 85-86, lettres de Francesco Cavazza, 1909-1922
LII, 8, lettres de Corrado Ricci, 1910-1917
LII, 22, lettres de Rubbiani, 1908-1911

Fondo Collezione degli autografi

CXVI, 25003, XCVII, 23050, lettres d'Alfonso Rubbiani, 1896-1899
LVIII, 15581, CIII, 23698, CXI, 24956, XCVII, 23042, lettres de Corrado Ricci,
1899-1919

Fondo Campesi

VII, 20, lettres de Corrado Ricci, 1911

Fondo Landoni

XX, lettres de Corrado Ricci

Fondo Ceneri

XXIV, 8, lettres de Corrado Ricci, 1885

Fondi Tartarini, Esposizione nazionale di Belle Arti in Bologna, 1888

b. 1, Adunanze, rendi conti, lettere e carte varie
b. 2, Spese
b. 3, Associazioni, vendite

Fondi Manoscritti,

Ms B3266, *I solenni festeggiamenti in Italia per il primo giubileo nazionale e di Roma capitale – 1861-1911.*

Comitato dantesco, 49, 3 cartons

4. BIBLIOTHÈQUES, INSTITUTIONS PUBLIQUES ET PRIVÉES

Florence, Archivio de la facoltà d'Architettura dell'università

Fondo Piacentini, b. Esposizione 1911

Venise, Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC)

Fondo storico

b. 27 Ag 18, L, mano, Venise 29 décembre 08, Brouillon, Fradeletto
b. 28 E 8 L, Copie conforme, Venise, 27 décembre 08, Grimani et Fradeletto au
président du Conseil des ministres Giolitti

Ravenna, Biblioteca Classense (BCR)

Fondo Ricci

Carte Ricci

Studi

- b. 7, fasc. 23, Dante
- b. 9, fasc. 37, Italia artistica

Città

- b. 17bis, fasc. 83, sotto-fasc. 14, Bologne, tombe dei glossatori
- b. 25-25bis, fasc. 187, Ravenna
- b. 27, fasc. 192, sotto-fasc. 4, Monumento a Vittorio-Emanuele
- b. 27 bis et ter, 11d, Solennità Romane del 1911 – Esposizioni 1911 ; 17, Associazioni di architetti 1907-1912, Congresso internazionale di architettura del 1911, Associazione Artistica fra i cultori di architettura

Rassegna stampa

- b. 32, fasc. 237, sotto-fasc. 7-8 (Bologne et Rubbiani)
- b. 33, fasc. 238, sotto-fasc. 12
- b. 34, fasc. 239, sotto-fasc. 6

Carteggi

- b. 38, fasc. 244, Alinari
- b. 39 (bis et ter), fasc. 248, Istituto italiano di Arti grafiche
- b. 40, fasc. 252, Tomminelli e Bestetti

Carteggio monumenti

Indice Generali Carteggio Monumenti

- 1898-1900
- 1913 à 1923, 12 volumes

Corrispondenti

- vol. XIV, lettres de Cesare Bertea, 3138-3143
- vol. XXI, lettres de Paolo Boselli, 4569-4573
- vol. XXXIV-XXXV, lettres de Guido Carocci, 5246-5412
- vol. XXXVII, lettres de Francesco Cavazza, 6833-6851
- vol. XLI, lettres de Guido Cirilli, 8024-8063
- vol. XLIII-XLIV, lettres d'Arduino Colasanti, 8382-8592
- vol. XLV, lettres d'Edoardo Collamarini, 8706-8713
- vol. LII, lettres de Giovanni Battista Dall'Oppio, 10132
- vol. LV-LVI, lettres d'Isidoro del Lungo, 10731-10747
- vol. LIX, lettres de Lanza della Scala, 10731-10747 ; 11377-11398
- vol. LXIV, lettres de Rodolfo Lanciani, 19278-19290
- vol. LXXIX, lettre de Goretto Goretti Flamini, 17117
- vol. LXXXII-LXXXIII, lettres de Giuseppe Gerola, 18100-18234
- vol. CXXXVII, lettre de Max Ongaro, Florence, 25639-25671
- vol. CXLV, lettre de Passerini, Florence, 27171

vol. CLXXI- CLXXII, lettres d'Alfonso Rubbiani
 vol. CLXXVII, lettres de San Martino e Valperga, 32719-32744
 vol. CLXXIX, lettres de Dionigi Scano, 33177-33180
 vol. CXLIII, lettres de Mesini, 23354
 vol. CXXX-CXXXI, lettres de Santi Muratori, 25436-25601
 vol. CXLIII, lettres de Luigi Parpagliolo, 26747-26688
 vol. CLXXI, lettre de Rubbiani à Ricci, Bologne, 28 juin 1886
 vol. CXC, lettres de Luigi Parpagliolo, 26747-26688
 vol. CCXVII, lettres d'Arduino Colasanti, 40062-40074
 vol. CCXXIII, lettres de Paolo Manusardi, 41205
 vol. CCXXV-CCXXVI, lettres de Luigi Parpagliolo, 41693-41700
 vol. CXLII, lettre de Paribeni, 33201
 vol. CXLV, lettre de Giovanni Tesorone, 35527

Centenario dantesco, 4 volumes

Vol. I A-G :

A. Disegni di legge – azione svolta al ministero della Pubblica Istruzione ;
 B. Atti del Comitato Ravennate – Lettera del Sindaco di Firenze ;
 C. Braccioforte – Varie ;
 D. Campana d'arte ;
 E. Sepolcro di Dante – Porte di bronzo donate dal Municipio di roma a
 Ravenna ;
 F. Madonna del Louvre ;
 G. Ricognizione delle ossa di Dante

Vol. II H-L :

H. Architetto Ambrogio Annoni ;
 I. Commemorazione in Campidoglio ;
 L. Conferenze

Vol. III M1

M,1°. Numero unico e volume edito dagli editori fr.lli Treves

Vol. IV M2

M,2°. Illustrazione dantesca di Amos Nattini

Vol. V N-P :N. Varia ;

O. Esposizione di Forlì ;
 P. Cinematografia dantesca

Fondo Muratori

Carteggio

Vol.1 n°519 à 698, 1903-1919, Vol.II 1919-1929, n° 699 à 942
 R-734, lettre de Ricci à Muratori, 22 décembre 1920
 R-720/1, lettre de Ricci à Muratori, Rome, 17 mai 1920
 R-720/2, lettre de Ricci à Muratori, Rome, 17 mai 1920

Florence, Biblioteca Marucelliana

Fondo Rajna

XI.R 100, ébauches d'articles
Ca.R 1389.1-8, Correspondance Ricci-Rajna
Ca.R 1554.8 Società Dantesca

Bologne, Cineteca, Archivio fotografico

Sezione Bologna

FCB 18, Anonimo, Bologna. Archiginnasio: lapide commemorativa dell' VIII Centenario
FMO 5, Luigi Lanzoni, La commemorazione dell'VIII Centenario dello Studio Bolognese nel cortile dell'Archiginnasio, 12/06/1888
FMO 12, Anonimo, Museo dell'Ottavo Centenario dello Studio bolognese, 1891 ante
FMO 16, Fotografia dell'Emilia, Bologna. Archiginnasio: Sala del Museo dell'VIII Centenario, 1888 ca.
FMO 17, Anonimo, Solenne cerimonia in occasione dell'VIII Centenario dello Studio Bolognese, 1888
FMO 160 à 163, disegni Collamarini per Pad. Emiliano-Romagnolo, 1911 Esposizione Roma
FMO 171 à 175, Alessandro Vasari, Costruzione del Padiglione Emiliano all'Esposizione Internazionale di Roma del 1911

Sezione cinema

CFAP 17 Dantenellavita 14 et 17, photogrammes du film « Dante nella vita e nei tempi suoi », de Domenico Gaido, 1922
CFAP 26 Mirabilevisione 3, photogrammes du film « La mirabile visione », de Luigi Caramba, 1921
CFVM 10 MirabileVisione 1, idem.

Bologne, Comitato per Bologna Storica ed Artistica (CBSA)

Rubrica 4

1911-0-4 Assemblea dei soci, adunanza dell'8 giugno 1911

Rubrica 5

1907-0-5-A, Adunanza del consiglio direttivo del 9 marzo 1907
1907-0-5-B Adunanza del 29 marzo 1907
1911-0-5-F Adunanza del 27 maggio 1911
1911-0-5-G Adunanza del 3 luglio 1911

Rubrica 6

1907-26-6, brouillon de lettre du 12 mars 1907

1908-16, brouillon de lettre du 22 mars 1908

Rubrica 7, esposizioni

1910-18 et 20-1910, Lavoro presentato dal Prof. Gualtreso Pontoni al concorso per il Padiglione Emiliano Romagnolo alla mostra romana del 1911

Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna (GNAM)

Fondo De Carolis

Corrispondenza

UA 19, correspondance avec Annoni Ambrogio, 08/12/1920 - 18/03/1923

UA 55, correspondance avec Benelli Sem, 21/11/1921 - 21/11/1921

UA 75, correspondance avec Boni Giacomo, 19/09/1896 - 24/03/1922

UA 95, correspondance avec Cadorin Guido, 18/01/1922 - 18/01/1922

UA 106, correspondance avec Cambellotti Duilio, 01/08/1923 - 01/08/1923

UA 154, correspondance avec Colasanti Arturo, 10/12/1913 - 25/11/1925

UA 188, correspondance avec D'Annunzio Gabriele, 1901-1926

UA 520, correspondance avec Polli Carlo, 20/06/1921 - 27/10/1921

UA 546, correspondance avec Ravenna - concorso per la decorazione pittorica a fresco nella chiesa di S. Francesco, 19/12/1920 - 22/06/1923

UA 553, correspondance avec Ricci Elisa, 18/12/1916 - 01/12/1920

UA 570, correspondance avec Rubbiani Alfonso - Aemilia ars di Bologna, 06/06/1911 - 06/06/1913

UA 520, correspondance avec Polli Carlo, 20/06/1921 - 27/10/1921

UA 520, correspondance avec Polli Carlo, 20/06/1921 - 27/10/1921

Fotografie e grafica, circa 1880 - circa 1930

Fondo Ojetti, corrispondenti

UA 99, Lettres de Adolfo De Carolis

UA 226, lettres de Corrado Ricci

SOURCES IMPRIMEES

Projets de Loi

Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Leg. XXII, sessione 1904-1909, Documenti, Disegni di legge e Relazioni, « Documento n° 149 ».

Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Leg. XXII, sessione 1904-1909, Documenti, Disegni di legge e Relazioni, vol. 694, n° 584.

Camera dei deputati, projet de loi n° 971, session 1919-1920, séance du 17 novembre 1920, *Celebrazione del VI centenario dalla morte di Dante*.

Rapport de la commission de l'Instruction publique et des beaux-arts sur le projet de loi présenté par B. Croce et F. Meda le 17 novembre 1920. Séance du 11 février 1921. n° 971-A : Rapport Boselli, 1921.

RevueS dépouillées

Architettura e Arti Decorative, revue mensuelle fondée par Gustavo Giovannoni en 1921. Dépouillée de 1921 à 1923.

L'architettura italiana, revue mensuelle fondée en 1905 à Milan par Carlo Bianchi et Antonio Cavallazzi, publiée à Turin. Dépouillée de 1905 à 1914.

Archivio Storico dell'Arte, revue mensuelle fondée par Domenico Gnoli et Adolfo Venturi en 1888. Dépouillée de 1888 à 1897.

Arte cristiana, revue bimensuelle fondée en 1913 par le cardinal Celso Costantini. Dépouillée de 1918 à 1922.

Arte e Storia, revue hebdomadaire fondée à Florence par Guido Carocci en 1882. Dépouillée de 1900 à 1922.

Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione. Revue mensuelle fondée à Roma par Corrado Ricci en 1907. Dépouillée de 1907 à 1922. (abbrev. Bollettino d'Arte)

Il 6. Centenario dantesco : 1321-1921: bollettino del Comitato cattolico per l'omaggio a Dante Alighieri, revue mensuelle fondée à Ravenne par Giovanni Mesini, et publiée de 1914 à 1921. Dépouillée de 1914 à 1921. (abbrev. Bollettino Comitato cattolico)

Bollettino dell'Associazione per la difesa di Firenze Antica, revue fondée à Florence par l'association homonyme et publiant entre 1900 et 1904 un numéro par an. Dépouillée de 1900 à 1904. (abbrev. BADFA)

Dedalo, revue mensuelle fondée à Florence par Ugo Ojetti, active de 1920 à 1933. Dépouillée de 1920 à 1923.

Emporium, revue mensuelle, fondée par Paolo Gaffuri et Arcangelo Ghisleri, publiée de 1895 à 1964 à Bergame. Dépouillée de 1909 à 1922.

Felix Ravenna, revue trimestrielle fondée à Ravenne en 1911, Dépouillée de 1911 à 1922.

Le Esposizioni del 1911: Roma, Torino, Firenze. Rassegna illustrata delle mostre indette nelle tre capitali per solennizzare il cinquantenario del regno d'Italia, revue mensuelle publiée par Emilio Treves à Milan de 1909, 1911. Dépouillée de 1909 à 1911. (abbrev. Le Esposizioni, 1911)

L'Illustrazione italiana, revue hebdomadaire publiée de 1873 à 1962 à Milan et fondée par Emilio Treves. Dépouillée de 1910 à 1911 et de 1920 à 1922.

Nuova Antologia di scienze, lettere ed arti, revue fondée à Florence en janvier 1866 par Francesco Protonari et tirant trois numéros par mois. Elle est transférée à Rome en mars 1878 et devient bi-hebdomadaire. Dépouillée de 1872 à 1922.

Rassegna d'Arte antica e moderna, revue mensuelle publiée à Milan de 1914 à 1922. Dépouillée de 1914 à 1922.

Roma, Rassegna illustrata della esposizione del 1911, revue bi-hebdomadaire publiée à Rome entre 1910-1912.. Dépouillée de 1910 à 1912. (abbrev. Roma, Rassegna illustrata)

Rivista d'Arte, revue mensuelle fondée à Florence en 1904 par Corrado Ricci, Igino Benvenuto Supino et Giovanni Poggi. Dépouillée de 1904 à 1922.

San Godenzo a Dante, 1321-1921, 1921 ; numéro unique de la revue publiée par le « Comitato per le onoranze a Dante Alighieri in S. Godenzo » 18 septembre 1921. Dépouillée de 1900 à 1922. (abbrev. San Godenzo a Dante)

Ouvrages et articles

Note : les abréviations en gras qui précèdent les références bibliographiques sont celles employées dans le corps du développement. Pour les périodiques, les chiffres romains renvoient à l'année ou au volume, les chiffres arabes au numéro.

ANONYME, *Cinque anni di amministrazione popolare 1907-1912*, Rome, Centenari, 1912.

Atti del IV Congresso, 1889

ANONYME, *Atti del IV Congresso Intrenazionale Storico Italiano*, 19-28 septembre 1889, Florence, 1889.

Centenario CBSA, 1999

ANONYME, *Centenario del Comitato per Bologna Storica e Artistica*, Bologne, Pàtron, 1999.

In memoria, 1935

ANONYME, *In memoria di Corrado Ricci*, Rome, R. Istituto di archeologia e storia dell'arte, 1935.

ANONYME, « Le Esposizioni di Roma », *Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione*, V, 1, 1911, p. 154-160.

ANONYME, « L'Esposizione Regionale ed Etnografico in Roma », *L'Artista Moderno*, 25 novembre 1911.

Guida ufficiale, 1911

ANONYME, *Guida ufficiale delle esposizioni di Roma*, Rome, G. Bertero, 1911.

ANONYME, *Le millénaire de la Hongrie et l'exposition nationale*, Budapest, s. éd., 1896.

ANONYME, « S. Gimignano. Restauri per il Secentenario dantesco », *Arte e Storia*, avril-juin 1921, p. 77.

ANONYME, « Sienna. I festeggiamenti danteschi », *Arte e Storia*, avril-juin 1921, p. 77-78.

ANONYME, *Idee per un monumento a Dante Alighieri, lettere due di un artista toscano*, Italie, s. éd., 1819.

ANONYME, *Ricordi di Ravenna Medioevale per il VI centenario della morte di Dante*, Ravenne, STER, 1921.

ANONYME, « I ferri di Umberto Bellotto a Ravenna », *Arte Cristiana*, IX, 9, settembre 1921, p. 286-287.

ANONYME, «Restauri di monumenti e sistemazione di opere d'arte per il centenario dantesco (I)», *Bollettino d'arte*, série II, I, 7, 1922, p. 336-346.

ANONYME, «Restauri di monumenti e sistemazione di opere d'arte per il centenario dantesco (II)», *Bollettino d'arte*, série II, I, 8, 1922, p. 386-394.

ANONYME, *Bollettino d'arte*, seria 2, 1922, VII, p. 344-345.

Agnelli, 1911

Agnelli, G., *Il Padiglione emiliano-romagnolo a Roma nel cinquantesimo anno dell'unità d'Italia*, MCMXI, Bologne, Tip. di Paolo Neri, 1911.

Agnelli, 1922

Agnelli G., *L'ossario degli Aldighieri e i restauri a Santa Maria Nuova di Ferrara nel Secentenario della morte di Dante, cerimonia inaugurale XI dicembre 1921*, Ferrare, Industrie Grafiche Italiane, 1922.

Angelini, 1911

Angelini L., « I palazzi e gli edifici dell'esposizione di Roma », *Emporium*, XXXIV, 204, 1911, p. 403-424.

Angelini, 1912

Angelini L., « I palazzi e gli edifici dell'Esposizione di Roma. I padiglioni delle Regioni d'Italia », *Emporium*, XXXV, 205, 1912, p. 17-35.

Annoni, 1920a

Annoni A., « Per il restauro della tomba di Dante e del recinto di Braccioforte », *Bollettino Comitato cattolico*, VII, 3, mai-juin 1920, p. 54-55.

Annoni, 1920b

Annoni A., « Qual'è l'opera del Lombardi nel sepolcro di Dante? », *Bollettino Comitato cattolico*, VII, 3, mai-juin 1920, p. 50-53.

Annoni, 1921a

Annoni A., *L'opera della Soprintendenza ai monumenti della Romagna per il VI° centenario dantesco*, Milan, Bestetti e Tumminelli, 1921.

Annoni, 1921b

Annoni A., *Ravenna monumentale per il Centenario di Dante*, Bergame, Istituto italiano d'arti grafiche, 1921 (également dans *Emporium*, LIV, 321, p. 153-167).

Annoni, 1924

Annoni A., *La tomba del poeta e il recinto dantesco*, Milan, Bestetti et Tumminelli, 1924.

Annoni, 1946

Annoni A., *Scienze ed arte del restauro architettonico, idee e esempi*, Milan, Edizioni Artistiche Framar, 1946.

Anti, 1921

Anti C., « L'Arco dei Gavi a Verona », *Architettura e Arti decorative*, 1, 1921-22, p. 121-138.

Arpesani, 1921

Arpesani C., « Restauri del S. Francesco di Ravenna », *Arte Cristiana*, IX, 9, settembre 1921, p. 264-275.

Bacchelli, 1910

Bacchelli G., *Giù le mani dai nostri monumenti antichi : note critiche sui progetti dei nuovi lavori al Palazzo del Podesta in Bologna*, Bologne, Stab. Poligrafico Emiliano, 1910.

Bacci, 1922

Bacci P., « Monumenti danteschi. Lo scultore Tino di Camaino e la tomba dell'alto Arrigo per il Duomo di Pisa », *Rassegna d'Arte antica e moderna*, VIII, 3, 1921, p. 73-84.

Balbo, 1839

Balbo C., *Vita di Dante*, Turin, Giuseppe Pomba, 1839.

Benvenuti, Cambray-Digny, 1819

Benvenuti P., De Cambray Digny L., *Monumenti sepolcrali della Toscana disegnati da Vincenzo Gozzini e incisa da Giovan Paolo Lasinio sotto la direzione dei Signori Cav. Pietro Benvenuti e L. De Cambray Digny con illustrazioni*, Florence, 1819 (2^e édition 1822-23).

Bertini Calosso, 1935

Bertini Calosso A., « La conoscenza delle bellezze d'Italia » dans ANONYME, *In memoria di Corrado Ricci*, Rome, R. Istituto di archeologia e storia dell'arte, 1935, p. 237-251.

Biagi, 1901

Biagi G., *Relazione della giuria nel concorso alinari per un'illustrazione della divina Commedia*, Florence, Tip. Di Salvatore Landi, 1901.

Boito, 1865

Boito C., Compte rendu de l'ouvrage de Pierluigi Montecchini (*Sulla possibilità e la convenienza di un nuovo stile nazionale di architettura in ordine alla condizione politica e sociale del Regno d'Italia*, Turin, 1865), *II Politecnico*, vol. I, 1865, p. 274-280

Boito, 1872

Boito C., « L'architettura della nuova Italia », *Nuova Antologia*, XIX, avril 1872, p. 755 -773.

Boito, 1880

Boito C., « Sullo stile futuro dell'architettura italiana », introduction de Idem, *Architettura del Medio Evo in Italia*, Milan, Hoepli, 1880.

Boito, 1884

Boito C., « Il Castello medioevale all'Esposizione di Torino », *Nuova Antologia*, LXXVII, 16 settembre 1884, p. 250-270.

Borelli, 1911

Borelli G., « La città delle regioni a gloria di Dante », *Il Giornale d'Italie*, 29 juillet 1911.

Buls, 1893

Buls C., *L'Esthétique des Villes*, Bruxelles, Bruylant-Christophe, 1893.

Buls, 1903a

Buls C., *La Restauration des Monuments Anciens*, Bruxelles, Weissenbruch, 1903.

Buls, 1903b

Buls C., « L'esthétique de Rome », *Revue de l'université de Bruxelles*, 1903, p. 401-410.

Calderini, 1909

Calderini G., *Comitato Regionale dell'Umbria per le Feste Commemorative del 1911 in Roma, Relazione esplicativa dello schema di progetto presentato da Guglielmo Calderini all'Ill.mo sig. Presidente della deputazione Provincia dell'Umbria*, Pérouse, Benucci, 1909.

Calemard de Lafayette, 1852

Calemard de Lafayette C., *Dante, Michel-Ange, Machiavel*, Paris, Eugène Didier, 1852.

Carducci, 1888a

Carducci G., *Lo Studio bolognese; discorso di Giosuè Carducci per l'ottavo centenario*, Bologne, Zanichelli, 1888.

Carducci, 1888b

Carducci G., *L'opera di dante*, I, Bologne, Zanichelli, 1888.

Carducci, 2007

Carducci G., *Poesie*, préface de Marco Veglia, Bologne, Bononia University Press, 2007.

Carocci, 1882

Carocci G., « Una corte dei miracoli a Firenze », *Illustrazione italiana*, IX, 1882, p. 310.

Carocci, 1884

Carocci G., *Il Mercato Vecchio di Firenze*, Florence, Tip. della Pia Casa di Patronato, 1884.

Carocci, 1886

Carocci G., *Il Ghetto di Firenze. Ricordi e curiosità di storia e di arte*, Florence, Galletti e Cocci, 1886.

Carocci, 1889

Carocci G., « Il palagio dell'Arte della Lana in Firenze », *Arte e Storia*, 25, 1889, p. 195-196.

Carocci, 1897

Carocci G., *Firenze scomparsa*, Florence, Galletti e Cocci, 1897.

Carocci, 1901

Carocci G., « La Casa di Dante », *Arte e Storia*, 24, 1901, p. 153-155.

Carocci, 1906

Carocci G., *Il Museo di Firenze antica annesso al R. Museo di S. Marco*, Florence, G. Ramella, 1906.

Carocci, 1910

Carocci G., *Palazzo Davanzati in Firenze*, Florence, Tip. Cenniniana, 1910.

Catalogo Belle Arti, 1911

Esposizione di Roma, *Catalogo della mostra di Belle Arti, Esposizione Internazionale di Roma*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1911.

Catalogo etnografia, 1911

Esposizione di Roma, *Catalogo della mostra di etnografia italiana in Piazza d'armi*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1911.

Cattaneo, 1858

Cattaneo C., « La città considerata come principio ideale della storia d'Italia », dans Romagnoli G., Cattaneo C. et Ferrari G. (éd.), *Opere*, Milan, Ricciardi, 1957, p. 997-1040, (texte écrit en 1858)

Cavazza, 1888

Cavazza F., « I progetti di restauro della tombe dei glossatori Accursio, Odofredo e Roladino de Romanzi », *Archivio storico dell'arte*, I, 1888, p. 301-303.

Comitato Abruzzo, 1911

Comitato Regionale per l'Abruzzo e il Molise, *Il padiglione degli Abruzzi e del Molise nelle mostre regionali in Roma per le feste cinquantennaria dell'unità d'Italia. MCMXI*, Aquila, Unione Arti Grafiche, 1911.

Comitato lombardo, 1911

Comitato Regionale Lombardo, *La Lombardia ed i suoi monumenti inaugurandosi il padiglione lombardo nella esposizione del 1911 in Roma*, Milan, Alfieri & Lacroix, 1911.

Croce, 1943

Croce B., « Il Centenario di Dante », dans *Pagine sparse, Volume secondo*, Naples, Riccardo Ricciardi, 1943, p. 243-261.

Corso, 1921

Corso G., « L'arco dei Gavi ed il centenario dantesco a Verona », *Bollettino Comitato Cattolico*, IV, 2, mars-avril 1921, p. 42-44.

Croce, 1914

Croce B., *Cultura e vita morale*, Bari, Laterza, 1914, (rééd. Bari, 1955).

Crocioni, 1914

Crocioni G., *Le regioni e la cultura nazionale*, Catane, Battiato, 1914.

D'Ambra, 1911

D'Ambra L., « L'Italia veduta in tre ore », *La Lettura*, XI, 4, 1911, p. 295-305.

De Avena, Di Serego-Alighieri, 1921

De Avena A., Di Serego-Alighieri P. (dir.), *Dante e Verona*, Vérone, Tipografia Cooperativa, 1921.

De Carolis, 1906

De Carolis A., « L'arte decorativa moderna », *Hermes*, I, 2, 1904, p. 64-70.

De Carolis, 1921a

De Carolis A., « Per il S. Francesco di Ravenna », *La Fionda*, 16-17, nov-déc 1921.

De Carolis, 1921b

De Carolis A., « La decorazione pittorica nella chiesa di San Francesco in Ravenna, Il progetto di Adolfo de Carolis », *La Fionda*, 16-17, nov-déc 1921.

De La Suzeranne, 1899

De La Suzeranne R., « Prisons de l'art : les musées », *Revue des deux Mondes*, 156, 1899.

De Rensis, 1921

De Rensis R. (dir.), *Il mondo a Dante, fascicolo-ricordo del 6. centenario della morte (1321-1921)*, Rome, Tip. Centenari, 1921.

De Sanctis, 1870-71

De Sanctis F., *Storia della letteratura italiana*, Naples, Morano, 2 vol., 1870-1871.

Démy, 1907

Démy A., *Essai historique sur les expositions universelles de Paris*, Paris, Picard, 1907.

Divina Commedia illustrata, 1897

Dante A., *Divina Commedia illustrata nei luoghi e nell persone*, édition de C. Ricci, Milan, Hoepli, 1897

Divina Commedia illustrata, 1921

Dante A., *Divina Commedia illustrata nei luoghi e nell persone*, 2^e édition de C. Ricci, Milan, Hoepli, 1897.

Donghi, 1892

Donghi D., *L'architettura moderna alla prima Esposizione italiana di Architettura: Torino 1890*, Turin, Camilla e Bertolero, 1892.

Fleres, 1911

Fleres U., *Roma nel 1911, Guida ufficiale della città e dintorni con accenni all'esposizione*, Rome, Rassegna « Roma », 1911.

Foscolo, 1824

Foscolo, U., *Saggi sul Petrarca del 1821*, Lugano, Vanelli, 1824.

Foscolo, 1825

Foscolo, U., *La Commedia di Dante Alighieri, illustrata da Ugo Foscolo*, Londres, Pickering, 1825.

Franceschini, 1885

Franceschini P., « Il riordinamento del centro di Firenze », *Il Nuovo Osservatore Fiorentino*, I, 4, 1885, 27-29 et I, 5, 1885, p. 36-39.

Francolini, 1879

Francolini F., *Questione di Firenze. Terza lettera al comm. Avvocato Adriano Mari*, Florence, Le Monnier, 1879.

Frullani, Gargani, 1865

Frulani E., Gargani G., *Della casa di Dante: relazione con documenti al Consiglio generale del Comune di Firenze*, Florence, Le Monnier, 1865.

Gerola, 1906

Gerola G., « Sul restauro dei nostri monumenti », *Il Messaggero*, 2 juillet 1906.

Geroloa, 1914

Gerola G., « La questione della chiesa di Polenta », *Bollettino D'Arte*, VIII, 9, 1914, p. 288-297, VIII, 10, p. 328-336, VIII, 11, p. 361-368.

Gerola, 1921

Gerola, G., « L'architettura deuterio-bizantina in Ravenna », dans ANONYME, *Ricordi di Ravenna medioevale per il sesto centenario della morte di Dante*, Ravenna, STER, 1921, p. 45-67.

Giovannini, 1928

Giovannini A., « La badia e la chiesa di S. Godenzo ed i restauri », dans Lensi A., Muratori S., Ricci C. (dir.), *Il secentenario della morte di Dante, 1321-1921: celebrazioni e memorie monumentali*, Milan, Bestetti e Tumminelli, 1928, p. 290-300.

Giovannoni, 1903

Giovannoni G., « I restauri dei monumenti ed il recente Congresso Storico », *Bollettino della Società degli Ingegneri ed Architetti Italiani*, 11, 1903, p. 253-258.

Giovannoni, 1913a

Giovannoni G., « Vecchie città ed edilizia nuova », *Nuova antologia*, CLXV, 1913, p. 449-472.

Giovannoni, 1913b

Giovannoni G., « Restauro dei monumenti », *Bollettino d'Arte*, 1-2, janvier 1913.

Giovannoni, 1918

Giovannoni G., Pittarelli G., « Sul significato della parola prospettiva usata nella Legge sulla conservazione dei monumenti », *Cronaca delle Belle Arti, Bollettino d'Arte*, n^{os} 1-4, 1918, p. 1-10.

Giovannoni, 1925

Giovannoni G., *Questioni di architettura nella storia e nella vita : edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*, Rome, società editrice d'arte illustrata, 1925.

Giovannoni, 1931

Giovannoni G., *Vecchie città ed edilizia nuova*, Turin, Utet, 1931 (trad. fra. : Giovannoni G., *L'urbanisme face aux villes anciennes*, Paris, Éditions du Seuil, 1998).

Giovannoni, 1945

Giovannoni G., *Il restauro dei monumenti*, Rome, Cremonese, 1945.

Guerzoni, 1871

Guerzoni G., « Firenze rinnovata », *Nuova Antologia*, II, 16, mai 1871, p. 765-806.

Jarro, 1884

Jarro (Piccini G.), *Firenze sotterranea: appunti, ricordi, descrizioni, bozzetti*, Florence, Mariano Ricci, 1884.

Lancellotti, 1931

Lancellotti, A., *Le mostre romane del Cinquantenario*, Rome, Fratelli Palombi, 1931.

Lee, 1898

Lee V., « Letter to the Editor », *London Times*, Londres, 15 décembre 1898.

Lensi, 1895

Lensi A., *Quaderni di ricordi*, Florence, Centro 2P, 1985.

Lensi, 1920

Lensi A., « *Il Palagio di Parte Guelfa in Firenze* », *Dedalo*, I, 1, 1920, p. 250-262.

Lensi, 1931

Lensi A., *Il gioco del calcio fiorentino*, Florence, Rinascimento Del Libro, 1931.

Lensi, Muratori, Ricci, 1928

Lensi A., Muratori S., Ricci C. (dir.), *Il secentenario della morte di Dante, 1321-1921: celebrazioni e memorie monumentali*, Milan, Bestetti e Tumminelli, 1928.

Leopardi, 1818

Leopardi G., « Sopra il monumento di Dante che si preparava a Firenze », dans *Canti*, Florence, Guglielmo Piatti, 1831 (écrit à Recanati en 1818).

Manfroni, 1911

Manfroni, C., *La marina di Venezia all'Esposizione nazionale di Roma. Cenni descritti a cura del R. Istituto Veneto di Scienze. Lettere ed arti*, Padoue, Prosperini, 1911.

Marcucci, 1883

Marcucci E., « Riordinamento del centro di Firenze », *Arte e Storia*, 22, 1883, p. 170-171.

Mari, 1878

Mari A., *La questione di Firenze*, Florence, L. Niccolai, 1878.

Mazzoni, 1921

Mazzoni G., « Dante nel inizio e nel vigore del Risorgimento », dans Angelitti F. et autres, *Dante e l'Italia*, Rome, Fondazione Marco Besso, 1921, p. 347-380.

Mazzoni, 1935

Mazzoni G., « Mezzo secolo di vita della Società Dantesca Italiana », dans Solmi F. et autre, *Studi su dante*, Milan, Hoepli, 1935, p. 27-36.

Mazzoni, 1941

Mazzoni G., « Dante nell'inizio e nel vigore del Risorgimento », dans Id., *Almae Luces, Malae Cruces. Studii Danteschi*, Bologne, Zanichelli, 1941.

Melani, 1911

Melani A., « Rome, Exposition internationale d'art, exposition régionale, etc. », *La Construction Moderne*, XXVI, 16 septembre 1911.

Mesini, 1952-58

Mesini G., « La Zona Dantesca », *Bollettino mensile della Camera di Commercio, Industria, Agricoltura di Ravenna*, VII, 12, 1952, VIII, 1, 1953, X, 1, 1955, XIII, 1, 1958.

Mesini, 1959

Mesini G., *Memorie del Centenario Dantesco (1921) e di altre opere dantesche*, Ravenne, Arti Grafiche, 1959.

Montechini, 1865

Montecchini P., *Sulla possibilità e la convenienza di un nuovo stile nazionale di architettura in ordine alla condizione politica e sociale del Regno d'Italia*, Turin, s. éd., 1865.

Muñoz, 1921

Muñoz A., « Monumenti danteschi a Viterbo ed Anagni », *Rassegna d'arte antica e moderna*, VII, 1, janvier 1920, p. 43-49.

Muratori, 1912

Muratori S., « La chiesa dei funerali di Dante », *Strenna dei Missionari del Sacro Cuore di Roma*, Rome, 1912, l'article est repris dans, Muratori S., *Scritti danteschi*, anthologie de textes sous la direction de Maramotti G. B., Ravenne, Longo, 1991, p. 133-142.

Muratori, 1921

Muratori S., « La chiesa dei funerali di Dante. S. Francesco in Ravenna », *Rassegna d'Arte Antica e Moderna*, 9, septembre 1921, p. 298-314.

Muratori, 1922 (1991)

Muratori S., « Il secentenario della morte di Dante », *Dario Ravennate*, 1922, p. XIX-XXXII. L'article a été réédité dans Id., *Scritti danteschi*, recueil de texte sous la direction de Giovanni Bosi Maramotti, Ravenne, Longo, 1991, p. 185-195.

Oelsner, 1895

Oelsner H., *The influence of Dante on Modern Thought*, Londres, Undwin, 1895.

Ojetti, 1922

Ojetti U., « Relazione per la decorazione a fresco della chiesa di S. Francesco in Ravenna », *Arte Cristiana*, X, 2, février 1922, p. 35-45.

Ojetti, 1954

Ojetti U., *I taccuini 1914-1943*, Florence, Sansoni, 1954.

Pagnini, 1896

Pagnini F., *Il Castello dei Conti Guidi, oggi Palazzo Pretorio di Poppi, La sua storia il suo stato antico e presente, La prima parte del restauro*, Arezzo, Stab. Tip. Coop. Operaio, 1896.

Paladini, 1906

Paladini C., « La torre e le case di Dante Alighieri », *Il Commercio Toscano*, 19 octobre 1906.

Pantini, 1901

Pantini R., « Concorso internazionale Alinari », *Emporium*, XI, 62, 1901, p. 135-151.

Pantino, 1905

Pantini R., « Restauri fiorentini », *Emporium*, XXII, 129, 1905, p. 225-238.

Panzacchi, Ricci, Ximenes, 1888

Panzacchi E., Ricci C., Ximenes E., « Boninia Docet », numéro spécial de *l'Illustrazione Italiana*, Milan, Treves, 1888.

Papini, 1887a

Papini C., « Riordinamento del Centro di Firenze. Combattiamo! », *Arte e Storia*, 2, 1887, p. 9-10.

Papini, 1887b

Papini C., « Il Riordinamento del Centro di Firenze », *Arte e Storia*, 36, 1887, p. 273-275.

Papini, 1888

Papini C., « Il Riordinamento del Centro di Firenze e l'Edilizia in Italia », *Arte e Storia*, 8, 1888, p. 57-59 ; 9, 1888, p. 65-67 ; 10, 1888, p. 73-76 ; 11, 1888, p. 81-83 ; 12, 1888, p. 89-91.

Papini, 1906

Papini G., Prezzolini G., *La cultura italiana*, Florence, Lumachi, 1906.

Pascoli, 1913

Pascoli G., *La Mirabile Visione, Abbozzo d'una storia della Divina Commedia*, Bologne, Zanichelli, 1913, 2^e édition.

Pica, 1901

Pica V., « Cronachetta artistica: tre concorsi », *Emporium*, XIV, 80, 1901, p. 143-150.

Picca, 1911

Picca P., « L'esposizione di Roma », *Nuova Antologia*, 942, 16 mars 1911, p. 260-277.

Rajna, 1921a

Rajna P., « I centenari danteschi passati e il centenario presente », *Nuova Antologia*, CCXII, série VI, 1e mai 1921, p. 3-23.

Rajna, 1921b

Rajna P., « I centenari danteschi passati e il centenario presente », *Nuova Antologia*, CCXII, série VI, 16 juin 1921, p. 297-319.

Rava, 1897

Rava L., « La pineta di Ravenna », *Nuova Antologia*, année XIV, 16 juillet 1897, p. 247-272.

Rava, 1926

Rava L., *La pineta di Ravenna: piccola storia di una grande bonifica*, Rome, Ente nazionale industrie turistiche, 1926.

Rava, 1935

Rava L., « Corrado Ricci : le prime armi a Ravenna », *In memoria*, 1935, p. 85-104.

Renan, 1882

Renan E., *Qu'est-ce qu'une nation*, Paris, C. Levy, 1882.

Renier, 1903

Renier R., « Dantofilia, Dantologia, Dantomania », *Fanfulla*, XXV, 12 avril 1903.

Ricci, 1878

Ricci C., *Guida di Ravenna* Ravenne, Lib. David, 1878.

Ricci, 1881

Ricci C., *Guida di Bologna*, Modène, Zanichelli, 1881.

Ricci, 1887

Ricci C., *I primordi dello Studio bolognese*, Bologne, Monti, 1887.

Ricci, 1891 (1921)

Ricci C., *L'ultimo rifugio di Dante Alighieri: con illustrazioni e documenti*, Milan, Hoepli, 1891, (2nde édition de 1921).

Ricci, 1900

Ricci C., *Ravenna*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1900.

Ricci, 1903

Ricci C., *La repubblica di San Marino*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1903.

Ricci, 1905a

Ricci C., « Per la bellezza artistica d'Italia », *Emporium*, XXI, 124, avril 1905, p. 294-309.

Ricci, 1905b

Ricci C., *Piazze vecchie, monumenti nuovi*, actes du congrès artistique de Venise, 1905.

Ricci, 1912

Ricci C., « Il fervore dei pochi », *L'Eloquenza*, II, 9-10, octobre 1912.

Ricci, 1921

Ricci C., « Monumenti degli Anastasi e degli Traversari », dans ANONYME, *Ricordi di Ravenna Medioevale per il sesto centenario della morte di Dante*, Ravenne, Ster, 1921, p. 1-14.

Ricci, 1924

Ricci C., *Il Tempio Malatestiano*, Milan, Bestetti & Tumminelli, 1924.

Riegl, 1903

Riegl A., *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung*, Vienne, Braumüller, 1903 (trad. Fra. : *Le culte moderne des monuments*, Paris, L'Harmattan, 2003, par J. Boulet).

Rosadi, 1923

Rosadi G., *Difesa d'arte*, Florence, Sansoni, 1923.

Rubbiani, 1887

Rubbiani A., *Le tombe di Accursio, di Odofredo e di Rolandino de Romanzi glossatori nel sec. 13*, Bologne, Zanichelli, 1887.

Rubbiani, 1899

Rubbiani A., *La chiesa di S. Francesco e le tombe dei glossatori in Bologna. Ristauri dall'anno 1886 al 1899*, Bologne, Zamorani e Albertazzi, 1899.

Rubbiani, 1913

Rubbiani A., *Di Bologna riabbellita*, Bologne, Tip. Neri, 1913.

Ruskin, 1902

Ruskin J., *Lectures on Architecture and Painting*, vol. XII, Londres, G. Allen, 1902.

Selvatico, 1865

Selvatico P., « Delle arti belle in relazione a Dante », *Dante e il suo secolo*, Florence, Cellini, 1865.

Sismondi, 1807-1818

Sismondi J., *Histoire des républiques italiennes du Moyen Âge*, Paris, Furne et Cie, 1807-1818, 16 volumes.

Sitte, 1889

Sitte C., *Der Städte-Baunach seinen künstlerischen Grundsätzen, ein Beitrag zur Lösung modernster Fragen der Architektur und monumentalen Plastik, unter besonderer Beziehung auf Wien*, Vienne, C. Graeser, 1889 (trad. Fra. : *L'art de bâtir les villes, l'urbanisme, selon ses fondements artistiques*, Paris, éd. du Seuil, 1996 par Daniel Wiczorek).

Studi su Dante, 1921

Deputazione Toscana di Storia Patria, *Studi su Dante e rassegna bibliografica delle pubblicazioni del Secentenario*, Florence, La Voce, 1921, p. 177-280.

Taine, 1865-1869

Taine H., *Philosophie de l'art* (1865-1869), 2 vol., Paris, Hachette, 1904.

Tarchiani, 1915

Tarchiani N., *Firenze*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1915.

Toesca, 1927

Toesca P., *Storia dell'arte classica e italiana*, vol. III, Turin, UTET, 1927.

Venturi, 1900

Venturi A., *La Madonna. Svolgimento artistico delle rappresentazioni della Vergine*, Milan, Hoepli, 1900.

Venturi, 1901

Venturi A., *Storia dell'Arte Italiana*, vol. I, *Dai primordi dell'arte cristiana al tempo di Giustiniano*, Milan, Hoepli, 1902.

Venturi, 1902

Venturi A., *Storia dell'Arte Italiana*, vol. II, *Dall'arte barbarica alla romanica*, Milan, Hoepli, 1902.

Venturi, 1906

Venturi A., *Storia dell'Arte Italiana*, vol. III, *La scultura del Trecento e le sue origini*, Milan, Hoepli, 1906.

Venturini, 1927

Venturini D., *Dante Alighieri e Benito Mussolini*, Rome, Nuova Italia, 1927.

Villari, 1861

Villari P., *L'Italia, la civiltà latina e la civiltà germanica : osservazioni storiche*, Florence, Le Monnier, 1861.

Volkmann, 1898

Volkmann L., *Iconografia dantesca, Le rappresentazioni figurative della Divina Commedia*, Florence, Venise, Olschki, 1898.

Zucchini, 1914

Zucchini G., *Bologna*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1914.

Zucchini, 1959

Zucchini G., *La verità sui restauri bolognesi*, Bologne, Luigi Parma, 1959.

Entrées du Dizionario Bibliografico degli italiani

- Pepe M., *Apolloni, Adolfo*, dans DBI, III, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1961, p. 603.
- Romanelli P., *Boni, Giacomo*, dans DBI, XII, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970, p. 75-77.
- Riosa A., *Borelli, Giovanni*, dans DBI, XII, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970, p. 541-543.
- Dezzi-Bardeschi M., Romanelli R., *Cambray Digny, Luigi*, dans DBI, XVII, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1974, p. 145-152.
- Papaldo S., *Carocci, Guido*, dans DBI, XX, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1977, p. 511-512.
- Miano G., *Castellucci, Giuseppe*, DBI, XXI, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1978, p. 805-809.
- Cambria R., *Codronchi Argeli, Giovanni*, dans DBI, XXVI, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1982, p. 605-615.
- Fonzi F., *Crispi, Francesco*, dans DBI, XXX, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1984, p. 779-799.
- Miano G., *De Angelis, Giulio*, dans DBI, XXXIII, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1987, p. 289-291.
- Giubilei M. F., *De Carolis, Adolfo*, dans DBI, XXXIII, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1987, p. 472-476.
- Economopoulos H., *Fallani, Augusto*, dans DBI, ILIV, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1994, p. 457-460.
- Isastia A.M., Roccasecca P., *Ferrari, Ettore*, dans DBI, XLVI, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1996, p. 550-555.
- Kuck G., *Frola, Secondo*, dans DBI, L, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1998, p. 592-593.
- Varanini G. M., *Gerola, Giuseppe*, dans DBI, LIII, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1999, p. 460-463.
- Palombi D., *Lanciani, Rodolfo Amadeo*, dans DBI, LXIII, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2004, p. 353-360.
- Varvaro P., *Lanza Di Scalea, Pietro*, dans DBI, LXIII, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2004, p. 664-667.
- Capanni F., *Lanzi, Luigi*, dans DBI, LXIII, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2004, p. 675-677.
- Raponi N., *Farini, Luigi Carlo*, dans DBI, XX, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1976, p. 394-397.
- Ciucarelli C., *Gozzadini, Giovanni*, dans DBI, XX, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1976, p. 363-366.

BIBLIOGRAPHIE

ANONYME, *Giovanni Mesini a vent'anni dalla morte : atti della Giornata di studio Ravenna, 8 maggio 1989*, Ravenna, Centro culturale Giovanni Mesini, 1990.

Agosti, 1995

Agosti G. (dir.), *Incontri Venturiani*, Pise, Scuola normale superiore, 1995.

Agosti, 1996

Agosti G., *La nascita della storia dell'arte in Italia: Adolfo Venturi: dal museo all'università, 1880-1940*, Venise, Marsilio, 1996.

Agosti, 1997

Agosti G., « Corrado Ricci tra melodramma e cinema », dans Lombardini N., Novara P., Tramonti S., *Corrado Ricci, Nuovi studi e documenti*, Ravenna, Società di Studi Ravennati, 1999, p. 257-266.

Agulhon, 1977

Agulhon M., *Le cercle dans la France bourgeoise 1810-1848. Étude d'une mutation de sociabilité*, Paris, A. Colin, 1977.

Agulhon, 1979

Agulhon M., *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaine de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979.

Agulhon, 1989

Agulhon M., *Marianne au pouvoir. L'imagerie et la symbolique républicaine de 1880 à 1914*, Paris, Flammarion, 1989.

Anderson, 1983

Anderson B., *Imagined communities, reflections on the origin and spread of nationalism*, Londres, Verso, 1983 (trad. fra. : *L'imaginaire national, Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte/Poche, 1991, par Pierre-Emmanuel Dauzat).

Andrieux et collab., 2006

Andrieux J.-Y., Chevallier F., Kervanto Nevanlinna A. (dir.), *Idée nationale et architecture en Europe, 1860-1919, Finlande, Hongrie, Roumanie, Catalogne*, Rennes, Presse universitaire de Rennes, 2006.

Antonini, 2007

Antonini S., *Sem Benelli, vita di un poeta, dai trionfi internazionali alla persecuzione fascista*, Gênes, De Ferrari, 2007.

Asor Rosa, 1975

Asor Rosa A., « La cultura », dans *Storia d'Italia, vol. IV: Dall'Unità ad oggi*, vol. II, Turin, Einaudi, 1975.

Auduc, 2008

Auduc A., *Quand les monuments construisaient la nation. Le service des monuments historiques de 1830 à 1940*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la culture, 2008.

Babelon, Chastel, 1994

Babelon J.-P., Chastel A., *La notion de patrimoine*, Paris, Liana Levi, 1994.

Bacci, Ferretti, Fileti Mazza, 2009

Bacci G., Ferretti M., Fileti Mazza M. (dir.), *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Pise, Edizioni della Normale, 2009.

Baculo, Abruzzese, Ottai, 1991

Baculo A., Abruzzese A., Ottai A., *L'Esposizioni del '900 in Italia e nel mondo*. Napoli, Liguori Editore, 1991.

Baioni, 1994

Baioni M., *La « religione della Patria », musei e istituti del culto risorgimentale (1884-1918)*, Trévis, Pagus, 1994.

Baioni, 1995

Baioni M., « La Romagna in mostra: l'Esposizione Regionale Romagnola di Ravenna nel 1904 », *Memoria e Ricerca*, 6, décembre 1995, p. 99-113.

Baioni, 1996

Baioni M. (dir.), « Italia e identità nazionale », *Passato e presente*, année XIV, 37, 1996, p. 143-162.

Baioni, 1998a

Baioni M., « Identità nazionale e miti del Risorgimento nell'Italia liberale. Problemi e direzioni di ricerca », *Storia e problemi contemporanei*, année XI, 22, 1998, p. 17-40.

Baioni, 1998b

Baioni M., « Momenti del culto del Risorgimento a Ravenna tra Ottocento e Novecento », *Ravenna Studi e Ricerche*, V, 2, 1998, p. 217-238.

Baldrighi, 1997

Baldrighi L. (dir.), *Luca Beltrami architetto, Milano tra Ottocento e Novecento*, Milan, Electa, 1997.

Balestri, 2006

Balestri L., *Il colore di Milano, Corrado Ricci alla Pinacoteca di Brera*, Bologne, Ed. Nuova S1, 2006.

Balzani, 1994

Balzani R., « La regione immaginata. Miti e rappresentazioni della Romagna fra '800 e '900 », *Quaderni del cardello*, 5, 1994.

Balzani, 2001

Balzani R., *La Romagna*, Bologne, Il Mulino, 2001.

Balzani, 2003

Balzani R., *Per le antichità e le belle arti. La legge n. 364 del 20 giugno 1909 e l'Italia giolittiana*, Bologne, Il Mulino, 2003.

Balzani, 2007

Balzani R., « Quando le parole sono pietre. Toponomastica urbana, politica e memoria culturale nella Romagna *fin de siècle* », dans Muzzarelli M. G. (dir.), *Neomedievalismi: Recuperi, evocazioni, invenzioni nelle città dell'Emilia-Romagna*, Bologne, CLUEB, 2007, p. 39-60.

Balzani, 2008

Balzani R., « Dalla memoria alla tutela: percorsi nel 'paesaggio italico' fra Ottocento e Novecento », dans Emiliani A., Spadoni C. (dir.), *La cura del bello*, Milan, Electa, 2008, p. 310-323.

Banfo, 1989

Banfo C., *Prima Esposizione Italiana di Architettura. Torino 1890*, mémoire de laurea, Politecnico de Turin, Facoltà di Architettura, 1989.

Banti, 2000

Banti A. M., *La nazione del Risorgimento. Santità, parentela, onore*, Turin, Einaudi, 2000.

Banti, Bizzocchi, 2002

Banti A. M., Bizzocchi R. (dir.), *Le immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*, Rome, Carocci, 2002.

Barbieri, 1998

Barbieri S. (dir.), *Il castello d'Issogne in val d'Aosta. Diciotto secoli di storia e quarant'anni di storicismo*, Turin, 1999.

Bardazzi, 2003

Bardazzi E., « Le illustrazioni della Divina Commedia Alinari al crocevia del 1900 », dans Sisi C. (dir.), *La Commedia Dipinta, I Concorsi Alinari e il Simbolismo in Toscana*, Florence, Alinari, 2003, p. 54-84.

Bardazzi, Carli, Djokic, 2001

Bardazzi E., Carli C. F., Djokic L., *Adolfo De Carolis 1874-1928, Un capolavoro ritrovato, un carteggio inedito*, Rome, Nuova Galleria, Campo dei Fiori, 2001.

Barocchi, 1994

Barocchi P. (dir.), *Gli anni modenese di Adolfo Venturi*, Modène, Panini, 1994.

Barral i Altet, 2006

Barral i Altet X., *Contre l'art roman ? essai sur un passé réinventé*, Paris, Fayard, 2006.

Barral i Altet, 2008

Barral i Altet X., « Adolfo Venturi, l'arte romanica e i nazionalisme del primo Novecento europeo », dans D'Onofrio M. (dir.), *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, Modène, Franco Cosimo Panini, 2008, p. 133-140.

Barricelli, 1996

Barricelli J.-P., « Dante in the Arts: A Survey », *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 114, 1996, p. 79-93.

Bellanca, 2007

Bellanca C., « Spigolature su Corrado Ricci. Dagli anni di formazione all'attività di tutela e restauro fra Ravenna e Roma », dans *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, Rome, Bonsignori, 2007, p. 485-490.

Bellini, 2007

Bellini A., « Ambrogio Annoni: arte e scienza dell'architettura », *Annali di Storia delle Università italiane*, XI, 2007, p. 171-192.

Bencivenni, 1986

Bencivenni M., *Le vicende del servizio di tutela in Emilia ed il caso « anomalo » della Soprintendenza di Ravenna*, dans Bertelli, Mazzei, 1986, p. 233-252.

Bencivenni, 2004

Bencivenni M., « Corrado Ricci e la tutela dei monumenti in Italia », dans Emiliani A., Domini D. (dir.), *Corrado Ricci, Storico dell'arte tra esperienza e progetto*, Ravenna, Longo, 2004, p. 125-146.

Bencivenni, Dalla Negra, Grifoni, 1987

Bencivenni M., Dalla Negra R., Grifoni P., *Monument e istituzioni, Parte I, La nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia, 1860-1880*, Florence, Alinea, 1987.

Bencivenni, Dalla Negra, Grifoni, 1992

Bencivenni M., Dalla Negra R., Grifoni P., *Monument e istituzioni, Parte II, Il decolo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia, 1880-1915*, Florence, Alinea, 1992.

Benini, 2003

Benini M. G., *Luoghi danteschi, La Basilica di San Francesco e la Zona Dantesca a Ravenna*, Ravenna, Longo, 2003.

Benini, 2007

Benini M. G., « Celebrazione, evocazione, invenzione nella zona dantesca a Ravenna », dans M. G. Muzzarelli (dir.), *Neomedievalismi: Recupero, evocazioni, invenzioni nelle città dell'Emilia-Romagna*, Bologna, CLUEB, 2007, p. 201-226.

Benjamin, 1997

Benjamin W., *Paris, capitale du XIX^e siècle, le livre des passages*, Paris, éditions du Cerf, 1997 (3^e éd. trad. Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann).

Benvenuti, 1992

Benvenuti S., « Guglielmo Ranzi e il monumento di Dante in Trento », *Archivio trentino di storia contemporanea*, 3, 1992, p. 5-22.

Benzi, 2002

Benzi F. (dir.), *Ad Vivendum. Galileo Chini. La stagione dell'Incanto. Affreschi e grandi decorazioni, 1904-1942* (cat. exp., Montecatini), Pistoia, M&M, 2002.

Benzi, Bertuzzi, 2006

Benzi S., Bertuzzi L., *Il Palazzo di Parte Guelfa a Firenze*, Florence, Firenze University Press, 2006.

Benzi, Margozi, 2006

Benzi F., Margozi M. (dir.), *Galileo Chini, dipinti decorazione ceramica, teatro, illustrazione*, Milan, Electra, 2006.

Berggren, Sjöstedt, 1996

Berggren L., Sjöstedt L., *L'ombra dei grandi, Monumenti e politica monumentale a Roma (1870-1895)*, Rome, Artemide, 1996 (Quaderni dei monumenti).

Bernabei, Gresleri, Zagnoni, 1984

Bernabei G., G. Gresleri, S. Zagnoni, *Bologna moderna 1860-1980*, Bologna, Pàtron, 1984.

Bernardini, Davanzo Poli, Ghetti Baldi, 2001

Bernardini C., Davanzo Poli D., Ghetti Baldi O. (dir.), *Aemilia Ars. Arts & Crafts 1898-1903 a Bologna*, Milan, A + G, 2001.

Berselli, 1997

Berselli S., *La chioma della Vittoria : scritti sull'identità degli italiani dall'unità alla seconda repubblica*, Florence, Ponte alle Grazie, 1997.

Bertelé, 2003

Bertelé A.-M., *Corrado Ricci e il restauro architettonico*, mémoire de laurea, université de Bologne, Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali, 2003.

Bertelli, Mazzei, 1986

Bertelli L., Mazzei O. (éd.), *Alfonso Rubbiani e la cultura del restauro nel suo tempo (1880-1915)*, acte du colloque, Bologne, 12-14 novembre 1981, Milan, Franco Angeli, 1986.

Bertoni, 2009

Bertoni C. (dir.), *Carteggio Croce-Ricci*, Naples, il Mulino, 2009.

Bettagno, 1998

Bettagno A., *Ettore Tito 1859-1941, archivi della pittura veneziana*, catalogue d'exposition, Milan, Electa, 1998.

Biancolini Fea, Cerri, Pittarello, 1981

Biancolini Fea D., Cerri M.G., Pittarello L. (dir.), *Alfredo D'Andrade. Tutela e restauro*, catalogue d'exposition, Florence, Vallecchi, 1981.

Bietoletti, Dantini, 2002

Bietoletti S., Dantini M., *L'ottocento italiano : la storia, gli artisti, le opere*, Florence, Giunti, 2002.

Bobbio, 1992

Bobbio L., *Le politiche dei beni culturali in Europa*, Bologne, Il Mulino, 1992.

Boco, 1996

Boco F. (dir.), *Guglielmo Calderini dai disegni dell'Accademia di belle arti di Perugia: un architetto nell'Italia in costruzione*, Pérouse, Accademia di Belle Arti, 1996.

Bollatti, 1972

Bollatti G., *L'Italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Turin, Einaudi, 1972 (rééd. 1996).

Bolognesi, 2002

Bolognesi C., « Belle arti, patrimonio e legislazione: Ricci, Rosadi e la stagione giolittiana », dans Varni A (dir.), *A difesa di un patrimonio nazionale, L'Italia di Corrado Ricci nella tutela dell'arte e della natura*, Ravenna, Longo, 2002, p. 7-52.

Bolzani, 2008

Bolzani P. (dir.), *Arata e Ravenna, Opere e progetti nella città di Corrado Ricci*, Ravenna, Longo, 2008.

Bordone, 1983

Bordone R., *Lo specchio di Shalott. L'invenzione del Medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Naples, Liguori, 1983.

Bordone, 2000

Bordone R., « Le Radici della rivisitazione ottocentesca del medioevo », dans Jallà D. (dir.) *Medioevo reale, medioevo immaginario, Confronti e percorsi culturali tra regioni d'Europa*, actes du colloque tenu à Turin les 26 et 27 mai 2000, Turin, città di Torino, p. 11-18.

Borgia, 2009

Borgia C., *Cartoline dantesche: la collezione Baldassari*, Florence, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2009.

Borgioli, 2004

Borgioli F., *Restauro e Restauratori per il VI Centenario Dantesco (1921)*, mémoire de laurea, université de Florence, faculté d'architecture, département de restauration et conservation, 2004.

Bosi Maramotti, 1995

Bosi Maramotti G., « I rapporti di Adolfo Venturi con Corrado Ricci », dans Agosti G. (dir.), *Incontri Venturiani*, Pise, Scuola normale superiore, 1995, p. 11-38.

Bossaglia, 1999

Bossaglia R. (dir.), *Adolfo de Carolis e il Liberty nelle Marche*, catalogue de l'exposition de Macerata, Milan, Mazzotta, 1999.

Bossaglia, Terraroli, 1989

Bossaglia R., Terraroli V. (éd.), *Il neogotico nel XIX e XX secolo*, acte du colloque, université de Pavie du 25 au 28 septembre 1985, Milan, Mazzotta, 1989.

Bourdieu, 1979

Bourdieu P., *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

Boursier, 2001

Boursier J.-Y., « Le monument, la commémoration et l'écriture de l'Histoire », *Socio-anthropologie*, 9, 2001, mis en ligne le 15 janvier 2003, Consulté le 18 juin 2009, <<http://socio-anthropologie.revues.org/index3.html>>.

Bovini, 1964

Bovini G., *La « Basilica Apostolorum » attuale chiesa di S. Francesco di Ravenna*, Ravenna, Longo, 1964.

Bovini, 1965

Bovini G., « La chiesa di Dante. S. Francesco di Ravenna », *Almanacco Ravennate*, 1965, p. 3-22.

Bovini, 1967

Bovini G., *S. Giovanni Evangelista di Ravenna: il problema della sua forma nel primitivo edificio placidiano*, Faenza, Lega, 1967.

Bovini, Von Matt, 1971

Bovini G., Von Matt L., *Ravenna*, Paris, édition du Cercle d'Art, 1971.

Bracco, Irace, 1989

Bracco F., Irace E., « La memoria e l'immagine. Aspetti della cultura umbra tra Otto e Novecento », dans Covino R., Gallo G. (dir.), *Storia d'Italia, Le regioni, dall'Unità a oggi, L'Umbria*, Turin, Einaudi, 1989, p. 622-641.

Braida, Calè, 2007

Braida A., Calè L., *Dante on view. The reception of Dante in the visual and performing arts*, Aldershot, Ashgate, 2007.

Brandi, 1963

Brandi C., *Teoria del restauro*, Rome, edizioni di storia e letteratura, 1963 (trad. fra. : *Théorie de la restauration*, Paris, Monum, 2001 par Colette Déroche).

Brice, 1996

Brice C., « La référence à l'Antique dans l'architecture romaine de l'Unité au fascisme », dans *Antiquités imaginaires, La référence antique dans l'art moderne, de la Renaissance à nos jours*, actes de la table ronde du 29 avril 1994, Étude de littérature ancienne, tome 7, Paris, Presse de l'École Normale Supérieure, 1996, p. 127.

Brice, 1998

Brice C., *Le Vittoriano, Monumentalité publique et politique à Rome*, Rome, École française de Rome, 1998.

Brice, 2004

Brice C., *La monarchie et la construction de l'identité nationale italienne, 1861-1911*, thèse d'État sous la dir. de Pierre Milza, IEP, Paris, 2004.

Brice, 2006

Brice C., « La religion civile dans l'Italie libérale : petits et grands rituels », dans Ridolfi M., *Rituali civili. Storie nazionali e memorie pubbliche nell'Europa contemporanea*, Rome, Gangemi, 2006, p. 97-115.

Brice, 2007

Brice C., « Italie un'allegoria debole? Sistema iconografico e identità nazionale alla fine del XIX secolo », *Memoria e ricerca*, 25, 2007, p. 171-185.

Brice, 2010

Brice C., « Il 1911 in Italia. Convergenza di poteri, frazionamento di rappresentazioni », *Memoria e ricerca*, 34, 2010, p. 47-62.

Brice, De Giorgi, Ridolfi, 2003

Brice C., De Giorgi F., Ridolfi M., « Religione civile e identità nazionale nella storia d'Italia: per una discussione », *Memoria e Ricerca*, 13, 2003, p. 133-153.

Brice, Visceglia, 1997

Brice C., Visceglia M. A. (dir.), *Cérémonial et rituel a Rome (XVI^e-XIX^e siècle)*, Collection de l'École Française de Rome, 231, Rome, École française de Rome, 1997.

Brusaschetto, Savaro, 2000

Brusaschetto D., Savaro S., *Cesare Berthea (1866-1941): note sul restauro in Piemonte nei primi decenni del Novecento*, mémoire de laurea, Politecnico de Turin, Facoltà di Architettura, 2000.

Buscioni, 1981

Buscioni M. C. (dir.), *Giuseppe Partini, architetto del purismo senese*, Milan, Electa, 1981.

Buscioni, 1990

Buscioni M. C., *Esposizioni e «stile nazionale» (1861-1925), il linguaggio dell'architettura nei padiglioni italiani delle grandi kermesses nazionali ed internazionali*, Florence, Alinea, 1990.

Bussi, Collegio, 1994

Bussi R., Collegio S. C. (dir.), *Gli anni modenese di Adolfo Venturi*, acte du colloque, Modène, Teatro del Collegio San Carlo, 25-26 maggio, 1990, Modène, Panini, 1994.

Calabrese, 1982

Calabrese O. (dir.), *Italia moderna. Immagini di un'identità nazionale. Dall'unità al nuovo secolo*, Milan, Electa, 1982.

Calisti, Quaquarelli, 2008

Calisti I., Quaquarelli L. (dir.), *Municipio, Nazione ed Europa fra l'età di Mazzini e l'età di Carducci*, Bologne, Emil, 2008.

Callegari, 1969

Callegari L. E., « Documenti per la storia del Monumento nazionale a Dante », *Studi Danteschi*, Florence, Sansoni, 1969, p. 273-288.

Canali, 2003

Canali F., « Ugo Ojetti e Corrado Ricci amicissimi (1890 ca. – 1910) », *Ravenna Studi e Ricerche*, X, 1, 2003, p. 95-175.

Canali, 2005a

Canali F. (dir.), « Ugo Ojetti (1871-1946) critico : tra architettura e arte », *Bollettino della Società di studi fiorentini*, Florence, Alinea, 2005.

Canali, 2005b

Canali F., « Alfonso Rubbiani e Corrado Ricci amicissimi », dans Varni A. (dir.), *I confini perduti : le cinte murarie cittadine europee tra storia e conservazione*, Bologne, Compositori, 2005, p. 193-204.

Candau, 1998

Candau J., *Mémoire et identité*, Paris, PUF, 1998.

Carducci, 1888

Carducci G., *Lo Studio Bolognese*, Bologne, Zanichelli, 1888.

Caracciolo, 1956 (1999)

Caracciolo A., *Roma capitale. Dal Risorgimento alla crisi dello Stato liberale*, Rome, Editori Riuniti, 1956, (rééd. 1999).

Casadio, 1996

Casadio G. (dir.), *Dante nel cinema*, Ravenna, Longo, 1996.

Castellani, 1995

Castellani F., « *Cappella del Santissimo Sacramento. Ludovico Pogliaghi* », dans Lorenzini G., Dal Pozzolo E. M. (dir.), *Basilica del Santo. Dipinti, Sculture, Tarsie, Disegni e Modelli*, Padoue, Centro studi antoniani, Rome, De Luca, 1995, p. 356-363.

Castellani, 1998

Castellani F., *Lodovico Pogliaghi al Santo*, catalogue d'exposition, Noventa Padovana, Villaggio grafica, 1998.

Castellani, 2001

Castellani F., « Per un profilo di Achille Casanova, decoratore, *pittore e poeta* al passaggio del secolo (1861-1948) », *Il Santo*, XLI, 2-3, 2001, p. 395-453.

Castellani, Zucconi, 2000

Castellani F., Zucconi G., (dir.), *Camillo Boito, Un'architettura per l'unità d'Italia*, Venise, Marsilio, 2000.

Castelnuovo, 1985

Castelnuovo E., « Il Medioevo nell'Ottocento tra Germania e Italia », *Quaderni medievali*, 21, 1985, p. 202-210.

Castelnuovo, Ginzburg, 1981

Castelnuovo E., Ginzburg C., « Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien », *Actes de la recherche en sciences sociales*, XL, 40, 1981, p. 51-72 (version remaniée du texte « Centro e periferia » publié dans le 1^{er} volume (*Questioni e metodi*) de la *Storia dell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 1979).

Castelnuovo, Sergi, 2004

Castelnuovo E., Sergi G. (dir.), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. 4, *Il Medioevo al passato e al presente*, Turin, Einaudi, 2004.

Cavazza, 1995

Cavazza S., « Identità e cultura regionali nella storia d'Italia », *Memoria e Ricerca*, 6, décembre 1995, p. 51-71.

Cavazza, 1997

Cavazza S., *Piccole patrie. Feste popolari tra regione e nazione durante il fascismo*, Bologne, Il Mulino, 1997.

Cavazza, 2002

Cavazza S., « Territoire et identité. Une perspective italienne », *Études rurales*, 163-164, 2002, p. 109-131.

Cavazza, Johler, 1995

Cavazza S., Johler R. (dir.), « Identità e cultura regionali. Germania e Italia a confronto », *Memoria e Ricerca*, 6, 1995, p. 7-113.

Ceccarelli, 2005

Ceccarelli F., « Bologna e la Romagna », dans Restucci A. (dir.), *Storia dell'architettura italiana. L'Ottocento*, tome 1, Milan, Electa, 2005, p. 142-165.

Cecchini, 2006

Cecchini S., *Necessario e superfluo, Il ruolo delle arti della Roma di Ernesto Nathan*, Rome, Palombi, 2006.

Cerasi, 2000

Cerasi L., *Gli atenesi d'Italia, associazioni di cultura a Firenze nel primo Novecento*, Milan, F. Angeli, 2000.

Ceriana, 1990

Ceriana M., « Corrado Ricci e l'edizione della *Divina Commedia illustrata nei luoghi e nelle persone (1898)* », dans Lombardini N., Novara P., Tramonti S., *Corrado Ricci, Nuovi studi e documenti*, Ravenna, Società di Studi Ravennati, 1999, p. 135-168.

Challine, 1995

Challine J.-P., *Sociabilité et érudition. Les sociétés savantes en France*, Paris, C.T.H.S., 1995.

Checconi, 2007

Checconi I., « Personaggi, seidi e temi del revival neogotico bolognese », dans Muzzarelli M.G. (dir.), *Neomedievalismi: Recupero, evocazioni, invenzioni nelle città dell'Emilia-Romagna*, Bologne, CLUEB, 2007, p. 99-114.

Chini, 1998

Chini G., *Il Tarlo polverizza anche la Quercia, Le memorie di Galileo Chini*, antologie de texte sous la dir. de Fabio Benzi, Florence, Mashietto & Musolino, 1998.

Choay, 1965

Choay F., *L'urbanisme. Utopies et réalités. Une anthologie*, Paris, Seuil, 1965.

Choay, 1992

Choay F., *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

Ciancio Rossetto, 1983

Ciancio Rossetto P., « La passeggiata archeologica », dans *Roma Capitale (1870-1911). Archeologia in Roma capitale tra sterro e scavo*, Venise, Marsilio, 1983, p. 75-88.

Ciccarelli, 2000

Ciccarelli A., « Dante and the Culture of Risorgimento: Literary, Political or Ideological Icon? » dans Ascoli A. R., Von Henneberg K. (dir.), *Making and Unmaking of Italy. The Cultivation of National Identity around the Risorgimento*, Oxford, New-York, Berg, 2000, p. 77-102.

Ciccarelli, 2001

Ciccarelli A., « Dante and Italian Culture from the Risorgimento to World War I », *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, n° 119, 2001, p. 125-154.

Clark, 1928

Clark K., *The gothic revival. An essay in the history of taste*, Londres, Constable, 1928.

Clemens, 2001

Clemens G. B., « La costruzione di una identità storica: le Società di Storia Patria », *Rassegna storica del Risorgimento*, 88, 2001, p. 77-96.

Cognati, Mellin, 1990

Cognati M., Mellini G., Poli F. (dir.), *Il lauro e il bronzo. La scultura celebrativa in Italia 1800-1900*, catalogue d'exposition, Turin, s.l., s.éd., 1990.

CBSA, 1999

Comitato per Bologna Storica ed Artistica, *Centenario del Comitato per Bologna Storica e Artistica*, Bologne, Pàtron, 1999.

Contorni, 1989

Contorni G. (dir.), *Il Casentino nel nome di Dante, Il restauro dei castelli danteschi*, Bibbiena, Grafica casentinese, 1989.

Cooper, 2007

Cooper R., « Dante on the Nineteenth-century Stage », dans Braidia A., Calè L., *Dante on view. The reception of Dante in the visual and performing arts*, Aldershot, Ashgate, 2007, p. 23-38.

Corrigan, 1971

Corrigan B., « Dante and Italian Theater: A study in Dramati Fashions », *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 89, 1971, p. 93-105.

Corsi, 1994

Corsi S. (dir.), *Michelangelo nell'Ottocento, Il centenario del 1875*, catalogue de l'exposition, Milan, Casa Buonarrotti, 1994.

Costantini, 1990

Costantini P., *La fotografia artistica, 1904-1917*, Turin, Bollatti Boringhieri, 1990.

Crary, 1990

Crary J., *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994 (éd. Originale, Cambridge, MIT, 1990).

Cresti, 1978

Cresti C., *Firenze 1896-1915: la stagione del Liberty*, Florence, Uniedit, 1978.

Cresti, 1995

Cresti C., *Firenze, capitale mancata : architettura e città dal piano Poggi ad oggi*, Milan, Electa, 1995.

Cresti, Fei, 1977

Cresti C., Fei S., « Le vicende del *risanamento* di Mercato Vecchio a Firenze », *Storia Urbana*, I, 2, avril 1977, p. 108-116 .

Cresti, Zangheri, 1978

Cresti C., Zangheri L., *Architetti e ingegneri nella Toscana dell'Ottocento*, Florence, Uniedit, 1978, p. 220-221.

Crippa, 1994

Crippa M. A., *Storia e storiografia dell'architettura dell'Ottocento*, Milan, Jaca Book, 1994.

Da Monte, 1994

Da Monte M., *Il Castello i Romena e il suo distretto*, Pratovecchio, Cooperativa di Consumo di Pratovecchio, 1994.

Dania, Valentini, 1975

Diana L., Valentini A., *Adolfo De Carolis*, Fermo, Cassa di Risparmio, 1975.

De Lorenzi, 2004

De Lorenzi G., *Ugo Ojetti critico d'arte: dal Marzocco a Dedalo*, Florence, Le Lettere, 2004.

De Luciano, 1993

De Luciano B., (dir.), *Il pantheon di Santa Croce a Firenze*, Florence, Giunti, 1993.

De Rose, 1995

De Rose A.S., *Marcello Piacentini. Opere 1903-1926*, Modène, Franco Cosimo Panini, 1995.

Dellapiana, 2000

Dellapiana E., « Architetti e committenti: gli specialisti del *castle style* », dans Dellapiana E., Viglino M. (dir.), *Dal Castrum al "castello" residenziale. Il medioevo del reintegro o dell'invenzione*, Turin, Celid, 2000, p. 95-112.

Dellapiana, 2005a

Dellapiana E., « Il mito del medioevo », dans Restucci A. (dir.), *Storia dell'architettura italiana. L'Ottocento*, vol. II, Milan, Electa, 2005, p. 400-421.

Dellapiana, 2005b

Dellapiana E., « L'architecture et les arts décoratifs au service de l'éducation nationale italienne : autour du Castello del Valentino à Turin », communication au colloque *Le rationalisme architectural à l'âge industriel*, Leuven, 18 novembre 2005.

Dellapiana, 2006

Dellapiana E., « Torino 1890, l'Esposizione italiana di architettura », dans Mazzi G., Zucconi G. (dir.), *Daniele Donghi, I molti aspetti di un ingegnere totale*, Venice, Marsilio, 2006, p. 59-70.

Dellapiana, 2007

Dellapiana E., « Antico, restauro, nuovo. Alfredo d'Andrade e il restauro come strumento per la conoscenza », dans Ferlenga A., Vassallo E., Schellino F. (éd.), *Antico e nuovo. Architetture e architettura*, Padoue, Il Poligrafo, 2007, p. 365-381.

Dellapiana, Tosco, 1996

Dellapiana E., Tosco C., « *Regola senza regola* ». *Lectures dell'architettura medievale in Piemonte da Guarini al Liberty*, Turin, Celid, 1996.

Delorme, Genet-Delacroix, Leniaud, 2007

Delorme J.-C., Genet-Delacroix M.-C., Leniaud J.-M., *Historicisme et modernité du patrimoine européen - Reconstruction, restauration, mise en valeur aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Dezzi Bardeschi, 1981

Dezzi Bardeschi M. (dir.), *Il monumento e il suo doppio: Firenze*, catalogue d'exposition, Florence, Alinari, 1981.

Dezzi Bardeschi, 1999

Dezzi Bardeschi M., « Corrado Ricci e la nascita della Soprintendenza di Ravenna (1897) », dans Lombardini N., Novara P., Tramonti S., *Corrado Ricci, Nuovi studi e documenti*, Ravenna, Società di Studi Ravennati, 1999, p. 55-70.

Dezzi Bardeschi, 2004

Dezzi Bardeschi M., « Dietro le quinte: Corrado Ricci e la nascita della Soprintendenza di Ravenna (1897) », dans *Restauro due punto a capo*, sous la direction de Lauro Gioeni, Milan : Francoangeli, 2004, p. 237-246.

Dezzi Bardeschi, Fabbri, Pirazzoli, 1976

Dezzi Bardeschi M., Fabbri P., Pirazzoli N., *Camillo Moriglia (1743-1795), architetture e riformismo nelle legazioni*, Ravenna, Santerno, 1976.

Di Cagno, 1991

Di Cagno G., *Arte e storia: Guido Carocci e la tutela del patrimonio artistico in Toscana: 1870-1915*, Florence, Ponte alle Grazie, 1991.

Di Pino Giambi, 1992

Di Pino Giambi, S., *Adolfo De Carolis, il piacere dell'arte*, Florence, Pitti arte e libri, 1992.

Dickie, 1999

Dickie J., *Darkest Italy. The Nation and Stereotypes of the Mezzogiorno 1860-1900*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 1999.

Dionisotti, 1967

Dionisotti C., « Varia fortuna di Dante », dans Idem, *Geografia e politica della letteratura italiana*, Turin, Einaudi, 1967, p. 255-303.

Domenicali, 1998

Domenicali M., « La Nazionalizzazione delle celebrazioni dantesche a Ravenna tra Ottocento e Novecento », *Ravenna Studi e Ricerche*, V, 2, 1998, p. 199-215.

Domenicali, 2002

Domenicali M., « Corrado Ricci, l'Italia Artistica e l'immagine del paesaggio italiano », dans Varni A (dir.), *A difesa di un patrimonio nazionale, L'Italia di Corrado Ricci nella tutela dell'arte e della natura*, Ravenna, Longo, 2002, p. 53-74.

Domini, 1999a

Domini D., « Appunti sul rapporto tra arte e fotografia in Corrado Ricci », dans Lombardini N., Novara P., Tramonti S., *Corrado Ricci, Nuovi studi e documenti*, Ravenna, Società di Studi Ravennati, 1999, p. 331-345.

Domini, 1999b

Domini D., « Due intellettuali ravennati a confronto. Note dal carteggio tra Corrado Ricci e Santi Muratori della Biblioteca Classense di Ravenna », dans Lombardini N., Novara P., Tramonti S., *Corrado Ricci, Nuovi studi e documenti*, Ravenne, Società di Studi Ravennati, 1999, p. 71-79.

D'Onofrio, 2008

D'Onofrio M. (dir.), *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, Modène, Franco Cosimo Panini, 2008.

Eco, 1985

Eco U., « Dieci modi di sognare il Medioevo », *Quaderni medievali*, 21, 1985, p. 187-200.

Edelman, 1995

Edelman M., *From art to Politics. How artistic creations shape political conceptions*, Chicago, University Of Chicago Press, 1995.

Emiliani, Domini, 2004

Emiliani A., Domini D. (dir.), *Corrado Ricci, Storico dell'arte tra esperienza e progetto*, Ravenne, Longo, 2004.

Emiliani, Spadoni, 2008

Emiliani A., Spadoni C. (dir.), *La cura del bello, musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, Milan, Electa, 2008.

Espagne, 1999

Espagne M., *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999.

Espagne, Werner, 1988

Espagne M., Werner M., *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Paris, Éd. Recherche sur les civilisations, 1988.

Etlin, 1991

Etlin R. A., « Nationalisme in Modern Italian Architecture, 1900-1940 », dans *Nationalism in the Visual Arts*, Washington, National Gallery of Art, 1991.

Fabbricatore, 2003

Fabbricatore C., *Guido Cirilli architetto tra istituzioni e professione (1896-1943)*, mémoire de laurea, université IUAV, Venise, 2003.

Fanti, 1981

Fanti M., *Alfonso Rubbiani: il restauro, la politica e la poesia*, Bologne, Pàtron, 1981.

Farinelli, Finelli, 1995

Farinelli N., Finelli M., « Monumenti, tradizione risorgimentale e associazionismo pòlitico nell'Italia di fine secolo, Appunti di ricerca e immagini », *Memoria e Ricerca*, 5, juillet 1995, p. 185-200.

Fei, 1971

Fei S., *Nascita e sviluppo di Firenze citta borghese*, Florence, G & G, 1971.

Fei, 1977

Fei S., *Firenze 1881-1898 : la grande operazione urbanistica*, Rome, Officina, 1977.

Ferretti, 1980

Ferretti M., « Memoria dei luoghi e luoghi della memoria », dans *Fotografie degli Archivi Alinari in Emilia Romagna*, Bologne, Istituto per i Beni artistici culturali naturali della Regione Emilia Romagna, Istituto Alinari, 1980, p. 37-51 (republié dans *Fotologia*, 23-24, 2003, p. 3-11).

Ferretti, 2004

Ferretti M., « Igino Benvenuto Supino », dans Lenzi D., (dir.), *A confronto, Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, Bologne, Editrice Compositori, 2004, p. 513-522.

Ficcadenti, 1987

Ficcadenti B., « L'Appostolato dantesco », *Rassegna Storica del Risorgimento*, IV, 74, 1987, p. 441-476.

Fiori, 2009

Ruth F., *La construction d'une conscience patrimoniale parisienne à la fin du XIXe siècle : acteurs, pratiques et représentations (1884-1914)*, thèse de doctorat, université de Paris 1 Panthéon-sorbonne, 2009.

Fonti, Muratore, De Stefano, 2006

Fonti D., Muratore N., De Stefano I., *Duilio Cambellotti, Mito, segno e immagine*, Rome, De Luca, 2006.

Foschi, 1970

Foschi U., *Case e famiglie della vecchia Ravenna*, Ravenna, Cassa di Risparmio di Ravenna, 1970.

Foschi, Giordano, 2003

Foschi P., Gioradno, F., *Palazzo Ren Enzo, Storia e restauri*, Bologne, Costa, 2003.

Fournier-Finocchiaro, 1997

Fournier-Finocchiaro L., « Caractère et littérature nationale en Italie (xix^e siècle) », *Les Cahiers de Psychologie politique* [En ligne], Sommaire du numéro 11, Dossier : Le caractère national, <<http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=702>>.

Fournier-Finocchiaro, 2006

Fournier-Finocchiaro L., « Giosuè Carducci et la construction de la nation italienne », *Cahiers de Transalpina*, Caen, 2006.

Francescangeli, 1997

Francescangeli L., « Il Comitato generale per solennizzare il XXV anniversario della liberazione di Roma ed il suo archivio », *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, 109, 1, 1997, p. 185-276.

Franchi, 2003

Franchi E., « Dalle cattedre ambulanti all'insegnamento ufficiale: l'ingresso della storia dell'arte nei licei », *Ricerche di Storia dell'arte*, 79, 2003, p. 5-20.

Francini, 1999

Francini C., « La scala del Palazzo di Parte Guelfa », *Bollettino della Società di Studi Fiorentini*, 4, 1999, p. 163-164.

Franco, 2002

Franco R., *Le Italie degli italiani. Le celebrazioni del 1911*, thèse de doctorat, Florence, Institut Universitaire Européen, 2002.

Frontino, 2006

Frontino M., *Il Rifugio nel mondo dantesco di Adolfo de Carolis – I bozzetti per la decorazione della basilica di S. Francesco a Ravenna*, mémoire de laurea, université di Bologna, Facoltà di conservazione dei Beni culturali, 2006.

Galasso, 1979

Galasso G., *L'Italia come problema storiografico*, Turin, UTET, 1979.

Galli della Loggia, 1998

Galli della Loggia E., *L'identità italiana*, Bologna, Il Mulino, 1998.

Gambi, 1942

Gambi L., « Il museo etnografico di Forlì », *LARES*, 1, 1942, p. 18-24.

Gambi, 1977

Gambi L., *Le «regioni» italiane come problema storico*, Bologna, Il Mulino, 1977.

Gambi, 1998

Gambi L., « L'invenzione delle regioni italiane », *Geografia antica*, VII, 1998, p. 89-93.

Gardiner, sd

Gardiner A. T., « The Gender of Fame: Remembering Santa Croce in Mme de Staël's Corinne and Lord Byron's Childe Harold's Pilgrimage IV », dans *Corvey Women Writers on the Web*, <<http://www2.shu.ac.uk/corvey/CW3journal/issue%20two/gardiner.html#1>>, visité le 11 mai 2010.

Garric, 2004

Garric J. P., *Recueils d'Italie: les modèles italiens dans les livres d'architecture français*, Bruxelles, Mardaga, 2004.

Garuzzo, 1999

Garuzzo V., *L'Esposizione del 1902 a Torino*, Turin, Testo & immagine, 1999.

Gaspari, 1998

Gaspari O., *L'Italia dei municipi, Il movimento comunale in età liberale*, Rome, Donzelli, 1998.

Gaskill, 2004

Gaskill, H. (dir.), *The reception of Ossian in Europe*, Londres, Continuum, 2004.

Geary, 2002

Geary P. J., *The Myth of Nations. The Medieval Origins of Europe*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2002 (trad. Fra. : *Quand les nations refont l'histoire, l'invention des origines médiévales de l'Europe*, Paris, Aubier, 2004, par Jean-Pierre Ricard).

Gellner, 1983

Gellner E., *Nations and nationalism*, Oxford, Basil Blackwell, 1983 (trad. fra. : *Nations et nationalisme*, Paris, Payot, 1989 par Bénédicte Pineau).

Gennari, 2007

Gennari M., « La nascita dell'Ufficio Belle Arti e Antichità del Comune di Firenze: organizzazione, funzionamento e competenze nei primi anni di attività (1907-1918) », *Quaderni di restauro*, 3, 2007, p. 14-25.

Gensini, 2002

Gensini V., « Il mito di Dante e gli storicismi del XIX secolo », dans Sisi C. (dir.), *La Commedia Dipinta, I Concorsi Alinari e il Simbolismo in Toscana*, Florence, Alinari, 2003, p. 85-105.

Gentile, 1993

Gentile G., *Il culto del littorio, La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Rome-Bari, Laterza, 1993.

Gentile, 1997

Gentile G., *La grande Italia, Ascesa e declino del mito nazione nel ventesimo secolo*, Milan, Mondadori, 1997.

Ghelli, Insabato, 2007

Ghelli C., Insabato E. (dir.), *Guida agli archivi di architetti e ingegneri del Novecento in Toscana*, Florence, Edifir, 2007.

Ghirardo, 1996

Ghirardo D. Y., « Citta Fascista: Surveillance and Spectacle », *Journal of Contemporary History*, XXXI, 2, 1996, p. 347-372.

Ghirardo, 1997

Ghirardo D. Y., « Surveillance and Spectacle in Fascist Ferrara », dans Pollak M. (dir.), *The Education of the Architect*, Cambridge, Londres, MIT Press, 1997, p. 347-372.

Giannantonio, 1911

Giannantonio R., « Orgoglio regionale ed eclettismo: il padiglione degli Abruzzi e del Molise all'esposizione romana del 1911 », dans Mozzoni L. Santini S. (éd.), *Tradizioni e Regionalismi, Aspetti dell'eclettismo in Italia*, Naples, Liguori, 2000, p. 537-556.

Giannella, 2001

Giannella R. (dir.), *I luoghi della cultura. Accademie e Deputazioni nella storia d'Italia. Catalogo delle pubblicazioni*, Rome, Biblioteca del Senato della Repubblica, 2001.

Giedion, 1941 (2004)

Giedion S., *Space, Time and Architecture*, Harvard, Cambridge University Press, 1941 (trad. fra., *Espace, temps, architecture*, Paris, Denoël, 2004, par Irmeline Lebeer et Françoise Rosset).

Gillis, 1996

Gillis J. R. (dir.), *Commemorations: The Politics of National Identity*, Princeton, Princeton University Press, 1996.

Giorgini, Tocchi, 1988

Giorgini M., Tocchi V. (dir.), *Cesare Bazzani. Un Accademico d'Italia, a cura di Michele e Valter*, Pérouse, Electa - Editori Umbri Associati, 1988.

Giuffrè, 2000

Giuffrè M., « Da Serradifalco ai Basile. Il mito Normanno nella nuova architettura di Palermo », dans Mozzoni L. Santini S. (éd.), *Tradizioni e Regionalismi, Aspetti dell'eclettismo in Italia*, Naples, Liguori, 2000, p. 143-180.

Giuffrè et collab., 2007

Giuffrè M., Mangone F., Pace S., Selvafolta O. (dir.), *L'architettura della memoria in Italia, Cimiteri, monumenti e città 1750-1939*, Milan, Skira, 2007.

Giuffrè, Guerrera, 1995

Giuffrè M., Guerrera G. (dir.), *G.B.F. Basile. Lezioni di Architettura*, Palerme, L'Epos, 1995.

Giuliani, 2004

Giuliani C., « Il fondo Ricci alla Biblioteca Classense », dans Emiliani A., Domini D. (dir.), *Corrado Ricci, Storico dell'arte tra esperienza e progetto*, Ravenne, Longo, 2004, p. 15-28.

Gizzi, 1999

Gizzi C., *Dante istoriato. Vent'anni di ricerca iconografica dantesca*, Milan, Skira, 1999.

Grange, Poulot, 1997

Grange D. J., Poulot D. (dir.), *L'esprit des lieux, le patrimoine et la cité*, Grenoble, Presse Universitaires de Grenoble, 1997.

Griseri, Gaberti, 1973

Griseri A., Gaberti R., *Architettura dell'eclettismo, Un saggio su G.B. Schelino*, Turin, Einaudi, 1973.

Gualdoni, Prina, 1997

Gualdoni F., Prina R. (dir.), *Lodovico Pogliaghi, L'accademia e l'invenzione*, catalogue d'exposition, Varese, Lativa, 1997.

Guarisco, 1995

Guarisco G. (éd.), *Milano restaurata: il monumento e il suo doppio*, Florence, Alinea, 1995.

Guarisco, 1999

Guarisco G., « Corrado Ricci e la tutela dei monumenti a Ravenna », dans Lombardini N., Novara P., Tramonti S., *Corrado Ricci, Nuovi studi e documenti*, Ravenna, Società di Studi Ravennati, 1999, p. 79-99.

Guerra, 2010

Guerra G. B., *Il Sangue del Sud, Antistoria del Risorgimento e del Brigantaggio*, Milan, Mondadori, 2010.

Habermas, 1962

Habermas J., *L'espace public, Archéologie de la Publicité comme dimension constitutive de la Société bourgeoise*, traduit de l'allemand par M.B. de Launay, Paris, Payot, 1978 (édition originale, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, 1962)

Habermas, 1988

Habermas J., « De l'usage public de l'histoire. La vision officielle que la République fédérale a d'elle-même est en train d'éclater », dans Idem, *Devant l'histoire. Les documents de la controverse sur la singularité de l'extermination des Juifs par le régime nazi*, Paris, Éditions du Cerf, 1988.

Halbwachs, 1950

Halbwachs M., *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997 (1950).

Hartog, Revel, 2001

Hartog F., Revel J. (dir.), *Les usages politiques du passé*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2001.

Haskell, 2000

Haskell F., *The ephemeral museum, Old masters paintings and the rise of exhibition*, Yale, Yale University Press, 2000 (trad. fra. : *Le musée éphémère, Les Maîtres anciens et l'essor des expositions*, Paris, Gallimard, 2002, par Pierre-Emmanuel Dauzat).

Hobsbawm, 1990

Hobsbawm E., *Nations and nationalism since 1780, programme, myth, reality*, Cambridge, Cambridge university press, 1990 (trad. fra. : *Nations et nationalisme depuis 1780, programme, mythe, réalité*, Paris, Gallimard, 1992, par Dominique Peters).

Hobsbawm, Ranger, 1983

Hobsbawm E., Ranger T., *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983 (trad. fra. : *L'invention de la tradition*, Paris, Editions Amsterdam, 2006).

Iannucci, 1993

Iannucci A. M., Martini L., *Museo nazionale, Ravenna*, Rome, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1993.

Iannucci, 1998

Iannucci A., « From Dante's *Inferno* to *Dante's Peak*, The influence of Dante on film », *Forum Italicum*, vol. XXXII, 1, 1998, p. 5-35.

Iannucci, 2004

Iannucci A. (dir.), *Dante, cinema & television*, Toronto, University of Toronto Press, 2004.

Impera, 2003

Impera R., « Il *Bollettino d'arte*, 1907-1919 », dans Sciolla G. C. (dir.), *Riviste d'arte fra Ottocento ed età contemporanea, forme, modelli e funzioni*, Milan, Skira, 2003, p. 123-138.

Impera, 2004

Impera R., « La nascita del *Bollettino d'arte* : testimonianze e documenti », dans Emiliani A., Domini D. (dir.), *Corrado Ricci, Storico dell'arte tra esperienza e progetto*, Ravenna, Longo, 2004, p. 255-272.

Insabato, Ghelli, 2007

Insabato E., Ghelli C. (dir.), *Guida agli archivi di architetti e ingegneri del Novecento in Toscana*, Florence, Edifir, 2007.

Irace, 2003

Irace E., *Itale glorie*, Bologne, Il Mulino, 2003.

Isnenghi, 1994

Isnenghi M., *L'Italia in piazza, I luoghi della vita pubblica dal 1848 ai giorni nostri*, Milan, Mondadori, 1994.

Isnenghi, 1996

Isnenghi M. (dir.), *I luoghi della memoria, personaggi e date dell'Italia unita*, vol. I, *Simboli e miti dell'Italia unita*, Rome-Bari, Laterza, 1996.

Isnenghi, 1997a

Isnenghi M. (dir.), *I luoghi della memoria, personaggi e date dell'Italia unita*, vol. II, *Strutture ed eventi dell'Italia unita*, Rome-Bari, Laterza, 1997.

Isnenghi, 1997b

Isnenghi M. (dir.), *I luoghi della memoria, personaggi e date dell'Italia unita*, vol. III, *Personaggi e date dell'Italia unita*, Rome-Bari, Laterza, 1997.

Isnenghi, 2006

Isnenghi M. (dir.), *L'Italie par elle-même, Lieux de mémoire de 1848 à nos jours*, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2006.

Jallà et collab, 2002

Jallà D. et autres (dir.), *Medioevo reale, medioevo immaginario, Confronti e percorsi culturali tra regioni d'Europa*, Actes du colloque, Turin 26-27 mai 2000, Turin, città di Torino, 2002.

Janz, Schiera, Siegrist, 1997

Janz O., Schiera P., Siegrist H. (dir.), *Centralismo e federalismo tra Otto e Novecento. Italia e Germania a confronto*, Bologne, Il Mulino, 1997.

Koshar, 1996

Koshar R., « Building pasts: Historic preservation and identity in Twentieth-Century Germany », dans Gillis J. R. (éd.), *Commemorations: The Politics of National Identity*, Princeton, Princeton University Press, 1996, p. 215-238.

Koshar, 1998

Koshar R., *Germany's Transient Pasts: Preservation and National Memory in the Twentieth Century*, Chapel Hill, University of the North Carolina Press, 1998.

Koshar, 2000

Koshar R., *From monuments to traces, artifacts of German memory 1870-1990*, Berkeley, University of California Press, 2000.

Krogel, 1995

Krogel W., « Dante und die italienische Nation. Untersuchung der 600-Jahr-Feiern zu Ehren Dantes in Florenz 1865 bis 1921 », *Archiv für Kulturgeschichte*, 77, 1995, p. 429-458.

Ladd, 1997

Ladd B., *The Ghosts of Berlin: Confronting German History in the Urban Landscape*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.

Lanaro, 1988

Lanaro S., *L'Italia nuova, Identità e sviluppo*, Turin, Einaudi, 1988.

Lasansky, 1999

Lasansky M. D., « Tableau and Memory : The Fascist Revival of the Medieval/Renaissance Festival in Italy », *The European Legacy* 4, 1, 1999, p. 26-53.

Lasansky, 2004a

Lasansky M. D., *The Renaissance perfected: architecture, spectacle and tourism in fascist Italy*, University Park, Pennsylvania state university, 2004.

Lasansky, 2004b

Lasansky M. D., « Urban Editing, Historic Preservation, and Political Rhetoric: The Fascist Re-design of San Gimignano », *Journal of the Society of Architectural Historians*, LXIII, 3, septembre 2004, p. 320-353.

Lasansky, 2007

Lasansky M. D., « Political Allegories: Siena's *Panforte*, *Palio* and Patron Saint », dans Baskins C., Rosenthal L. (éd.), *Rethinking Allegory: Embodying Meaning in Early Modern Culture*, New York, Ashgate Press, 2007.

Lasansky, McLaren, 2004

Lasansky M. D., McLaren B. (éd.), *Architecture and tourism, perception, performance and place*, Oxford, New York, Berg, 2004.

Leniaud, 2005

Leniaud J.-M. (dir.), *Entre nostalgie et utopie, réalités architecturales et artistiques au XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Champion, Genève, Droz, Bibliothèque de l'Ecole des Chartes, 2005.

Leniaud, 2000

Leniaud J.-M., « Le Moyen Âge au XIX^e siècle », dans Jallà D., *Medioevo reale, medioevo immaginario, Confronti e percorsi culturali tra regioni d'Europa*, Actes du colloque, Turin 26-27 mai 2000, p. 101-115.

Lensi, Muratori, Ricci, 1928

Lensi A., Muratori S., Ricci C. (dir.), *Il secentenario della morte di Dante, 1321-1921: celebrazioni e memorie monumentali per cura delle tre città Ravenna-Firenze-Roma*, Milan, Bestetti e Tumminelli, 1928.

Lenzi, 1999

Lenzi A., *Adolfo de Carolis e il suo mondo, L'arte e la cultura attraverso i carteggi De Carolis, D'Annunzio, Maraini, Ogetti*, ITEA, Anghiari, 1999.

Leoni, 1998

Leoni E., « Corrado Ricci e la fotografia tra documento e sensazione », *Quasar*, 19, 1998, p. 71-80.

Levine, 1986

Levine P., *The amateur and the professional. Antiquarians, historians and archaeologists in Victorian England*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1986.

Levra, 1992

Levra U., *Fare gli italiani. Memoria e celebrazione del Risorgimento*, Turin Istituto di storia del Risorgimento italiani, 1992.

Levra, Rocca, 2003

Levra U., Rocca R. (dir.), *Le esposizioni torinesi, 1805-1911: specchio del progresso e macchina del consenso*, Turin, Archivio Storico, 2003.

Levy, 1993

Levi G., « On Microhistory », dans Burke P. (dir.), *New Perspectives on Historical Writing*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1993, p. 93-114.

Lombardini, 1994

Lombardini N., « La sistemazione della zona dantesca, Un'opera « morale » di Corrado Ricci », *Ravenna Studi e Ricerche*, I, 1, 1994, p. 264-284.

Lombardini, 1999

Lombardini N., « La concezione ricciana del restauro attraverso i carteggi con Gustavo Giovannoni e Giuseppe Gerola. Prestesti per l'individuazione di una chiave di lettura dell'opera di Corrado Ricci », dans Lombardini N., Novara P., Tramonti S., *Corrado Ricci, Nuovi studi e documenti*, Ravenna, Società di Studi Ravennati, 1999, p. 193-234.

Lombardini, Novara, Tramonti, 1999

Lombardini N., Novara P., Tramonti S., *Corrado Ricci, Nuovi studi e documenti*, Ravenna, Società di Studi Ravennati, 1999.

Lowenthal, 1985

Lowenthal D., *The past is a foreign country*, Cambridge-New-York, Cambridge University Press, 1985.

Lowenthal, 1990

Lowenthal D., *The Politics of the past*, Londres-Boston, Unwin Hyman, 1990.

Lupano, 1991

Lupano M., *Marcello Piacentini*, Rome-Bari, Laterza, 1991.

Lupo Jalla, 2002

Lupo Jalla D. (dir.), *Medioevo reale, medioevo immaginario, Confronti e percorsi culturali tra regioni d'Europa*, Actes du colloque, Turin 26-27 mai 2000, Turin, Città di Torino, 2002.

Lyttleton, 1996

Lyttleton A., « Shifting Identities. Nation, Region, City », dans Levy C. (éd.), *Italian Regionalism. History, Identity and Politics*, Oxford, Berg, 1996, p. 33-52.

Maderna, 1995

Maderna M., *Camillo Boito. Pensiero sull'architettura e dibattito coevo*, Milan, Guerini e Associati, 1995.

Magni, 1991

Magni S., *Adolfo Zacchi, architetto e restauratore (1877-1968)*, mémoire de laurea, Politecnico de Milan, Facoltà di Architettura, 1991.

Maguolo, 1990

Maguolo M., *L'ethnos ricostruito, l'architettura nella mostra regionale ed etnografia a Roma nel 1911. Un'ipotesi di interpretazione*, mémoire de laurea, université IUAV, Venise, 1990.

Malesci, 2008

Malesci G., *Le Case-Torri medievali a Firenze*, Florence, Comune di Firenze, 2008.

Mangone, 2005

Mangone F. (dir.), *Architettura e arti applicate tra teoria e progetto: la storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914*, Naples, Electa, 2005.

Marchetti, 1999

Marchetti G., « I restauri di Alfonso Rubbiani all'esame degli studi storici ed estetici attuali », *Strenna Storica Bolognese*, Bologne, Patron, 1999, p. 287-300.

Marconi, 1993

Marconi P., *Il restauro e l'architetto, teoria e pratica in due secoli di dibattito*, Venise, Marisilio, 1993.

Marconi, 2004

Marconi P., *Il Borgo medievale di Torino. Alfredo d'Andrade e il Borgo medievale in Italia*, dans Castelnovo E., Sergi G. (dir.), *Arti e storia nel Medioevo. Il Medioevo al passato e al presente*, Turin, Einaudi, 2004, p. 491-517.

Martelli, 1999

Martelli F., « Studio del Passato e costruzione dell'Identità cittadina a Bologna nel XIX secolo », *Strenna Storica Bolognese*, Bologne, Patron, 1999, p. 301-310.

Masetti, 1985

Masetti M. L., « Fedelmente infedele: San Gimignano », *Quaderni medievali*, 21, juin 1985, p. 161-186.

Massari, 2004

Massari S., *Arti e tradizioni. Il Museo Nazionale dell'Eur*, Rome, De Luca, 2004.

Massari, 2011

Massari S. (dir.), *La festa delle feste. Roma e l'Esposizione Internazionale del 1911*, Rome, Palombi, 2011.

Matard Bonucci, 2005

Matard Bonucci M. A., « Langue, langages et question nationale en Italie », *Mélanges de l'Ecole française de Rome, Italie et Méditerranée*, 117-1, 2005, p. 2-4.

Mattarelli, 1986

Mattarelli S., « La questione della pineta di Ravenna ai primi del Novecento », *Romagna arte e storia*, VI, 16, 1986, p. 89-98.

Mauss, 1954

Mauss M., « La nation », *Année sociologique*, Troisième série, 1953-1954, p. 7-68 (réédition d'un texte de 1920).

Mazzei, 1979

Mazzei O. (dir.), *Alfonso Rubbiani la maschera e il volto della città. Bologna 1879-1913*, Bologne, Cappelli, 1979.

Mazzeo, 1987

Mazzeo F., *Dante e Ravenna*, Ravenne, Cappelli, 1987.

Mazzi, Zucconi, 2006

Mazzi G., Zucconi G. (dir.), *Daniele Donghi, I molti aspetti di un ingegnere totale*, Venise, Marsilio, 2006.

Mazzocca, 1975

Mazzocca F., « La mostra fiorentina del 1922 e la polemica sul Seicento », *Annali della scuola normale di pisa*, V, 2, 1975, p. 837-901.

Mazzoni, 1966

Mazzoni F., « La Società dantesca italiana e la formazione delle società dantesche straniere », dans idem, *Contributi di filologia dantesca. Prima serie*, Florence, Sansoni, 1966, p. 238-255.

Mazzoni, 1995

Mazzoni F., « La Società Dantesca Italiana dalle origini ad oggi », dans Abardo R. (dir.), *La Società Dantesca Italiana, 1888-1988*, Milan-Naples, Riccardo Ricciardi, 1995, p. 13-36.

Mazzotti, 1991

Mazzotti M., *La chiesa di S. Maria in porte Fuori, Scritti editi ed inediti*, Ravenne, Longo, 1991.

Mazzotti, 2010

Mazzotti I., « In nome di Dante », *Corrado Ricci e l'invenzione dei monumenti danteschi*, mémoire de laurea, université IUAV, Venise, 2010.

Meeks, 1966

Meeks, C. L. V., *Italian architecture, 1750-1914*, Londres, New Haven, 1966.

Mesini, 1959

Mesini G., *Memorie del Centenario Dantesco (1921) e di altre opere dantesche*, Ravenne, Arti Grafiche, 1959.

Michaud, 1996

Michaud E., *Un art de l'éternité, l'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996.

Michaud, 2005

Michaud E., *Histoire de l'art, Une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005.

Michel, 2010

Michel J., *Gouverner les mémoires. Les Politiques mémorielles en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

Milan, 2005

Milan L., *I congressi nazionali degli ingegneri e architetti italiani: personaggi, idee e dibattiti della cultura tecnico architettonica italiana tra 1879 e 1909*, thèse de doctorat sous la dir. d'Ornella Selvafolta, Politecnico de Turin, 2005.

Miracco, 2003

Miracco R., *Duilio Cambellotti, Opera dell'Archivio*, Milan, Mazzotta, 2003.

Miraglia, 1999

Miraglia C. C., « Un esempio di restauro urbano nei primi decenni del Novecento: Il caso Arezzo », dans Cazzato V. (dir.), *La memoria, il tempo, la storia nel giardino fra '800 e '900*, Rome, Poligrafico e Zecca dello Stato, 1999, p. 323-330.

Mirandola, 1985

Mirandola G. (dir.), *Emporium e l'Istituto italiano di Arti Grafiche 1895-1915*, Bergame, Nuovo istituto italiano d'arti grafiche, 1985.

Misiti, 1996

Misiti M., « L'Italia in mostra. Le esposizioni e la costruzione dello Stato nazionale », *Passato e presente*, XIV, 37, 1996, p. 33-54.

Monneyron, 2004

Monneyron F., « Mythes d'origine, fondation nationale et résurgences contemporaines : le cas de l'Italie », *Loxias*, Loxias 3, 15 janvier 2004, < <http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=1447> >.

Morghen, 1963

Morghen R., « L'opera delle Deputazioni e Società di storia patria per la formazione della coscienza unitaria », dans *Il movimento unitario delle Regioni d'Italia*, acte du colloque, Rome 10-12 décembre 1961, Bari, Laterza, 1963, p. 7-19.

Morolli, 2000

Morolli G., « *Il vago incanto*, Suggestioni 'Medieval-umanistiche' nell'architettura della Firenze Fin de siècle fra storicismo e decadentismo », dans Mozzoni L., Santini S. (dir.), *Tradizioni e Regionalismi, Aspetti dell'ecllettismo in Italia*, Naples, Liguori, 2000, p. 229-306.

Moschini, 1988

Moschini F., *La zona dantesca e largo Firenze: 60 anni di progetti*, Ravenne, Essegi, 1988.

Mosse, 1975

Mosse G. L., *The nationalization of masses*, New York, Howard Fertig, 1975, (trad. it. : *La nazionalizzazione delle masse, simbolismo politico e movimenti di massa in Germania dalle guerre napoleoniche al Terzo Reich*, Bologne, Il Mulino, 1975, par Livia de Felice).

Mosser, 1991

Mosser M., « Les architectures paradoxales ou petit traité des fabriques », dans Mosser M., Teyssot G. (dir.), *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 1991, (éd. Originale *L'architettura ed i giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento*, 1990), p. 259-276.

Mozzoni, Santini, 2000

Mozzoni L., Santini S. (dir.), *Tradizioni e Regionalismi, Aspetto dell'ecllettismo in Italia*, acte du colloque, Jesi, 1999, Naples, Liguori, 2000.

Muratore et collab., 1993

Muratore G., Purini F., Sabbatucci G., Vidotto V., « Fare la nazione: spazi urbani, monumenti e pedagogia politica nell'Italia liberale », *Dimensioni e problemi della ricerca storica*, VI, I, 1993, p. 91-110

Muzzarelli, 2003

Muzzarelli M. G. (dir.), *Miti e segni del Medioevo nella città e nel territorio. Dal mito bolognese di re Enzo ai castelli neomedievali in Emilia-Romagna*, Bologne, CLUEB, 2003.

Muzzarelli, 2007

Muzzarelli M. G. (dir.), *Neomedievalismi: Recupero, evocazioni, invenzioni nelle città dell'Emilia-Romagna*, Bologne, CLUEB, 2007.

Nayrolles, 2005

Nayrolles J., *L'invention de l'art roman à l'époque moderne (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

Neri, 1997

Neri M. L., « Stile nazionale e identità regionale nell'architettura dell'Italia post-unitaria », dans Bertelli S. (dir.), *La chioma della vittoria : scritti sull'identità degli italiani dall'unità alla seconda repubblica*, Florence, Ponte alle Grazie, 1997, p. 133-169.

Niccolai, 1996

Niccolai F., *Le lapidi dei luoghi danteschi: Firenze*, Florence, Coppini, 1996.

Nista, 2004

Nista L., « Ravenna, il Museo Nazionale: sistemazioni e nuovi allestimenti dagli inizi del Novecento agli anni Settanta », *Acta photographica*, 1, 2004, p. 44-48.

Noppen, Morisset,

Noppen L., Morisset L. K., « De la production des monuments, Paradigmes et processus de la reconnaissance », dans Turgeon L., Létourneau J., Fall K. (dir.), *Les espaces de l'identité*, Laval, Les Presses de l'université de Laval, p. 23-52.

Nora, 1984

Nora P. (dir.), *Les lieux de mémoire*, I, *La République*, Paris, Gallimard, 1984, II, *La Nation* (3 volumes), Paris, Gallimard, 1986, III, *Les France* (3 volumes), Paris, Gallimard, 1992.

Novara, 1995

Novara Piolanti P., « Lo scavo dell'abside e del presbiterio della chiesa di S. Giovanni Evangelista in Ravenna (aa. 1919-1921): evidenze archeologiche e quesiti ancora aperti », *Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, XLII, Ravenna Girasole, 1995, p. 661-684.

Novara, 2002

Novara P., « Corrado Ricci e Rimini: un regesto », *Penelope Arte Storia Archeologia*, vol. I, 2002, p. 161-221.

Novara, 2004

Novara P., *Pel bene dei nostri monumenti, Odoardo Gardella, archeologia e antichità locali nella Ravenna dell'Ottocento*, Bologne, Nuova S1, 2004.

Novara, 2008

Novara P. (dir.), *Corrado Ricci e Il San Vitale di Ravenna. Antologia di scritti*, Ravenna, Tonini, 2008.

Novara, 2009

Novara P., « Appunti sulle origini della fotografia di architettura a Ravenna », *Romagna Arte e Storia*, Rimini, 86, 2009, p. 73-100.

Orefice, 1986

Orefice G., *Rilievi e memorie dell'antico centro di Firenze, 1885-1895*, Florence, Alinea 1986.

Orefice, 1992

Orefice G., *Da Ponte Vecchio a S. Croce, Piani di risanamento a Firenze*, Florence, Alinea, 1992.

Ostilio Rossi, 1984

Ostilio Rossi P., *Roma. Guida all'architettura moderna 1909-1984*, Rome-Bari, Laterza, 1984.

Owen, 2007

Owen R., « The image of Dante, Poet and Pilgrim », dans Braidia A., Calè L., *Dante on view. The reception of Dante in the visual and performing arts*, Aldershot, Ashgate, 2007, p. 83-94.

Ozouf, 1976

Ozouf M., *La fête révolutionnaire, 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1976.

Pagliani, 1994

Pagliani M. L., « Le deputazioni di Storia Patria tra diplomatica, antropologia e memorie civiche », dans Barocchi P. (dir.), *Gli anni modenese di Adolfo Venturi, Modène*, Panini, 1994, p. 17-24.

Pallaver, 1984

Pallaver L., *Alfonso Rubbiani restauratore*, mémoire de laurea, université IUAV, Venise, 1984.

Palumbo, 2007

Palumbo C., *Studiando Lodovico Pogliaghi*, catalogue d'exposition, Varese, Ghigini, 2007.

Panzacchi, Ricci, Ximenes, 1888

Panzacchi E., Ricci C., Ximenes E (dir.), *Bononia docet, per l'ottavo centenario dello Studio bolognese, pubblicazione speciale dell'Illustrazione italiana*, Milan, Treves, 1888.

Panzeri, 2003

Panzeri M., « I nodi della documentazione informatica delle riviste d'arte e i test su *Emporium* », dans Sciolla G. C., *Rivista d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea. Forme, modelli e funzioni*, Milan, Skira, 2003, p. 345-367.

Parpagliolo, 1923

Parpagliolo L., *La difesa delle bellezze naturali d'Italia*, Rome, Società d'arte illustrata, 1923.

Pasquini, 1999

Pasquini E., « Corrado Ricci e l'ultimo rifugio di Dante (1891) », dans Lombardini N., Novara P., Tramonti S., *Corrado Ricci, Nuovi studi e documenti*, Ravenna, Società di Studi Ravennati, 1999, p. 125-134.

Patetta, 1975

Patetta L., *L'Architettura dell' eclettismo: fonti, teorie, modelli, 1750-1900*, Milan, G. Mazzotta, 1975 (rééd. CLUP, 2005).

Pazzagli, 1995

Pazzagli C., « La Toscana : un'identità di lungo periodo », dans Nenci G. (dir.), *Regionalizzazione e regionalismo nell'Italia mediana*, 1995, p. 36-49 (Quaderni di Proposte e Ricerche 19).

Pécout, 1996

Pécout G., « De l'unité nationale italienne au nationalisme pré-fasciste. Réflexions autour du Risorgimento comme processus d'intégration nationale », *L'Information historique*, 58, mars 1996, p. 21-31.

Pécout, 1997

Pécout G., *Naissance de l'Italie contemporaine 1770-1922*, Paris, Nathan, 1997 (rééd. Paris, A. Colin, 2004).

Pécout, 2008

Pécout G., « Dante, c'est l'Italie ! », *L'Histoire* (Dante, le génie et l'Italie), 6 (332), 2008.

Pedna, 1992

Pedna A., *Giuseppe Gerola a Ravenna, Soprintendente ai monumenti tra archeologia, ricerca storica e restauro : la facciata di S. Mercuriale a Forlì, la chiesa di Polenta e l'architettura deuterobizantina del Ravennate*, mémoire de laurea, université IUAV, Venise, 1992.

Pedna, 1993

Pedna A., « Polenta come luogo di ispirazione poetica: 1887-1923, la nascita della leggenda », *Romagna arte e storia*, XIII, 38, 1993, p. 115-128.

Pellegrini, 1965

Pellegrini C., « Santa Croce e gli scrittori stranieri », *Rivista di Letteratura moderne e comparate*, XVIII, 2, 1965, p. 85-104.

Pesando, 2006

Pesando A. B., *La Commissione centrale per l'insegnamento artistico - industriale e « il sistema delle arti » (1884-1908)*, thèse de doctorat, Politecnico de Turin, 2006.

Pesavento, 1990

Pesavento M. G., *Il borgo medioevale di Torino*, mémoire de laurea, université IUAV, Venise, 1990.

Piantoni, 1980

Piantoni G. (dir.), *Roma 1911*, catalogue d'exposition, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome, De Luca, 1980.

Piccioni, 1999

Piccioni L., *Il volto amato della Patria. Il primo movimento per la protezione della natura in Italia, 1880-1934*, (L'uomo e l'environnement, 32), Camerino, Università degli Studi di Camerino, 1999.

Picone Petrusa, 1988

Picone Petrusa M., Pessolano M. R., Bianco A., *Le grandi espisizioni in Italia 1861-1911: la competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Naples, Liguori, 1988.

Pieri, 2007

Pieri G., « Dante and the Pre-Raphaelites: British and Italian Responses », dans Braidotta A., Calè L., *Dante on view. The reception of Dante in the visual and performing arts*, Aldershot, Ashgate, 2007, p. 109-122.

Pinot de Villechenon, 1992

Pinot de Villechenon F., *Les expositions universelles*, Paris, PUF, 1992.

Pirazzoli, 1994

Pirazzoli N., *Teoria e storia del restauro*, Ravenna, Essegi, 1994.

Pisa, 1995

Pisa B., *Nazione e politica nella società « Dante Alighieri »*, Rome, Bonacci, 1995.

Pisani, 2004

Pisani M., *Architetture di Marcello Piacentini. Le opere maestre*, Rome, CLEAR, 2004.

Pizziconi, 2008

Pizziconi A., « *Il giubileo della patria* » *Le celebrazione del cinquantesimo dell'unità d'Italia*, mémoire de *laurea*, université de Florence, facultà di lettere e filosofia, 2008.

Popescu, 2004

Popescu C., *Le style national roumain : construire une nation à travers l'architecture, 1881-1945*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.

Poppi, 1987

Poppi C., « La trasfigurazione dell'antico Studio nell'iconografia bolognese tra Serra e De Carolis », dans Tega W. (dir.), *Lo Studio e la Città. Bologna 1888-1988*, Bologne, Nuova Alfa, 1987, p. 75-76.

Poppi, 2003

Poppi C., *Il segno e il colore, Nell'atelier di Luigi Serra*, cat. expo. Galleria d'Arte Moderna di Bologna, 17 avril – 15 juin 2003, Milan, Silvana, 2003.

Porciani, 1988

Porciani I., « Il Medioevo nella costruzione dell'Italia unita: la proposta di un mito », dans Schiera P., Elze R. (dir.), *Il Medioevo. Immagini modelli e miti tra due popoli nell'Italia dell'Ottocento: Germania e Italia*, Bologne, Il Mulino, Berlin, Duncker & Humblot, 1988, p. 163-191.

Porciani, 1993

Porciani I., « Stato e nazione: l'immagine debole dell'Italia », dans Soldani S., Turi G. (dir.), *Fare gli italiani, Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, vol. I, *La nascita dello Stato nazionale*, Bologne, Il Mulino, 1993, p. 385-428.

Porciani, 1997a

Porciani I., « Identità locale-identità nazionale: la costruzione di una doppia appartenenza », dans Janz O., Schiera P., Siegrist H. (dir.), *Centralismo e federalismo tra Otto e Novecento. Italia e Germania a confronto*, Bologne, Il Mulino, 1997, p. 141-182.

Porciani, 1997b

Porciani I., *La festa della nazione, Rappresentazione dello stato e spazi sociali nell'Italia unita*, Bologne, Il Mulino, 1997.

Porciani, 2002

Porciani I., « Fêtes et célébrations dans les trois capitales italiennes », dans Charles C., Roche D. (dir.), *Capitales culturelles Capitales symboliques, Paris et les expériences européennes*, Paris, Publication de la Sorbonne, 2002, p. 45-60.

Porciani, 2004

Porciani I., *L'invenzione del Medioevo*, dans Castelnovo E., Sergi G. (dir.), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. 4, *Il Medioevo al passato e al presente*, Turin, Einaudi, 2004, p. 253-279.

Poulot, 1998

Poulot D. (dir.), *Patrimoine et modernité*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Poulot, 2006

Poulot D., *Une histoire du patrimoine en Occident, XVIII^e-XX^e siècle, Du monument aux valeurs*, Paris, PUF, 2006.

Pozzi, 1984

Pozzi A., *Umberto Bellotto, Venezia 1882-1940, Mercato e Travestimento, l'artigianato, l'arte a Venezia*, Venise, s.éd., 1984.

Puccini, 2005

Puccini S., *L'itala gente dalle molte vite: Lamberto Loria e la Mostra di etnografia italiana del 1911*, Rome, Meltemi, 2005.

Puggioni, 2004

Puggioni B., *Giuseppe Castellucci (1863-1939), Del progettare restaurando*, mémoire de laurea, université de Florence, facultà di architettura e restauro, 2004.

Putnam, 1993

Putnam R. D., *La tradizione civica nelle regioni italiane*, Milan, Mondadori, 1993.

Quercioli, 2004

Quercioli M., *Poppi: il borgo medievale e il castello dei conti Guidi*, Rome, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2004, collection « Itinerari dei musei, gallerie, scavi e monumenti d'Italia », n° 70.

Quondam, Rizzo, 2005

Quondam A., Rizzo G. (sous la dir. de), *L'identità nazionale. Miti e paradigmi storiografici ottocenteschi*, Roma, Bulzoni, 2005.

Racheli, 2006

Racheli A. M., *Restauro e architettura, Teoria e critica del restauro architettonico e urbano dal XVIII al XXI secolo*, Rome, Gangemi, 2006.

Ravaldini, 1983

Ravaldini G., *Largo Firenze e la zona dantesca*, Ravenna, Libreria Tonini, 1983.

Recht, 2003

Recht R. (dir.), *Victor Hugo et le débat patrimonial*, Paris, Somogy éditions d'art, 2003.

Restucci, 2005

Restucci A. (dir.), *Storia dell'architettura italiana, L'Ottocento*, vol. I-II, Milan, Electa, 2005.

Ricoeur, 2000

Ricoeur P., *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

Ridolfi, 2002

Ridolfi M., « La ricezione di Maurice Agulhon in Italia », *Contemporanea*, V, 1, janvier 2002, p. 203-211.

Romanelli, 1994

Romanelli R., « Giuseppe Gerola fra Ravenna e Trento, architettura e arte nuova », *Studi Trentini di Scienze Storiche*, Trento, LXXII-LXXIII, 1994, p. 89-140.

Romanelli, 1995

Romanelli R., « Centralismo e autonomie », dans Id. (dir.), *Storia dello italiano dall'unità ad oggi*, Rome, Donzelli, 1995.

Rossi, 1966

Rossi A., *L'architettura della città*, Venice, Marsilio 1966 (trad. fra., *L'architecture de la ville*, Paris, L'Équerre, 1984, par Françoise Brun).

Rossi, 1997

Rossi K. T., « The politicization of the landscape of Roma capitale and the symbolic role of the Palazzo di Giustizia », *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, vol. CIX, 1, 1997, p. 89-114.

Sabbatucci, 1976

Sabbatucci G. (dir.), *La crisi italiana del primo dopoguerra. La storia e la critica*, Bari, Laterza, 1976.

Sabbatucci, Vidotto, 1995

Sabbatucci G., Vidotto V. (dir.), *Il nuovo Stato e la società civile, 1861-1887*, *Storia d'Italia*, vol. II, Rome-Bari, Laterza, 1995.

Santarosa, 1992

Santarosa S., *Ambrogio Annoni, la teoria del « caso per caso » ed il restauro della chiesa di S. Giovanni Evangelista a Ravenna*, mémoire de laurea, université IUAV, Venice, 1992.

Santucci, 2007

Santucci S., « Luoghi e paesaggi carducciani », dans Bazzocchi M. A., Santucci S. (dir.), *Carducci e i miti della bellezza*, Bologne, Bonomia University Press, 2007, p. 274-287.

Sazatornil Ruiz, 2004

Sazatornil Ruiz L., « Las ciudades de la memoria y el moderno espectador : de las exposiciones universales al *touriste* », dans Gil J. M. I. (dir.), *Cursos sobre el patrimonio histórico* 8, 14, Reinosa Santander, 2004, p. 49-68.

Scalvini, Mangone, Savorra, 2002

Scalvini M.-L., Mangone F., Savorra M., (dir.), *Verso il Vittoriano, L'Italia unita e i concorsi di architettura, I disegni della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 1881*, Naples, Electa, 2002.

Schulze, 2001

Schulze T., « Dante nel Risorgimento », *Rassegna storica del Risorgimento*, 88, 2001, actes du colloque international : *La ricerca tedesca sul risorgimento italiano. Temi e prospettive* (Rome, 1-3 marzo 2001), p. 97-108.

Schulze, 2005

Schulze T., *Dante als nationales Symbol Italiens (1793-1915)*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2005.

Schumacher, 1993

Schumacher T., *The Danteum*, Princeton, Princeton Architectural Press, 1980 (rééd. 1993).

Sciolla, 2003

Sciolla G. C. (dir.), *Riviste d'arte fra Ottocento ed età contemporanea, forme, modelli e funzioni*, Milan, Skira, 2003.

Scolaro, 2004

Scolaro M., « *Revival* medievale e rivendicazione nazionali: il caso di Bologna », dans Castelnuovo E., Sergi G. (dir.), *Arti e storia nel Medioevo, vol. IV, Il Medioevo al passato e al presente*, Turin, Einaudi, 2004, p. 521-536.

Secchiari, 1997

Secchiari S. (dir.), *Corrispondenti di Corrado Ricci*, Ravenna, Società di Studi Ravennate, 1997.

Serianni, 1990

Serianni L., *Storia della lingua italiana, Il secondo Ottocento: dall'Unità alla prima guerra mondiale*, Bologne, Il Mulino, 1990.

Sessa, 2010

Sessa E., *Ernesto Basile, 1857-1932: fra accademismo e moderno, un'architettura della qualità*, Palermo Flaccovio, 2010.

Sestan, 1981

Sestan E., « Origini delle società di storia patria e le loro posizioni nel campo della cultura e degli studi storici », *Annali dell'Istituto storico italo-germanico di Trento*, VII, 1981, p. 21-51.

Sframeli, 1989

Sframeli M. (dir.), *Il centro di Firenze restituito: affreschi e frammenti lapidei nel Museo di San Marco*, Florence, A. Bruschi, 1989.

Shanken, 2010

Shanken A. W., « Preservation and Creation, Alfonso Rubbiani e Bologna », *Futur Anterior*, VII, 1, 2010, p. 60-81.

Sisa, 2002

Sisa J., « Neo-Gothic Architecture and Restoration of Historic Buildings in Central Europe: Friedrich Schmidt and His School », *Journal of the Society of Architectural Historians*, 61, 2, 2002, p. 170-187.

Sisi, 2003

Sisi C. (dir.), *La Commedia Dipinta, I Concorsi Alinari e il Simbolismo in Toscana*, Florence, Alinari, 2003.

Smets, 1995

Smets M., *Charles Buls, Les principes de l'art urbain*, Liège, Mardaga, 1995.

Smith, 1993

Smith A., *National identity*, Reno-Las Vegas-Londres, University of Nevada Press, 1993.

Smith, 1999

Smith A., *Myths and memories of the nation*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

Soldani, Turi, 1993

Soldani S., Turi G. (dir.), *Fare gli italiani, Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, vol. I, *La nascita dello Stato nazionale*, Bologne, Il Mulino, 1993.

Solmi, Dezzi Bardeschi, 1981

Solmi F., Dezzi Bardeschi M. (dir.), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, Bologne, Grafis, 1981.

Spalletti, 1979

Spalletti E., « La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna », dans *Storia dell'arte italiana*, vol. II, Turin, Einaudi, 1979, p. 470.

Spalletti, 1993

Spalletti E., « Gli esordi del pantheon romantico dal monumento a Vittorio Alfieri al cenotafio di Dante », dans De Luciano B., (dir.), *Il pantheon di Santa Croce a Firenze*, Florence, Giunti, 1993, p. 221-243.

Tafari, 1968

Tafari M., *Teorie e storia dell'architettura*, Bari, Laterza, 1968.

Tassi, 1996

Tassi R. (dir.), *Chiesa di Santa Margherita detta « Chiesa di Dante »*, Montespertoli, MIR, 1996.

Tega, 1987

Tega W. (dir.), *Lo Studio e la Città. Bologna 1888-1988*, Bologne, Nuova Alfa, 1987.

Telemaco Signorini, 1997

ANONYME, *Telemaco Signorini, una retrospettiva*, catalogue d'exposition, Florence, Palais Pitti, 8 février – 27 avril 1997, Florence, Artificio, 1997.

Tetro, 2002

Tetro F. (dir.), *Il museo Duilio Cambellotti a Latina, opere scelte della collezione*, Rome, Palombi, 2002.

Thiesse, 1990

Thiesse A.-M., *Ecrire la France : Le mouvement littéraire régionaliste de langue française, de la belle époque à la libération*, Lille, A.N.R.T., 1990.

Thiesse, 1999

Thiesse A.-M., *La création des identités nationales, Europe XVIII^e-XX^e*, Paris, Seuil, 1999.

Tobia, 1991

Tobia B., *Una patria per gli italiani, Spazi, itinerari, monumenti nell'Italia unita (1870-1900)*, Rome, Bari, Laterza, 1991.

Tobia, 1995

Tobia B., « Una cultura per la nuova Italia », dans Sabbatucci G., Vidotto V. (dir.), *Il nuovo Stato e la società civile, 1861-1887, Storia d'Italia*, vol. II, Rome-Bari, Laterza, 1995, p. 427-530.

Tobia, 1997

Tobia B., « La statuaria dantesca nell'Italia liberale: tradizione, identità e culto nazionale », *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, 109-1, 1997, p. 75-87.

Tobia, 2003

Tobia B., « Il giubileo della patria, Roma e Torino nel 1911 », dans Levra U., Roccia R. (dir.), *Le esposizioni torinesi, 1805-1911: specchio del progresso e macchina del consenso*, Turin, Archivio Storico, 2003, p. 145-174.

Tobia, 1998

Tobia B., *L'altare della patria*, Bologne, il Mulino, 1998.

Tomaselli, 1994

Tomaselli F., *Il ritorno dei Normanni, Protagonisti ed interpreti del restauro dei monumenti a Palermo nella seconda metà dell'Ottocento*, Rome, Officina Edizioni, 1994.

Torresi, 1999

Torresi A. P., « Ricordando lo scultore ravennate Enrico Pazzi nel centenario della morte (1899-1999) », *Romagna arte e storia*, 56, 1999, p. 53-58.

Torresi, 2003

Torresi A. P., « Adolfo De Carolis deocratore a Ravenna », *Romagna Arte e Storia*, 68, 2003, p. 95-103.

Tosi, 1983

Tosi G., *L'arco dei Gavi*, Venice, L'erma di Bretschneider, collection *La Fenice*, 1983.

Troilo, 2001

Troilo S., « L'archeologia tra municipalismo e regionalismo nell'Abruzzo postunitario », *Mélanges de l'École Française de Rome, Italie et Méditerranée*, tome 113-2, 2001, p. 703-737.

Troilo, 2003

Troilo S., « Patrie, Il bene storico-artistico e l'identità locale tra otto e novecento », *Memoria e Ricerca*, 14, 2003, p. 159-176.

Troilo, 2002

Troilo S., « Sul patrimonio storico-artistico e la nazione nel XIX secolo », *Storica*, 23, 2002, p. 147-177.

Troilo, 2006

Troilo S., *La patria e la memoria. Tutela e patrimonio culturale nell'Italia unita*, Milan, Electa Mondadori, 2006.

Trombetti, 1994

Trombetti M. S. (dir.), *Antichità Virtuale, La scenografia urbana tra ottocento e novecento*, Quaderni 4, 1994.

Valeri, 1996

Valeri S. (dir.), *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte*, acte du colloque, Rome, 14-15 décembre, 1992, Rome, Lithos, 1996.

Vallerani, 2004

Vallerani M., « Il commune come mito politico. Immagini e modelli tra Otto e Novecento », dans Castelnovo E., Sergi G. (dir.), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. 4, *Il Medioevo al passato e al presente*, Turin, Einaudi, 2004, p. 187-206.

Vallone, 1953

Vallone A., *La critica dantesca contemporanea*, Pise, Nistri-Lischi, 1953.

Vallone, 1961

Vallone A., *La critica dantesca nel Settecento*, Florence, Olschki 1961.

Vallone, 1968

Vallone A., *La critica dantesca nell'Ottocento*, Florence, Olschki 1968.

Vallone, 1981

Vallone A., *Storia letteraria d'Italia, vol. IV, Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*, Milan, Vallardi, 1981.

Vallone, 1985

Vallone A., *Profili e problemi del dantismo otto-novecentesco*, Naples, Liguori, 1985.

Vallone, 1991

Vallone A., « Il dantismo romagnolo di Giovanni Mesini », dans idem, *Percorsi danteschi*, Florence, Le lettere, 1991.

Varanini, 1996

Varanini G.M., *Giuseppe Gerola e il Castello del Buonconsiglio. Il documento e il monumento*, dans Castelnovo E. (dir.), *Il Castello del Buonconsiglio, Dimora dei principi vescovi di Trento, persone e tempi di una storia*, Trento, 1996, p. 321-326.

Varni, 2002

Varni A (dir.), *A difesa di un patrimonio nazionale, L'Italia di Corrado Ricci nella tutela dell'arte e della natura*, Ravenna, Longo, 2002.

Varni, 2005

Varni A. (dir.), *I confini perduti: le cinte murarie cittadine europee tra storia e conservazione*, Bologna, Compositori, 2005.

Vazzoler, 1995

Vazzoler L., *Max Ongaro nella Venezia dei primi del '900*, mémoire de laurea, université IUAV, Venise, 1995.

Ventura, 1987

Ventura F., « Alle origini della tutela delle *bellezze naturali* in Italia », *Storia Urbana*, 40, 1987, p. 3-42.

Vernia, 2009

Vernia B., *Leggere i muri. Analisi degli edifici di culto nella Ravenna del V secolo D.C.*, Bologna, Ante Quem, 2009.

Vichi Callegari, 1969

Vichi Callegari L. E., « Documenti per la storia del Monumento nazionale a Dante », *Studi Danteschi*, Florence, Sansoni, 1969, p. 273-288.

Vidotto, 1993

Vidotto V., « Fare la nazione: spazi urbani, monumenti e pedagogia politica nell'Italia liberale », *Dimensioni e problemi della ricerca storica*, I, 1993, p. 91-110.

Vidotto, Tobia, Brice, 1998

Vidotto V., Tobia B., Brice C.(dir.), *La memoria perduta: monumenti ai caduti della Grande guerra a Roma e nel Lazio*, Rome, Nuova Argos, 1998.

Vivarelli, 1991

Vivarelli R., *Storia delle origini del fascismo. L'Italia dalla grande guerra alla marcia su Roma*, 2 vol., Bologna, Il Mulino, 1991.

Volkman, 1898

Volkman L., *Iconografia dantesca, Le rappresentazioni figurative della Divina Commedia*, Florence, Venise, Olschki, 1898.

Volpiano, 1999

Volpiano M., *Torino 1890: la prima esposizione italiana di architettura*, Turin, Celid, 1999.

Yousefzadeh, 2011

Yousefzadeh M., *City and Nation in the Italian Unification, The National Festival of Dante Alighieri*, New York, Palgrave Macmillan, 2011.

Zucconi, 1989a

Zucconi G., *La città contesa. Dagli ingegneri sanitari agli urbanisti (1885-1942)*, Milan, Jaca Book, 1989.

Zucconi, 1989b

Zucconi G., « Il profilo dell'*Italia Artistica*, Conservazione e manipolazione di un'identità 1902-1934 », *Eidos*, 5, 1989, p. 90-100.

Zucconi, 1992

Zucconi G. (dir.), *Camillo Sitte e i suoi interpreti*, acte du colloque, Venise, 1990, Milan, Angeli, 1992.

Zucconi, 1995a

Zucconi G. (dir.), *Un palazzo medievale dell'Ottocento. Architettura, Arte e Letteratura nel Palazzo Pubblico di San Marino*, Milan, Jaca Book, 1995.

Zucconi, 1995b

Zucconi G., *Firenze, Guida all'architettura*, Venise, Arsenale, 1995.

Zucconi, 1995c

Zucconi G., « La politique d'une science oubliée : l'archéologie urbaine en Italie, 1880-1920 », *Genèses*, 19, 1995, p. 83-107.

Zucconi, 1995d

Zucconi G., *Firenze, Guida all'architettura*, Venise, Arsenale, 1995.

Zucconi, 1997a

Zucconi G., *L'invenzione del passato. Camillo Boito e l'architettura neomedievale, 1855-1890*, Venise, Marsilio, 1997.

Zucconi, 1997b

Giovannoni G., *Dal capitello alla città*, éd. Guido Zucconi, Milan, Jaka book, 1997.

Zucconi, 1998

Zucconi G., « Pogliaghi illustratore e Camillo Boito. La storia patria tradotta in immagini », dans Castellani F., *Lodovico Pogliaghi al Santo*, catalogue d'exposition, Noventa Padovana, Villaggio grafica, 1998, p. 45-51.

Zucconi, 2000a

Zucconi G., « Camillo Boito, architetto e teorico della contaminazione stilistica », dans Mozzoni L. Santini S. (dir.), *Tradizioni e Regionalismi, Aspetti dell'eclittismo in Italia*, Naples, Liguori, 2000, p. 123-142.

Zucconi, 2000b

Zucconi G., « Da Norimberga a Venezia, le città di un Medioevo idealizzato », dans *Medioevo reale, medioevo immaginario, Confronti e percorsi culturali tra regioni d'Europa*, Actes du colloque, Turin 26-27 mai 2000, p. 161-172.

Zucconi, 2001a

Zucconi G., *La città dell'Ottocento*, Roma, Laterza, 2001.

Zucconi, 2001b

Zucconi G., « Rubbiani e la nozione di arte collettiva », dans Bernardini C., Davanzo Poli D., Ghetti Baldi O. (dir.), *Aemilia Ars. Arts & Crafts 1898-1903 a Bologna*, Milan, A+G, 2001, p. 33-38.

Zucconi, 2003

Zucconi G., « La ripresa del Medioevo nella *Bologna riabbellita* di fine Ottocento », dans Muzzarelli M. G. (dir.), *Miti e segni del Medioevo nella città e nel territorio. Dal mito bolognese di re Enzo ai castelli neomedievali in Emilia-Romagna*, Bologne, CLUEB, 2003, p. 49-61.

Zucconi, 2007

Zucconi G., *Il Medioevo degli architetti italiani, tra scienza e arte (1869-1940)*, dans Muzzarelli M. G. (dir.), *Neomedievalismi: Recupero, evocazioni, invenzioni nelle città dell'Emilia-Romagna*, Bologne, CLUEB, 2007, p. 25-38.

ANNEXES

1. PROFIL BIOGRAPHIQUE DE CORRADO RICCI.....553
2. HOMMAGE FUNÉRAIRE À RICCI DE LUIGI FEDERZONI, PRÉSIDENT DU SÉNAT,
3 DÉCEMBRE 1934.....556
3. LE FONDS CORRADO RICCI DE LA BIBLIOTECA CLASSENSE DE RAVENNE558
4. LISTES DES MONUMENTS À RESTAURER POUR LE CENTENAIRE DANTESQUE.....560
5. LE LOI 971 CELEBRAZIONE DEL VI CENTENARIO DALLA MORTE DI DANTE565
6. BCR, CARTEGGIO RICCI, MONUMENTI DI RAVENNA, 1917 , 158², 158³, 165,
TROIS LETTRES ENTRE C. RICCI ET F. BUZZI.....568
7. DEUX PROJETS DE RESTAURATION DU QUARTIER DE SAN MARTINO À FLORENCE
PAR GIUSEPPE CASTELLUCCI..... 571

ANNEXE 1

PROFIL BIOGRAPHIQUE DE CORRADO RICCI

Dans l'étude de la signification de la construction patrimoniale dans les commémorations italiennes entre 1888 et 1921, la figure de Corrado Ricci (1858-1934) nous a servi de fil conducteur. Il n'est pas évident de dresser en quelques mots le profil professionnel de ce personnage clé du monde des arts et de l'histoire de l'art en Italie dans le premier quart du xxe siècle. Fils d'un peintre-décorateur reconverti à la photographie de plein air, il grandit à Ravenne dans un cadre familial modeste, mais où peut se développer sa passion pour le théâtre et la musique d'une part, pour l'histoire et les monuments de sa ville natale d'autre part. Encore lycéen, il rédige entre 1878 et 1879 son premier ouvrage¹ – un guide des monuments de Ravenne – qui inaugure une série colossale de publications².

À la sortie du lycée, Ricci poursuit ses études de droit à l'université de Bologne, où il fréquente les cercles intellectuels de la librairie Zanichelli proches de Carducci. Plus que le droit, l'histoire le passionne et il obtient son diplôme en 1882 avec un mémoire sur les *Origini dello studio ravennate*. Grâce à l'aide de Carducci, il devient en 1882 bibliothécaire de l'université, place qu'il occupe jusqu'en 1893. Ce poste, s'il reste modeste, lui permet de rencontrer Olindo Guerrini, poète et historien de la littérature italienne, qui nourrit sa passion de la littérature et de l'art. Dès lors, Ricci mène l'ensemble de sa carrière au sein d'institutions publiques.

Le centenaire de l'université de Bologne de 1888 est le premier événement qui le place au cœur d'une « politique culturelle ». Par la suite, il se rapproche de la pinacothèque de Bologne (1893), et commence à orienter de plus en plus son activité vers l'histoire de l'art. Il a déjà quelques publications à son actif lorsqu'il accepte de travailler à la réorganisation de la galerie de Parme en 1893, puis prend la direction de la galerie de Modène en 1894.

En 1897, il est nommé *soprintendente ai monumenti* de Ravenne. Cette nouvelle administration créée pour reprendre en main le sort des monuments paléochrétiens constitue de fait le laboratoire de la future organisation de la tutelle patrimoniale italienne. Si Ricci peut y œuvrer à la protection des monuments de sa ville natale auxquels il voue une véritable passion, ses ambitions l'éloignent toutefois rapidement de la petite cité provinciale romagnole. En décembre 1898, tout en gardant la tête de la *soprintendenza* de Ravenne, il déménage à Milan où il prend la direction de la pinacothèque de Brera. Il réaménage totalement le musée

1. Voir *infra*, chapitre 2.

2. L'ouvrage collectif publié en hommage posthume recense plus de neuf-cents écrits. *In memoria*, 1935.

dont le nouvel accrochage est inauguré en 1903. Dans la capitale lombarde, il intensifie son activité d'écriture, et grâce à son style vivant et à ses aptitudes à la vulgarisation, il devient le correspondant régulier de journaux nationaux à large audience (*Corriere della Sera, L'Illustrazione Italiana, La Lettura, Nuova Antologia*). Dans la foulée de son expérience milanaise, on lui confie en 1906 la direction des galeries florentines. Entre temps, il organise une importante exposition à Sienne en 1904, suivant l'onde européenne ayant porté à la redécouverte de la peinture des « primitifs ».

La même année, il fait son entrée au ministère dans les fonctions de Direttore generale per le Antichità e Belle Arti. Placé directement sous les ordres du ministre de l'Instruction publique, le poste de Directeur général le met à la tête du système administratif gérant les fouilles, les musées et les monuments italiens. Moins exposé politiquement qu'un ministre, il réussit en restant à l'écart des querelles de partis à diriger les Antichità e Belle Arti pendant treize ans, jusqu'en 1919. Avec ce nouveau statut, il devient la figure incontournable du monde des arts. En 1909, il est à l'origine d'une importante législation de protection du patrimoine mobilier et immobilier. Durant cette période, il continue son activité d'historien d'art, publiant livres et articles³ et dirigeant des revues artistiques (*Bollettino d'Arte, Rassegna d'Arte Antica e Moderna*).

Élu conseiller municipal de Rome en 1920, Ricci est nommé sénateur en 1923. En effet, avec l'arrivée au pouvoir de Mussolini s'offre à lui l'occasion de mettre en œuvre des projets de grande ampleur. Son principal chantier, celui aussi qu'il lui vaut après sa mort le plus grand opprobre, reste sans conteste le dégagement de la via dei Fori Imperiali entre la Piazza Venezia (où depuis longtemps il vivait et travaillait) et le Colisée. Mais, tout aussi important à ses yeux, le gouvernement fasciste lui permet de fonder en 1922 un grand institut national dédié à l'histoire de l'art, l'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte.

On peut s'interroger sur les raisons qui ont déterminé le ralliement inconditionnel du Ravennate au pouvoir de Mussolini⁴. Entachant ses réalisations d'un vice profond aux yeux des générations de l'après-guerre, cette adhésion est la cause du silence historiographique qui a entouré son œuvre jusque dans les années 1990. De son vivant, sa collaboration étroite à la politique de Mussolini a entraîné sa rupture avec son ami Benedetto Croce⁵ et n'empêche pas après sa mort les persécutions dont fut victime sa femme Elisa, d'origine juive⁶.

3. Parmi ses publications, signalons entre autres ses ouvrages sur Le Corrège (Ricci C., *Il Correggio*, Bologne, Zanichelli 1894), sur Beatrice Cenci (Ricci C., *Beatrice Cenci*, Milan, Fratelli Treves, 1923), sur le Temple Malatestà de Rimini (Ricci C., *Il Tempio Malatestiano*, Rome, Bestetti & Tumminelli, 1925), ou encore des études sur Dante (*L'Ultimo rifugio*, la *Divina Commedia illustrata*).

4. Voir sa fiche biographique dressée par le Sénat italien : <<http://notes9.senato.it/web/senregno.nsf/0e10afcd14636769c1257134004b51711765eed7f44d52fde4125646f005ef8f4?OpenDocument>>

5. Bertoni C. (dir.), *Carteggio Croce-Ricci*, Naples, il Mulino, 2009.

6. Bellomo B. R., « Elisa di Corrado: le opere e i giorni di Elisa Ricci », *Ravenna studi e ricerche*, IX, 1, 2002,

Malgré la lecture des nombreux écrits de Ricci et d'une partie importante de sa correspondance, il nous est bien difficile de déterminer précisément ses positions idéologiques ou politiques. Certes, Ricci était nationaliste, mais ceci était alors le cas de la plupart des gens cultivés et de pratiquement tous les partis politiques à l'exception d'une frange des socialistes. Respectueux des autorités religieuses⁷, il semble néanmoins avoir défendu une stricte séparation entre les pouvoirs spirituels et temporels⁸. S'il se montre par ailleurs inquiet face aux mouvements ouvriers du biennio rosso (1919-1920), c'est avant tout parce qu'il craint que ceux-ci ne causent des dommages aux monuments de sa ville natale.

S'il fallait s'aventurer à le rapprocher d'un parti politique, on pourrait certainement le rattacher à la tradition modérée de la gauche historique représentée par les différents gouvernements de Giolitti. Mais les étiquettes politiques collent mal au personnage, dont chaque action semble déterminée avant tout par son amour de l'art.

C'est à partir de sa réflexion sur la conservation des monuments qu'il arrive à défendre que l'intérêt public – correspondant pour lui à celui de la culture et de l'art – doit prévaloir sur l'intérêt privé, et surtout sur l'intérêt industriel et commercial⁹. Cette position, dont la manifestation la plus emblématique reste sa lutte contre le Sénat pour l'adoption de la loi de 1909, détermine certainement sa pleine adhésion au fascisme. Finalement, la prise de pouvoir de Mussolini représente pour lui l'occasion tant attendue de pouvoir mener les réformes et les actions dans le domaine artistique que la faiblesse des gouvernements précédents et les crises économiques à répétition ont jusqu'alors rendu impossible. C'est d'ailleurs en partie vrai, si l'on pense aux travaux, qu'il mène à Rome pour le dégagement de la via dei Fori Imperiali, ou encore à la loi de protection des paysages naturels de 1922.

Pour une bibliographie complète des publications de Corrado Ricci, mais également des études consacrées à l'historien de l'art ravennate, nous renvoyons à la bibliographie du catalogue de l'exposition *La cura del bello, musei, storie , paesaggi per Corrado Ricci*.

Emiliani A., Spadoni C. (dir.), *La cura del bello, musei, storie , paesaggi per Corrado Ricci*, Milan, Electa, 2008.

p. 15-56.

7. A posteriori, il note avec émotion sa rencontre avec le futur pape Pie XI. BCR, *Fondo Ricci, Carteggio monumenti*, 1915.

8. Ceci apparaît clairement dans le discours qu'il prononce à Rome au Capitole en 1921, voir chapitre 3.

9. Ricci, 1905a.

ANNEXE 2

Hommage funéraire à Ricci de Luigi Federzoni, Président du Sénat

Senato del Regno, *Atti parlamentari. Discussioni*, 3 dicembre 1934.

PRESIDENTE. Nell'ultima delle nostre sedute mi ero fatto interprete dell'unanime sentimento dell'Assemblea esprimendo voti fervidissimi per la preziosa salute di uno fra i più cari, insigni e operosi colleghi nostri, che una grave infermità aveva colpito: pur troppo la comune speranza doveva mutarsi pochi giorni appresso in amaro cordoglio. La lunga interruzione dei nostri lavori non mi ha consentito di rievocare prima d'oggi davanti al Senato la figura di Corrado Ricci; ma il tempo trascorso non ha lenito la tristezza del nostro rimpianto per una tal perdita, che ha tolto a questa Assemblea un membro illustre, alle discipline archeologiche e storiche uno dei cultori maggiormente pregiati, al fascismo un fedele militante, a noi tutti un incomparabile amico. Dalla natia Ravenna, ove aveva già dato chiari e precoci segni delle sue attitudini di studioso e del suo amore per gli antichi monumenti, Corrado Ricci si trasferì a Bologna per seguirvi i corsi di giurisprudenza. Ma la sua anima di artista, in quel centro vivacissimo di nuove correnti intellettuali emananti dal magistero carducciano, fu attratta piuttosto agli studi di letteratura e d'arte; e durante un quindicennio egli venne svolgendo, in tale campo, un'attività intensa e feconda che gli conquistò chiara rinomanza di letterato, di critico e di storico. In un secondo periodo all'attività nobilissima dello scrittore si accompagnò quella non meno ammirevole del funzionario, dedicata alla difesa, alla restituzione e all'illustrazione del patrimonio artistico nazionale: riordinamento delle gallerie di Parma e di Modena; sovrintendenza e restauri dei monumenti ravennati; riordinamento e ampliamento della Pinacoteca di Brera, delle Gallerie fiorentine, del Museo del Bargello, delle quadrerie di San Gimignano e di Volterra. Ovunque fu mandato a esercitare il suo ufficio delicatissimo, egli provvide infaticabilmente a riconoscere, a salvare, a metter in luce e in valore i capolavori del passato, con passione vigilante, con una competenza che abbracciava ogni secolo e ogni forma d'arte, qualità pareggiate solamente dal senso costante e inflessibile dell'interesse esclusivo dello Stato. Quella efficacissima opera toccò l'apice nel tempo in cui Corrado Ricci fu chiamato alla direzione generale delle antichità e delle belle arti. Attraverso complesse difficoltà di ambiente e di mezzi, allora determinate sopra tutto dalla sordità totale del mondo politico dinnanzi ai problemi artistici, l'importante organismo fu ricostruito dalle fondamenta; la questione del personale fu risolta mediante l'attrazione di studiosi valenti nelle file dell'Amministrazione; il controllo dello Stato su tutto il nostro patrimonio artistico fu rigorosamente e proficuamente affermato; l'esodo dei nostri tesori fu raffrenato; la cura per le antichità divenne più gelosa; gli scavi di Pompei, di Ostia, di Cere, di Pesto ebbero un impulso notevole; alle collezioni pubbliche cominciò l'affluenza di pregevoli doni, e tutte le manifestazioni artistiche riflorirono. Fin da allora Corrado Ricci concepì quell'ardito e geniale disegno della liberazione dei Fori Imperiali, che fu il suo maggiore orgoglio e costituirà, per il suo nome, un imperituro titolo d'onore. Per quell'idea lottò accanitamente vent'anni, finché non la vide, con il prodigio fascista della Via dell'Impero, attuata, sviluppata e resa ancor più grandiosa, al di là del suo

sogno più audace, dalla volontà creatrice e dalla sapienza romana di Mussolini. Sempre ardente patriota come ogni vero romagnolo, egli non smarrì in nessun momento fra le memorie e le immagini delle età lontane la consapevolezza dei doveri civici imposti dalla realtà presente; dotato di retta e acuta sensibilità politica, fu in quest'Aula fra i primi che salutarono nella Rivoluzione delle Camicie Nere il moto rigeneratore dello spirito e della vita della Nazione. E ci sembra di udire ancora qui la sua eloquenza misurata e severa pronunciare, a proposito del triste episodio di Traù parole che conservano tutto il loro alto significato ammonitore. [...]

MUSSOLINI, *Capo del Governo, Primo Ministro*. Domando di parlare.

PRESIDENTE. Ne ha facoltà.

MUSSOLINI, *Capo del Governo, Primo Ministro*. Il Governo si associa alle parole commosse pronunciate dal Presidente di questa Assemblea.

Desidero rivolgere un particolare tributo alla memoria dei senatori [...] e Corrado Ricci. Essi hanno servito fedelmente lo Stato.

ANNEXE 3

LE FONDS RICCI DE LA *BIBLIOTECA CLASSENSE* DE RAVENNE

Les fonds antichi e speciali de la bibliothèque Classense de Ravenne renferme une documentation archivistique d'une très grande richesse. Pour la période contemporaine on retrouve des fonds épistolaires de personnages ravennates de premier plan tels que Santi Muratori, directeur de la Bibliothèque au début du XXe siècle ou encore celui de Luigi Rava, ministre de l'Instruction publique. On accède également par le biais de cette institution aux archives de la ville de Ravenne jusqu'en 1919.

Toutefois, le fonds le plus riche de la bibliothèque et primordial pour notre recherche est sans doute celui consacré à Corrado Ricci. Ce fonds peut-être découpé en quatre grandes sections : le Carteggio corrispondenti, conservant l'ensemble monumental de sa correspondance, la carteggio monumenti, regroupement de lettres traitant des problèmes des monuments de Ravenne et de la Romagne, les carte Ricci et enfin un ensemble de fonds spéciaux, regroupant thématiquement des lettres reçues par Ricci et certains brouillon de ses réponses.

- I. CARTE RICCI (59 BUSTE), DE 1800 AUX ANNÉES 1930
 - a. Studi
 - b. Città
 - c. Rassegna Stampa
 - d. Carteggi (éditeur et relatifs aux publications)
2. CARTEGGIO CORRISPONDENTI : 42000 LETTRES DE 1878 À 1934
3. CARTEGGIO MONUMENTI DI RAVENNA : 1898-1933, 68 VOLUMES PLUS LES INDEX
4. FONDS SPECIAUX
 - a. Commissione centrale e missioni, 1904, 2 vol.
 - b. Mostra arte senese, 1904, 1 vol.
 - c. Galleria d'Arte di Volterra (1904-1906), 1 vol.
 - d. Museo di San Gimignano (1905-1906), 1 vol.
 - e. Nomina al posto di Direttore generale delle Antichità e belle arti (1906), 6 vol.
 - f. Palazzo e palazzetto Venezia a Roma (1910), 1 vol.
 - g. Dimissioni della direzione generale AABBA (1910), 3 vol., (1919), 1 vol.
 - h. Museo teatrale della Scala a Milano (1910-1933), 1 vol.
 - i. Carteggio di guerra (1914-1918), 5 vol.
 - j. Casa di Dante a Roma (1917-1932), 5 vol.

- k. Centenario dantesco (1918-1921), 4 vol.
- l. Nomina a Senatore (1923) 2 vol.
- m. Discussioni e relazioni in Senato (1923-1933), 1 vol.
- n. Lavori del Senato (1923-1933), 1 vol.
- o. Navi di Nemi (1924-1933) 3 vol.

Bibliographie :

Secchiari S. (dir.), *Corrispondenti di Corrado Ricci : indice-inventario della serie corrispondenti nel carteggio Ricci della Biblioteca Classense*, Ravenne, Società di Studi di ravennati, 1997.

Domini D., « Due intellettuali ravennati a confronto. Note dal carteggio tra Corrado Ricci e Santi Muratori della Biblioteca Classense di Ravenna », dans Lombardini N., Novara P., Tramonti S., *Corrado Ricci, Nuovi studi e documenti*, Ravenne, Società di Studi Ravennati, 1999, p. 71-79.

Giuliani C., « Il fondo Ricci alla Biblioteca Classense », dans Emiliani A., Domini D. (dir.), *Corrado Ricci, Storico dell'arte tra esperienza e progetto*, Ravenne, Longo, 2004, p. 15-28.

ANNEXE 4

LISTES DES MONUMENTS À RESTAURER POUR LE CENTENAIRE DANTESQUE

Nous reproduisons ici plusieurs listes de monument que le ministère de l'Instruction publique a pu prévoir de restaurer à l'occasion des commémorations du centenaire de Dante en 1921. Ces listes proviennent du fonds Ricci de la Biblioteca Classense ainsi que du fonds de la Direzione generale per le Antichità e Belle Arti de l'Archivio Centrale dello Stato.

Nous avons décidé de reproduire ces listes plutôt que de les retranscrire pour faire apparaître par les ajouts et les ratures le travail de sélection. Elles sont par ailleurs largement retranscrite dans le quatrième chapitre.

1. BCR, Fondo Ricci, Centenario dantesco, vol. I, A5, « Ristauri a monumenti danteschi », s.l., s.d. (bien que non signée, on peut reconnaître l'écriture de Corrado Ricci)

2. ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1153, Affari Generali, Centenario di Dante, « Cav. Parpagliolo », « maggio 1914 ».

3. ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1153, Affari Generali, Centenario di Dante, « Ristauri a monumenti danteschi », liste dactylographiée.

4. ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1153, Affari Generali, Centenario di Dante, « art. 7 ». Correspond à la répartition de l'article 7 de la loi 971 de 1921 « Per restauri di edifici attinenti a Dante o al tempo di Dante in altri luoghi d'Italia », c'est-à-dire en-dehors de Ravenne et de la Toscane.

A 5

Ristauri a monument. danteschi.

Firenze - Battistero - fonte battesimale
Or San Michele - Scala

Anagni - Palazzo di Bonifacio VIII -

S. Godeuzo - Abate della chiesa.

Lunigiana - Castello di Mulazzo

Sisa - Sepolcro di Arrigo VIII

Verona - Sepolcro di Cangrande

Polenta - Castello

Ravenna - S. Giovanni Evangelista 274.000
" S. Maria in Porto Fuori 65.000
" Casa dei Traversari 100.000
" S. Francesco
" Advenuto delle Tavole.

Casertivo - Castello di Romana
nel ij. conte Goretto Coretti. Via Cavonni
Firenze

Roma - Caligrafia - Ritratti di Dante

Firenze - Archivio papale dantesco.

1. BCR, Fondo Ricci, Centenario dantesco, vol. I, A5, « Ristauri a monumenti danteschi », s.l., s.d. (bien que non signée, on peut reconnaître l'écriture de Corrado Ricci)

Al

Roma, addi maggio 1914

Cav. Parpagliolo

Prot.° N.°

Div.

Titolo

Classe

Risposta a

del

Div.

Sez.

N.

※

OGGETTO

(Arezzo) - Romena - Castello ^{Interv. di}

+ (Firenze) - Battistero

+ S. Sordano (Prov. di Firenze) Chiesa di S. Sordano

+ Pisa - Sepolcro di Arrigo VIII

(Lucca) Milazzo - Castello ^{non multa}

+ (Roma) Anagni - Palazzo di Bonifacio VIII.

+ Verona - Le tombe degli Scaligeri.

~~Forlì~~
- Ravenna + Casa di Traversari
+ S. Maria in Porto fuori
+ S. Giovanni Evangelista
+ S. Francesco

~~Cors. Super.~~ Polenta - Chiesa e Castello.

Fatta da 2024-1911/191

Copiata da " "

Collazionata da " "

Roma, Stab. Tip. R. Garroni.

2. ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1153, Affari Generali, Centenario di Dante, « Cav. Parpagliolo », « maggio 1914 ».

RESTAURI A MONUMENTI DANTESCHI

------
Franze - Terminare i lavori di S. Maria della Vigna
ANAGNI= (Roma)= Palazzo di Bonifacio VIII (Restauro). 5584 = 000
FERRARA= Chiesa di S. Maria Nuova (Scoprimto della tomba Alighieri).
FIRENZE= Battistero(ricomposizione del fonte battesimale).
id. Pulpito di S. Piero Scheraggio.
id. Palagio dell'Arte della Lana (Restauro della parte demaniale).
id. Or San Michele (Sistemazione dell'accesso alle due sale ove
avrà sede l'archivio iconografico Dantesco).
id. Nuova sede della R. Biblioteca Nazionale Centrale (Costruzione
della Tribuna Dantesca).
id. Chiesa di S. Margherita (già parrocchia di Dante) =Restauro=
MILAZZO (Lucca)= Castello (ove Dante ebbe ospitalità da Franceschino
Malaspina) i Restauro.
PAVIA= Chiesa di S. Pietro in Ciel d'Oro= (Restauro).
PISA= Duomo= (Ripristinato il monumento ad Arrigo VII.)
POLENZA= Chiesa e Castello =(Restauro)
PRATOVECCHIO= (Arezzo)= Castello di Romena (Restauro).
RAVENNA= Casa dei Traversari. (Acquisto e restauro).
id. Chiesa di S. Maria in Porto fuori (Restauro)
id. Chiesa di S. Giovanni Evangelista. (id.)
id. Chiesa di S. Francesco. (id.)
SAN GODENZO=(Firenze)= Chiesa di S. Gaudenzio (Restauro all'abside).
TREVISO= Chiesa di S. Francesco= (Restauro della chiesa e delle tombe
di Pietro di Dante e Francesca del Petrarca).
VERONA= Tombe degli Scaligeri.

Di più si è bandito un concorso artistico per ritratto in incisione di Dante (da distribuirsi a tutte le scuole e a tutti gli istituti scientifici e artistici del Regno), presso la R. Calcografia.

I lavori di restauro ai monumenti danteschi vengono eseguiti con gli ordinari stanziamenti del Bilancio, sul capitolo per la conservazione dei monumenti; oltre che col fondo straordinario per alleviare la disoccupazione. E parte del fondo straordinario per Dante (L. 180.000) esiste un fondo di L. 180.000 quale concorso alle opere di Dante.

3. ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1153, Affari Generali, Centenario di Dante, « Ristauri a monumenti danteschi », liste dactylographiées.



Roma, addi _____ 19

MINISTERO DELL'ISTRUZIONE

DIREZIONE GENERALE DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI

art. 7
£ 138000

Divisione
N. di } Posiz.
Prot. Risposta

Fiumi Toscana

OGGETTO }
A - Temp. S. Francesco

78.000

Allegati N.

~~Fiumi?~~ Firenze - 1 Ministorio 30000
Pavia - S. Pietro in Cattedra 19000

~~Torino - S. Geronimo - S. Lorenzo~~

~~super Anagni - Pie. Bonifacio VIII 60000~~

in Toscana

~~S. Geronimo - S. Lorenzo
Romano - Toscana~~

~~Anagni Pistoia - Tomba Anigo VIII~~

N. B. Indicare sempre nella risposta, la Divisione scrivente, la data e i numeri di archivio e di posizione.

4. ACS, AABBA, div. 1, 1908-1924, b. 1153, Affari Generali, Centenario di Dante, « art. 7 ». Correspond à la répartition de l'article 7 de la loi 971 de 1921 « Per restauri di edifici attinenti a Dante o al tempo di Dante in altri luoghi d'Italia », c'est-à-dire en-dehors de Ravenne et de la Toscane.

ANNEXE 5

CAMERA DEI DEPUTATI, DISEGNO DI LEGGE N° 971, SESSIONE 1919-1920,
PRESENTATA DAL MINISTRO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, BENEDETTO CROCE,
E DAL MINISTRO DEL TESORO, FILIPPO MEDA

Celebrazione del VI centenario dalla morte di Dante

Seduta del 17 novembre 1920

Onorevoli deputati ! Il nome di Dante ha così grande significato nella storia e nella vita d'Italia, da rendere doverosa la partecipazione dello Stato alla celebrazione, che ricorre quest'anno, del VI centenario della morte del poeta. Lasciando agli enti locali, alle associazioni ed ai privati le minori forme di celebrazione, o Stato può e deve associarsi a tutte quelle, che per il loro fine culturale o artistico meglio rispondano all'austera grandezza del genio di Dante. In questo intendimento, col disegno di legge qui unito io propongo anzitutto che il contributo di lire 180 mila a favore della Società dantesca italiana, già concesso dalla legge 19 luglio 1914, n. 729, per la preparazione dell'edizione critica delle opere di Dante, specialmente in considerazione dell'aumento delle spese tipografiche, sia aumentato di lire 130 mila; che al detto contributo, e a quello di lire 30 mila per la bibliografia dei codici della Divina Commedia, un altro ne sia aggiunto, per quest'anno, di lire 15 mila per letture e conferenze da tenersi quest'anno in Firenze a cura della Società; che inoltre lire 20 mila siano destinate a sussidiare pubblicazioni dantesche in occasione del centenario; e che finalmente altre lire 70 mila siano destinate alla sistemazione della biblioteca dantesca del palazzetto degli Anguillara, di cui il comune di Roma assicura l'uso alla Casa di Dante.

Perchè poi la celebrazione del centenario lasci il più durevole ricordo che sia possibile del suo spiccato carattere di solennità nazionale, il Ministero della pubblica istruzione, seguendo le proposte presentate or fa due anni dai rappresentanti delle Regie Accademie del Lincei e della Crusca, della società Dante Alighieri, della Società Dantesca Italiana, della Casa di Dante in Roma, e dei comuni di Roma, Firenze e Ravenna, intende promuovere, di accordo con gli enti locali, il completo svolgimento di tutto un programma, già in parte iniziato, di restauri dei principali monumenti legati alla vita del Poeta e alla Commedia, e non soltanto in Ravenna e in Firenze.

In Ravenna, che è la sede naturale della celebrazione del centenario della morte del Poeta, come Firenze fu, nel 1865, della celebrazione della nascita, Ministero ed enti locali si propongono di compiere una serie di lavori, alcuni già in via di esecuzione, necessari a preservare dalle ingiurie del tempo o a trarre in luce o a nobilitare i più insigni dei monumenti anzidetti, primo fra tutti la tomba del Poeta.

La presente cappella sepolcrale, fatta costruire nel 1780 dal cardinale Luigi Valenti Gonzaga, sebbene non manchi di grazia architettonica e vanti una solenne consacrazione di gloria, ricevuta dagli uomini famosi che la visitarono, da Vittorio Alfieri a Vincenzo Monti, dal Foscolo

a Giorgio Byron, dal Leopardi a Giosuè Carducci, da Giuseppe Garibaldi a Vittorio Emanuele II, tuttavia troppo contrasta con la grandezza di Dante, non solo per la sua piccolezza ma specialmente per i materiali ond'è costruita. Le mura sono rivestite d'intonaco appena imbiancato, gli ornamenti sono di stucco, la porta di legno, le grate di ferro, quali si vedono nella più modesta casa o nella cappella di una chiesa campestre. Urge quindi che, a cura e spese dello Stato, le pareti siano rivestite di marmi eletti e gli ornamenti tradotti in bronzo. Parimenti è necessario che il Ministero provveda alla sistemazione, resa necessaria dal restauro della prossima chiesa di S. Francesco, del Sepolcreto di Braccioforte, il quale, cosperso di antiche arche e ombrato di piante, si stende dietro e accanto alla tomba di Dante, e dove si trova anche il resto di muro in cui nel 1865 furono scoperte le ossa del Poeta. Ed è pure urgente curare l'ordinamento sospeso durante la guerra, del grande museo di Ravenna non potendosi consentire che il grande avvenimento centenario trovi ancor chiuso e in disordine il Museo che raccoglie forse il maggior numero di oggetti medievali.

A tali spese che lo Stato è giusto sostenga integralmente, altre se aggiungono in forma di contributo. Al comune di Ravenna, che provvede, tra l'altro, ad allargare a ponente le adiacenze del tempietto ove è la tomba del Poeta, e a compiere il restauro e la sistemazione della monumentale sala Classense e la serie delle salette destinate alla esposizione dei cimeli danteschi e dei doni, col disegno allegatosi propone di accordare un contributo di lire 50,000 per quest'ultima opera presso che indispensabile. E un contributo di lire 35,000 si propone a favore del Comitato cattolico per i lavori di restauro, che essi si è assunto e viene compiendo, della chiesa di S. Francesco, dove furono celebrate le esequie del Poeta e nel cui sagrato fu sepolto. Durante questi lavori fu scoperta la cappella sepolcrale dei Polentani d'importanza storica ed artistica insieme per le sue molte e pregevoli pitture trecentesche. Ma poichè i lavori, non previsti, di riparazione e d'irrobustimento richiedono una spesa che il Comitato non può sostenere, il disegno propone gli sia concesso un aiuto di lire 35,000 .

Altri lavori col disegno si propone di eseguire, in conformità del programma su accennato, in Firenze, in Ferrara, donde venne sposa a Cacciaguida madonna Aldigheria, che diede il come alla famiglia, in Anagni, dove forse Dante fu ambasciatore a Bonifacio VIII, in Verona, ove il Poeta trovò il suo primo rifugio e il primo ostello . E così lire 350 mila sono assegnate col disegno ai restauri di edifici fiorentini del tempo di Dante (quali la chiesa di S. Francesco all'Abbadia, la Torre della Castagna, il Palazzo di Porta Guelfa ed altri, che di Dante rievocano il ricordo) e al compimento dei lavori del suo bel San Giovanni, ov'è già ricomposto il fonte del suo battesimo, presso il quale invano l'Esule si augurò di essere coronato Poeta. Si aggiungano i restauri, che pur si propongono, della tomba degli Alighieri di Santa Maria Nuova in Ferrara, del Palagio di Bonifacio VIII in Anagni, dell'Arco dei Gavi in Verona, del Castello dei conti Guidi in Poppi, insieme con le Torri di Romena, testimone di tanta parte della storia di Toscana del Duecento, e teatro di fatti che Dante ci fa rivivere nel Poema.

Concludendo, ciascuna delle proposte contenute nel presente disegno di legge, è stata studiata così sotto l'aspetto storico e artistico come sotto quello tecnico, e perciò sono sicuro che ad

esso non mancherà la vostra approvazione. E poichè oltre la somma prevista di lire 1,250,000, il Governo, come ho detto, ha assunto e in gran parte eseguito altre opere per la stessa celebrazione, che importano la spesa di circa un milione, non potrà dirsi che lo Stato italiano abbia avaramente misurato in questa occasione il suo concorso finanziario.

Disegno di Legge

Articolo unico.

Nella parte straordinaria dello stato di previsione del Ministero della pubblica istruzione per l'esercizio finanziario 1920-21 è autorizzato lo stanziamento della somma di lire 1,250,000 da effettuarsi mediante decreto del Ministero del tesoro, per spese in occasione del sesto centenario dalla morte di Dante, elencate nella tabella annessa alla presente legge.

TABELLA

1. ADORNAMENTO DELLA TOMBA DI DANTE IN RAVNNA.....	£ 270,000
2. SISTEMAZIONE DEL RECINTO DI BRACCIOFORTE IN RAVENNA.....	£ 70,000
3. ASSETTO DEL MUSEO MEDIEVALE IN RAVENNA.....	£ 75,000
4. CONTRIBUTO AL COMITATO CATTOLICO DI RAVENNA PER I LAVORI DELLA CAPELLA POLENTANA IN SAN FRANCESCO	£ 35,000
5. CONTRIBUTO AL COMUNE DI RAVENNA PER IL RESTAURO E LA SISTEMAZIONE DELLA SALA CLASSENSE, E PER LE SALETTE DEI CIMELI DANTESCHI.....	£ 50,000
6. RESTAURO DI EDIFICI ATTINENTI A DANTE O DEL TEMPO DI DANTE, IN FIRENZE.....	£ 350,000
7. RESTAURO DEL CASTELLO DEI CONTI GUIDI, IN POPPI.....	£ 30,000
8. CONCORSO AL RESTAURO DELLA TOMBA DEGLI ALIGHIERI IN SANTA MARIA NUOVA, IN FERRARA.....	£ 25,000
9. CONCORSO AL RESTAURO DELL'ARCO DEI GAVI, IN VERONA.....	£ 50,000
10. SISTEMAZIONE DELLA BIBLIOTECA DANTESCA NELLA CASA DI DANTE, AL PALAZZETTO DEGLI ANGUILLARA IN ROMA	£ 70,000
11. RESTAURO DEL PALAZZO DI BONIFACIO VIII IN ANAGNI.....	£ 60,000
12. PREPARAZIONE E PUBBLICAZIONE DI UNA EDIZIONE CRITICA DELLE OPERE DI DANTE (IN AGGIUNTA AL FONDO AUTORIZZATO CON LA LEGGE 19 LUGLIO 1914, N. 729)	£ 130,000
13. CONTRIBUTO ALLA SOCIETÀ DANTESCA ITALIANA PER LE LETTURE E CONFERENZE DANTESCHE DA TENERSI IN FIRENZE A CURA DELLA DETTA SOCIETÀ.....	£ 15,000
14. SUSSIDI A PUBBLICAZIONI DANTESCHE IN OCCASIONE DEL CENTENARIO DELLA MORTE DEL POETA	£ 20,000
TOTALE	£ 1.250.000

Nota – La somma di cui al n. 12 verrà ripartita in tre annualità da aggiungersi rispettivamente alle tre annualità di cui all'articolo 2 della legge 19 luglio 1914, n. 729 per gli esercizi finanziari 1920-21, 1921-22 e 1922-23.

ANNEXE 6

BCR, CARTEGGIO RICCI, MONUMENTI DI RAVENNA, 1917 , 158², 158³, 165 : TROIS LETTRES

Nous reproduisons ici un échange épistolaire entre le maire de Ravenne et Corrado Ricci qui témoigne de l'implication de ce dernier dans le centenaire en faveur de sa ville natale de Ravenne.

158² Brouillon de lettre manuscrite de Corrado Ricci au maire de Ravenne Fortunato Buzzi, le 5 juillet 1917, Rocca di Papa.

Ecco la bozza le di lettere a S. Ecc. L'on. Boselli presidente del Consiglio dei Ministri. [...]Io poi penso che a presentarla al Presidente del Consiglio dovrebbe essere i deputati di Ravenna insieme all'on. Rava; nè l'opera loro dovrebbe limitarsi a una consegna di cerimonia, ma dovrebbe essere una calorosa avvertimento che la nostra città dev'essere trattata in questo caso come lo sono state tante altre in simili occasioni.

C.Ricci

158³ Lettre de « Il sindaco » à Paolo Boselli, juillet 1917, annoté à la main « minuta di lettera fatta da me pel sindaco di Ravenna » signé Corrado Ricci

Eccellenza,

Il faticato spirito di Dante Alighieri spegnevasi il 13 settembre 1321 in Ravenna. La città che lo accolse esule e gli diede raccoglimento e pace perchè potesse compiere l'immortale suo poema, si prepara ora a solennizzare quella data, che è la più fulgida della sua grande storia, in modo degno, ossia non con feste vane e passeggiere, ma con opere utili e durevoli, che restino a far fede del come l'Italia intese il proprio dovere verso il maggiore de' suoi figli e in uno dei momenti più gravi dell'umanità.

Il Municipio di Ravenna farà, da parte sua, quanto gli è possibile compiere cosa adeguata alla solennità, sicuro che il Governo, sempre così compreso anche de' suoi doveri ideali, non sarà meno sollecito a fare quanto può riguardare a lui.

In Ravenna è proprietà sua la casa dei Traversari, due volte celebrati da Dante; ed è nazionale la superba basilica di San Giovanni Evangelista, salvata quando Dante era in Ravenna, dai benefizi di Lamberto da Polenta, ornata de Giotto con soavi mistici affreschi, illustrata da quel Rainaldo Concoreggio che del Poeta fu amico e consigliere.

Questi due monumenti, cui si riattaccano così profondi ricordi danteschi, sono spaventosamente rovinosi, e, se apparissero ancora tali, quando il mondo civile nel settembre del 1921 trarrà a venerare la tomba di Dante, nessun argomento potrebbe allontanare dallo Stato un aperto severo biasimo.

Quel che spetta al Municipio di Ravenna in quell'occasione sarà fatto; nessun dubbio che sarà fatto anche ciò che spetta al Governo.

Ma, poichè sarebbe vano sperare che sulle esigue dotazioni destinate al restauro dei monumenti, si potessero sostenere i vasti lavori di sistemazione, anzi di redenzione, di quei due edifici ridotti in miseranda condizione, così il Municipio di Ravenna si rivolge all'Ecc. V., che del Governo è degnamente a capo, perchè si provveda con stanziamenti a parte. Si compirà in tal modo una impresa necessaria; doverosa anzi verso la storia, verso l'arte, verso la memoria del grandissimo Poeta.

Ravenna non domanda infine se non quella considerazione che lo Stato mostrò sempre verso altre città quando furono chiamate a solennizzare le grandi ricorrenze o i maggiori uomini della loro storia; quella considerazione insomma che mostrò nel 1865, a Firenze pel sesto centenario della nascita di Dante e sempre, d'allora in poi, in consimili casi, a tante altre città come anche recentemente a Parma per le onoranze centenarie a Giuseppe Verdi.

Ravenna non sarà certo trattata diversamente. LA sua grande importanza storica le è derivata dal fervore e dalla dignità della sua vita; nè soltanto in tempi remoti, chè il Risorgimento le deve la salvezza di Garibaldi ed ora il sangue dei suoi figli migliori e la ferrea resistenza dei cittadini contro quei feroci assalti aerei che l'hanno disseminata di vittime ed offesa in uno de' suoi più meravigliosi monumenti.

Per tutto ciò confido che l'Ecc. V. Esaudirà il voto del Municipio e della cittadinanza ravennate.

= IL SINDACO =

165 lettre du maire Fortunato Buzzi à Corrado Ricci, Ravenna, 8 juillet 1917

Mi do premura di assicurarla che oggi stesso a mezzo dell'on. Rava è stata inviata la lettera a S.E. l'on. Boselli, perchiedere in un modo tangibile l'intervento dello Stato in occasione del prossimo centenario della morte di Dante.

Ho scritto anche all'on. Senatore Pasolini ed agli on. Deputati Mazzolani e Priollini, al finchè si associano all'on. Rava. Oggi stesso poi la Giunta Comunale ha ominato la Commissione per predisporre il programma delle feste Dantesche.

Colgo l'incontro per rinnovarle i miei sentiti ringraziamenti per tutto quello che fa pel bene della nostra città, ed al piacere di rivederla presto ben cordialmente La saluto unitamente alla sua signora.

Fortunato Buzzi

ANNEXE 7

DEUX PROJETS DE RESTAURATION DU QUARTIER DE SAN MARTINO À FLORENCE PAR GIUSEPPE CASTELLUCCI

ASCFi, Comune di Firenze, Belle Arti, Affari diversi, 9262, [rapports Castellucci], [1914]. L'attribution et la datation de ces deux rapports (dont un adressé à la « Sig.ra Marchesa ») sont es nôtre. Elles se déduisent du texte ainsi que des documents voisins. Ainsi dans une lettre du 30 septembre 1919, Alfieri approuve le projet astellucci de « restauro del quartiere di Dante ».

1.

Richiesto di esplicare in modo meno sommario il concetto manifestato per restituire intanto e per quanto risulti possibile le parti esteriori dei fabbricati compresi nella zona di San Martino al loro antico aspetto come omaggio duraturo di Firenze alla memoria di Dante, mi studierò del mio meglio di dire in succinto quello che a ma sembra si possa ottenere e il modo da seguirsi: i mezzi che presumo necessari e il modo di costituirli.

Degli edifizî della zona, una parte mostrano già interamente la loro antica struttura, specialmente alcune torri: altri danno segni evidenti di conservarla sotto l'intonaco di cui le muraglie furono ricoperte; il resto sarebbe oggetto di saggi per accertarla o permetterne in evidenza, eventualmente, i resti. Si dovrebbe dunque procedere all'assetto conveniente di tutti gli edifizî della prima serie, a cominciare dalla torre che ora costituisce l'angolo dell'ex-convento di Badia in Piazza di S. Martino, per rendere evidente il risultato finale dell'opera che si propone di mandare ad effetto: e quindi, grado a grado, a nettare dall'intonaco gli edifizî della seconda serie, fra i quali la occasione che ha benemerita Congregazione dei buonomini di S. Martino offre di un prossimo restauro del suo oratorio indicherebbe questo per primo.

Sono convinto che fino da quegli esempi l'effetto che si cerca sarebbe considerevole ed esalterebbe l'animo di tutti i cittadini favorendo il loro concorso in un'opera che avrebbe eco nel mondo. Gli edifizî che pur saltuariamente qua e là riacquistassero la loro antica venusta comporrebbero da ogni crocicchio della fitta rete di strade singolarissimi aggruppamenti prospettici sul fondo dei nostri monumenti maggiori, visibili da ogni parte, e farebbero assoluto il bisogno di rendere il magnifico quadro più che sia possibile completo con eguale provvedimento per i fabbricati intermedi per i quali si incontrassero difficoltà.

Difficoltà che possono essere di due ordini: derivanti cioè dalla mancanza o insufficienza di mezzi finanziari e dalla resistenza dei singoli proprietari all'attuazione dei propositi che siano formulati e riconosciuti degni di esecuzione dai competenti.

La previsione della spesa che sia necessaria al lavoro nel suo complesso evidentemente non potrebbe basarsi ora che in elementi troppo largamente ipotetici e non darebbe in nessun caso serie garanzie di praticità. D'altronde nella costituzione di un fondo essendo prudente e provvida cosa estenderne i limiti per modo che l'opera non resti in alcuna parte incompleta, credo sia ragionevole stabilire fino da principio la disponibilità di 500,000 lire.

Non dovrebbe essere difficile, anche nei momenti che corrono, invero non troppo favorevoli, mettere insieme quella somma, in considerazione del grande numero di Enti interessati a contribuirvi e dello stimolo che lo scopo della sua erogazione dovrebbe produrre sulla cittadinanza. E poichè lo svolgimento dell'opera abbraccerebbe un periodo di sei anni e non è necessario che i mezzi per compierla siano accumulati tutti prima d'iniziarla, la adunarli sarà più agevole.

Potrebbe ad esempio contribuire :

- Il Ministero della Pubblica Istruzione con una legge che assegnasse per cinque anni la quota annua di £ 40,000 e quindi per £ 200,000

- Il Municipio di Firenze con l'assegnazione nel proprio bilancio, pure per cinque anni, della quota di lire 30,000 per anno £ 150,000

- Un associazione da costituirsi fra mille cittadini che si impegnino per cinque anni ad un oblazione di £ 10 £ 50,000

- La Provincia, la Camera di Commercio, la Associazione per il movimento de Forestieri, l'Associazione per la difesa di Firenze Antica, la cittadinanza mediante pubbliche sottoscrizione – per un complesso di 20,000 lire all'anno e un complesso £ 100,000

La erogazione di questi mezzi dovrebbe poi avvenire :

Direttamente, a cura della Commissione esecutiva per il compimento dei saggi necessari a verificare lo stato delle primitive facciate in ogni singolo caso, ed a compilare il relativo progetto dei lavori opportuni, o anche per la esecuzione di questi quando le condizioni del proprietario non consentano altrimenti.

Mediante sovvenzioni ai singoli proprietari, adeguate alla entità dei lavori che loro fossero imposti.

Con l'assegnazione di premi a favore di proprietari che spontaneamente secondassero l'opera: premi che si potrebbero stabilire nella misura di 2000 o di 3000 lire ciascuno, per fabbricati di ogni determinata strada, a seconda dei risultati che si ottenessero, e di un premio unico in misura maggiore per il restauro meglio riuscito di tutta la zona ad incitamento di ben fare.

In tal modo, penso, dovrebbero essere eliminate nella maggior parte le difficoltà che

potrebbero essere opposte da qualche proprietario: a rimuovere quelle che abbiamo radice nella caparbia o nella ignoranza dovrebbe provvedere una legge con disposizioni e oneri giustificati dal carattere generico di utilità o d'interesse pubblico universale della specialissima intrapresa.

A un Comitato, eretto in Ente morale, con particolari facoltà delle quali la legge lo facesse forte di fronte a proprietari inerti ed aversi, dovrebbe essere esclusivamente riservata la gestione economica, finanziaria, e l'alta direzione dell'opera; opera che dovrebbe svolgersi da una commissione esecutiva unica. Il Comitato, poi, potrebbe essere coordinato nella sua azione molteplice da sub-commissioni quali ad esempio: una consultiva d'indole artistica, una d'ordine finanziario, una di propaganda divisa in diversi rami e costituita anche da Signore, una di commercianti e popolare, con ogni forma propria di una Vasta Associazione.

Tale cospicuo primo passo verso la rigenerazione della città, tanto desiderata e che non può non trovare il consenso e l'aiuto di tutti, oltre riuscire di somme decoro al cospetto di tutto il mondo, nonché di esempio e di incitamento per un più esteso campo, in altri parti entro la cerchia antica e nei borghi, varrebbe ora, in questo angustioso periodo della vita nazionale, di immediato sollievo ad un grande numero di artieri di ogni maestranza, che purtroppo languono, e sperano aiuto dalla concorde alacrità di chi possa.

2.

Ill.ma Sig.ra Marchesa

Ha fatto buona prova ed è stato universalmente lodato in ogni caso il proposito di rimettere in vista in Firenze, in occasione di lavori anche di modesta importanza, gli antichi elementi costruttivi che salvati dall'intonaco o da rimpelli nelle modificazioni o nei rafforzamenti subiti nel corso del tempo per i cambiamenti del gusto, sono rimasti negli edifici, anche se disgraziatamente la entità di questi elementi non dia ormai più sufficiente e sicura base per procedere ad un restauro vero e proprio. E non solo a Firenze ma anche in altre città e in luoghi minori della Toscana il lodevole uso si è diffuso: Pisa anzi ha in questo prevenuto Firenze.

Molti proprietari spontaneamente, altri sollecitati dal Municipio o allettati da premi che questo ha istituito per i migliori saggi di ripristinamento, si danno a ricercare le parti antiche delle loro case e con ambita cura, compiacendone, le rimettono in mostra; tanto che è da ritenersi bene accetta dalla cittadinanza una proposta che tenda a generalizzare le ricerche, in modo organico e ordinato, in una limitata plaga della città.

Occasione prossima di mandare ad effetto una tale idea sarebbe offerta dalle onoranze che tutto il mondo si accinge a tributare a Dante per il VI centenario della morte di lui e la

estrinsecazione del progetto nella zona fra le via del Proncosolo, del Corso, dei Calzaiuoli, e Piazza della Signoria, nella quale sono comprese le case della Conserteria degli Alighieri, sarebbe omaggio non effimero ma duraturo alla memoria del grande Fiorentino, e al tempo stesso, giova sperarlo, sortirebbe di grande interesse per la città e forse d'esempio e di incitamento alla applicazioni in campo più vasto.

Secondo il concetto che da molto tempo sto vagheggiando e che ora lusinghieramente sono indotto a manifestare, il lavoro di saggi dovrebbe essere iniziato nella Piazza di S. Martino e estendersi di grado in grado, ordinatamente, a zone concentriche, per tutta la plaga indicata, coll'intendimento esclusivo di scoprire e mantenere visibili tutti gli elementi antichi, che si trovino all'esterno degli edifizii, senza che per questo sia tolta alcuna comodità, e studiando anzi il modo che gli edifizii se ne avvantaggino.

Per assicurare la riuscita dell'impresa è indispensabile che un Comitato la prenda a cuore interessandosi in modo pratico ed efficace il Governo, il Comune, la Provincia, la Camera di commercio e ogni altro Ente pubblico o privato che vi abbia interesse sia portato a contribuirvi. Ed è d'uopo di provvederne i mezzi morali con una energica propaganda istruttiva da esplicarsi indirettamente e direttamente verso i proprietari incitando i resti con premi o contributi, e di provvederne i mezzi materiali con adeguati assegnamenti, sottoscrizioni o sussidi.

Il lavoro dovrebbe essere condotto con uniformità di criteri, nel modo più economico possibile, procedendo alla stroncatura delle pareti esterne per mezzo di scale aeree e di pochi uomini per provvedere di poi adeguatamente al riordinamento delle parti importanti che ne vengono fuor, senza rifacimenti o opere di completamento, a meno che il proprietario vi accondisca da sè, seguendo le disposizioni del Comitato o della Commissione esecutiva di esso.

La spesa, che non si può determinare con criteri di massima in modo affermativo, non dovrebbe essere eccessiva; e l'aggravio che ne verrebbe al Comitato sarebbe tanto più lieve quanto più la operosità di questo sapesse indurre i proprietari a secondarne il nobilissimo intento.

Con la massima deferenza della S.V.Ill.ma

Devot.mo

914 [Au crayon, indiquant vraisemblablement l'année de rédaction]

TABLE DES ILLUSTRATIONS

CHAPITRE 1

- Fig. 1. Ballarini G., *Descrizioni delle solenni Feste commemorative fatte a Rome ed in tutta Italia nel 1911 pel cinquantenario dell'Unità Nazionale e di Roma Capitale*, Bologne, 1911 (Archig., Ms B3266).
- Fig. 2. Vecchi B., *Relazione della Esposizione artistica di Roma*, Florence, 1911 (ASCFi, *Comune di Firenze, Cerimonie, festeggiamenti ed esposizioni*, 5063, Relazioni degli Operai inviati al comune).
- Fig. 3. De Carolis A., Affiche de l'exposition internationale de Turin, 1910 (ACS, AABBA, div. 1, 1908-24, b. 623, *Esposizioni di Roma*).
- Fig. 4. Cambellotti D., Affiche de l'exposition de Rome (ACS, AABBA, division 1, 1908-24, b. 623, *Esposizioni di Roma*).
- Fig. 5. Metlicovitz L., Affiche de l'exposition internationale de Turin, 1910 (« I manifesti artistici delle esposizioni di Roma e Torino », *Le Esposizioni*, 1911, p. 13).
- Fig. 6. Galileo Chini, Affiche de l'exposition ethnographique de Rome, tip. Chappuis Bologne. (ACS, AABBA, division 1, 1908-24, b. 623, *Esposizioni di Roma*)
- Fig. 7. L'inauguration du monument à Victor-Emmanuel II, 4 juin 1911. (*Illustrazione Italiana*, 1911, p. 582)
- Fig. 8. Le couple royal aux inaugurations de l'exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi, Rome 1911. (*Le Esposizioni*, 1911, p. 33)
- Fig. 9. Le roi Victor-Emmanuel III durant les inaugurations l'exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi, Rome 1911. (*Le Esposizioni*, 1911, p. 116)
- Fig. 10. Le couple royal aux inaugurations de l'exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi, Rome 1911. En fond le pavillon de l'Emilie-Romagne à gauche et celui de la Vénétie à droite. (*Le Esposizioni*, 1911, p. 33)
- Fig. 11. L'inauguration de l'exposition régionale à Piazza d'Armi le 21 avril 1911. (*Illustrazione Italiana*, 1911, p. 374-375)
- Fig. 12. Le couple royal à l'inauguration du pavillon de l'Emilie-Romagne, on reconnaît Corrado Ricci en quatrième position en partant de la gauche. (ACS, AABBA, div. 1, 1908-24, b. 623, *Esposizioni di Roma*)
- Fig. 13. Plan de Rome et de l'exposition, chromolithographie, vers 1911. (ASC, 22263 [5]).
- Fig. 14. Représentation perspective de l'exposition régionale, projet non définitif. (*Rassegna illustrata*, I, 1911, p. 16-17)
- Fig. 15. Plan des exposition de Piazza d'Armi et de Vigna Cartoni. (*Le Esposizioni*, 1911)
- Fig. 16. Aldo Molinari, L'exposition des régions à Piazza d'Armi. (*Rassegna illustrata*, 1910)
- Fig. 17. Plan des pavillons régionaux à l'exposition de Piazza d'Armi. (*Le Esposizioni*, 1911)
- Fig. 18. Le pont du Risorgimento et l'entrée monumentale de l'exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi, Rome 1911. (Piantoni, 1981, p. 11)
- Fig. 19. Marcello Piacentini, Pavillon de l'Italie à l'Exposition universelle de Bruxelles de 1910. (*Emporium*, XXXI, 184, 1910, p. 316)
- Fig. 20. Marcello Piacentini, Pavillon de l'Italie à l'exposition internationale de Bruxelles de 1910. (Pisani, 2004, p. 46)
- Fig. 21. Arnaldo Foschini et Ghino Ventunrini, Entrée monumentale de l'exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (*Emporium*, XXXIV, 204, 1911, p. 409)
- Fig. 22. Arnaldo Foschini et Ghino Ventunrini, Entrée monumentale de l'exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (Piantoni, 1981, p. 11)

- Fig. 23. Arnaldo Foschini et Ghino Ventunrini, Entrée monumentale de l'exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (*Rassegna illustrata*, I, 1910, p. 43)
- Fig. 24. Marcello Piacentini, Projet de forum des régions, exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (fig. 24 : *Rassegna illustrata*, I, 1910, p. 41)
- Fig. 25. Marcello Piacentini, Projet de forum des régions, exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (Archivio della biblioteca di architettura dell'Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. Esposizione 1911)
- Fig. 26. Marcello Piacentini, Projet de forum des régions, exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (Archivio della biblioteca di architettura dell'Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. Esposizione 1911)
- Fig. 27. Marcello Piacentini, Le forum des régions, exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (*Emporium*, XXXIV, 204, 1911, p. 411)
- Fig. 28. Marcello Piacentini, Le pavillon des fêtes et le lac, vus depuis le forum des régions, exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (*Emporium*, XXXIV, 204, 1911, p. 419)
- Fig. 29. Marcello Piacentini, Palais des écoles (Palazzo delle Scuole), exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (Archivio della biblioteca di architettura dell'Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. Esposizione 1911)
- Fig. 30. Marcello Piacentini, Palais des écoles (Palazzo delle Scuole), exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (Archivio della biblioteca di architettura dell'Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. Esposizione 1911)
- Fig. 31. Marcello Piacentini, Palais des écoles (Palazzo delle Scuole), exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (Archivio della biblioteca di architettura dell'Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. Esposizione 1911)
- Fig. 32. Marcello Piacentini, le pavillon des fêtes, exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (Archivio della biblioteca di architettura dell'Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. Esposizione 1911)
- Fig. 33. Marcello Piacentini, le pavillon des fêtes, exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (*Emporium*, XXXIV, 204, 1911, p. 416)
- Fig. 34. Marcello Piacentini, le pavillon des fêtes, exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (Archivio della biblioteca di architettura dell'Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. Esposizione 1911)
- Fig. 35. Marcello Piacentini, le pavillon des fêtes, exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (*Emporium*, XXXIV, 204, 1911, p. 416)
- Fig. 36. Marcello Piacentini, Le pavillon des fêtes, exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, 1911 (ACS, AABBA, division 1, 1908-24, b. 623, *Esposizioni di Roma*)
- Fig. 37. Marcello Piacentini, Le pavillon des fêtes, exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, 1911 (Guida Ufficiale, 1911, p. 98)
- Fig. 38. Marcello Piacentini, Le pavillon des fêtes, exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, 1911 (*Le esposizioni*, 1911, p. 20).
- Fig. 39. Galileo Chini, Ebauche de la décoration du grand salon du pavillon des fêtes, exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, 1911 (Benzi, 2002, p. 40).
- Fig. 40. Galileo Chini, Ebauche de la décoration du grand salon du pavillon des fêtes, exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, 1911 (*Emporium*, XXXIV, 204, 1911, p. 422)
- Fig. 41. Les régions d'Italie sur le monument à Victor-Emmanuel II. (« Le Regioni danno corona al Monument », *Giornale d'Italia*, lundi 5 juin 1911)
- Fig. 42. Les régions d'Italie sur le monument à Victor-Emmanuel II. (*L'illustrazione italiana*, 1911, p. 374)
- Fig. 43. Plan de l'exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (Guida Ufficiale, 1911)
- Fig. 44. Cartes postales reproduisant des photographie de l'anneau des régions, exposition régionale

- et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (ACS, AABBA, division 1, 1908-24, b. 623)
- Fig. 45. Cartes postales reproduisant des photographie de l'anneau des régions, exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (ACS, AABBA, division 1, 1908-24, b. 623)
- Fig. 46. Photographies de différents édifices de l'exposition ethnographiques de Piazza d'Armi en cours de construction, Rome, 1911. (*Le esposizioni*, 1911, p. 36)
- Fig. 47. Les groupes ethnographiques de l'Italie centrale. Exposition ethnographiques de Piazza d'Armi, Rome, 1911. (*Rassegna illustrata*, 6, 1910, p. 16)
- Fig. 48. Edward William Cooke, Le pavillon chinois du jardin Biddulph Grange (Angleterre), vers 1840.
- Fig. 49. Le Vieux-Paris de Robida à l'Exposition universelle de 1900 vu depuis le pont de l'Alma, Paris. (*L'architecture à l'Exposition universelle de 1900*, Paris, Librairies imprmerie réunie, 1902, p. 38)
- Fig. 50. Le Vieux-Paris de Robida à l'Exposition universelle de 1900 vu depuis le pont de l'Alma, Paris. (*L'architecture à l'Exposition universelle de 1900*, Paris, Librairies imprmerie réunie, 1902, p. 39)
- Fig. 51. Le Vieux-Paris de Robida à l'Exposition universelle de 1900 vu depuis le pont de l'Alma, Paris. (*L'architecture à l'Exposition universelle de 1900*, Paris, Librairies imprmerie réunie, 1902, p. 40-41)
- Fig. 52. Ignac Alpàr, Chateau de Vajdahunyad, construit pour l'exposition du millénaire hongrois, Budapest (Hongrie), 1896. (état actuel)
- Fig. 53. Ignac Alpàr, Chateau de Vajdahunyad, construit pour l'exposition du millénaire hongrois, Budapest (Hongrie), 1896. (état actuel)
- Fig. 54. Ignac Alpàr, Chateau de Vajdahunyad, construit pour l'exposition du millénaire hongrois, Budapest (Hongrie), 1896 (état actuel).
- Fig. 55. George Ferris, Grande roue de l'Exposition colombienne de Chicago (Etats-Unis), 1893. (N.Y. Brooklyn Museum Archives, Goodyear Archival Collection).
- Fig. 56. George Ferris, Grande roue de l'Exposition colombienne de Chicago (Etats-Unis), 1893. (N.Y. Brooklyn Museum Archives, Goodyear Archival Collection).
- Fig. 57. L'Italia turrata, pour l'affiche de l'Exposition générale de Turin, 1884. (ACS, AABBA, division 1, 1908-24, b. 623)
- Fig. 58. Vue de Piazza d'Armi, exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (Archivio della biblioteca di architettura dell'Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. Esposizione 1911)
- Fig. 59. Groupe ethnographique de la vénétie situé en face du pavillon vénitien visible dans la fig. 60. Exposition ethnographiques de Piazza d'Armi, Rome, 1911. (*L'illustrazione italiana*, 1911, p. 111)
- Fig. 60. Groupe ethnographique de la vénétie situé en face du pavillon vénitien visible dans la fig. 60. Exposition ethnographiques de Piazza d'Armi, Rome, 1911. (ACS, AABBA, division 1, 1908-24, b. 623)
- Fig. 61. Groupe ethnographique de la vénétie situé en face du pavillon vénitien visible dans la fig. 60. Exposition ethnographiques de Piazza d'Armi, Rome, 1911. (*Le esposizioni*, 1911, p. 101)
- Fig. 62. Groupe ethnographique napolitain Exposition ethnographiques de Piazza d'Armi, Rome, 1911. (*Le esposizioni*, 1911, p. 388)
- Fig. 63. Groupe ethnographique napolitain Exposition ethnographiques de Piazza d'Armi, Rome, 1911. (*Rassegna illustrata*, 7, 1910, p. 3)
- Fig. 64. Alfredo D'Andrade, Le borgo et la rocca medioevale construits pour l'exposition de 1884 dans le parc du Valentin, Turin. (photographie de l'état actuel)
- Fig. 65. Alfredo D'Andrade, Le borgo et la rocca medioevale construits pour l'exposition de 1884 dans le parc du Valentin, Turin. (photographie de l'état actuel)
- Fig. 66. Alfredo D'Andrade, Le borgo et la rocca medioevale construits pour l'exposition de 1884 dans le parc du Valentin, Turin. (Calabrese, 1982, n° 158)
- Fig. 67. Issogne, Giuseppe Giacosa en pose, devant la fontaine du grenadier, vers 1880. (Calabrese, 1982, n° 157).
- Fig. 68. Aoste, prieur de Saint'Ours, vers 1890 (Calabrese, 1982, n° 39).

- Fig. 69. Edoardo Collamarini, Cleto Capri, Projet du pavillon de l'Emilie-Romagne pour l'exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, signés et datés 23 février 1910 (Cineteca di Bologna, Archivio fotografico, FM 160)
- Fig. 70. Edoardo Collamarini, Cleto Capri, Projet du pavillon de l'Emilie-Romagne pour l'exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, signés et datés 23 février 1910 (Cineteca di Bologna, *Archivio fotografico*, FM 161).
- Fig. 71. Edoardo Collamarini, Cleto Capri, Projet du pavillon de l'Emilie-Romagne pour l'exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome, signés et datés 23 février 1910 (Cineteca di Bologna, Archivio fotografico, FM 162)
- Fig. 72. Edoardo Collamarini, Cleto Capri, Pavillon de l'Emilie-Romagne, exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome. (Agnelli, 1911, p. 17)
- Fig. 73. Edoardo Collamarini, Cleto Capri, Pavillon de l'Emilie-Romagne, exposition régionale et ethnographique de Piazza d'Armi à Rome. (Agnelli, 1911, p. 23)
- Fig. 74. Représentations des pavillons de l'exposition régionale pour des réclames de la compagnie Liebig. (ACS, AABBA, division 1, 1908-24, b. 623)
- Fig. 75. Cartes postales reproduisant des photographie du pavillon de la Toscane à l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911 (ACS, AABBA, division 1, 1908-24, b. 623)
- Fig. 76. Cartes postales reproduisant des photographie du pavillon de la Sicile à l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911 (ACS, AABBA, division 1, 1908-24, b. 623)
- Fig. 77. Cartes postales reproduisant des photographie du pavillon de la Toscane à l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911 (ACS, AABBA, division 1, 1908-24, b. 623)
- Fig. 78. Cartes postales reproduisant des photographie du pavillon de l'Ombrie à l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911 (ACS, AABBA, division 1, 1908-24, b. 623)
- Fig. 79. Cartes postales reproduisant des photographie de pavillons de l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911. Toscane (Ugo Giusti), (ACS, AABBA, division 1, 1908-24, b. 623).
- Fig. 80. Cartes postales reproduisant des photographie de pavillons de l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911. Abbruzzes (Antonio Liberi), (ACS, AABBA, division 1, 1908-24, b. 623).
- Fig. 81. Cartes postales reproduisant des photographie de pavillons de l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911. Pouilles (Dionigi Scano) (ACS, AABBA, division 1, 1908-24, b. 623).
- Fig. 82. Max Ongaro, Daniele Donghi, Projet du pavillon de la Vénétie pour l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (*Rassegna illustrata*, 4, 1910, p. 4)
- Fig. 83. Max Ongaro, Daniele Donghi, Projet du pavillon de la Vénétie pour l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (*Rassegna illustrata*, 4, 1910, p. 5)
- Fig. 84. Max Ongaro, Daniele Donghi, Carte postale et plan du pavillon de la Vénétie pour l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (ACS, AABBA, division 1, 1908-24, b. 623 ; Guida Ufficiale, 1911, p. 128)
- Fig. 85. Max Ongaro, Daniele Donghi, Carte postale et plan du pavillon de la Vénétie pour l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (ACS, AABBA, division 1, 1908-24, b. 623 ; Guida Ufficiale, 1911, p. 128)
- Fig. 86. Cesare Bertea, Le pavillon du Piémont à l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911. Carte Postale (ACS, AABBA, division 1, 1908-24, b. 623)
- Fig. 87. Cesare Bertea, Le pavillon du Piémont à l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911. Plan (Guida Ufficiale, 1911, p. 128)
- Fig. 88. Cesare Bertea, Le pavillon du Piémont à l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911. Réclame de la compagnie Liebig (ACS, AABBA, division 1, 1908-24, b. 623).
- Fig. 89. Guglielmo Calderini, le pavillon de l'Ombrie à l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (*Rassegna illustrata*, 12, 1911, p. 1)
- Fig. 90. Guglielmo Calderini, le pavillon de l'Ombrie à l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (*Le esposizioni*, 1911, p. 228)
- Fig. 91. Ernesto Basile, Le pavillon sicilien à l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome,

1911. (*Rassegna illustrata*, 2, 1910, p. 1)

Fig. 92. Guido Cirilli, le pavillon des Marches à l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (*Le esposizioni*, 1911, p. 228)

Fig. 93. Alfredo Campanini, Giuseppe Visconti di Modrone, Grazzano Visconti, Lombardie (état actuel).

Fig. 94. Alfredo Campanini, Giuseppe Visconti di Modrone, Grazzano Visconti, Lombardie (état actuel).

Fig. 95. Antonio Curri, Le pavillon de la Campanie, Basilicate et Calabre à l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (Tesorone, 1913)

Fig. 96. Antonio Curri, Le pavillon de la Campanie, Basilicate et Calabre à l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (Tesorone, 1913)

Fig. 97. Antonio Curri, Le pavillon de la Campanie, Basilicate et Calabre à l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (Tesorone, 1913)

Fig. 98. Antonio Curri, Le pavillon de la Campanie, Basilicate et Calabre à l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (Tesorone, 1913)

Fig. 99. Adolfo Zacchi, Le pavillon de la Lombardie à l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (98 : ACS, AABBA, division 1, 1908-24, b. 623)

Fig. 100. Adolfo Zacchi, Le pavillon de la Lombardie à l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (Tesorone, 1913, *Rassegna illustrata*, 1, 1910, p. 15)

Fig. 101. Adolfo Zacchi, Le pavillon de la Lombardie à l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (*Rassegna illustrata*, 10, 1911, p. 16)

Fig. 102. Venceslao Borsani, Le pavillon de la Ligurie à l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (*Le esposizioni*, 1911, p. 321)

Fig. 103. Venceslao Borsani, Le pavillon de la Ligurie à l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (ACS, AABBA, division 1, 1908-24, b. 623)

Fig. 104. Le pavillon de la Ligurie, projet de Venceslao. Bersani (*Rassegna illustrata*, 12, 1910 p. 16)

Fig. 105. Marcello Piacentini, La cité italienne, Exposition de San-Francisco, 1915. (Emporium, XL, 235, 1915, p. 78)

Fig. 106. Le pavillon de la Ligurie, projet de Gino Coppedè. (*Rassegna illustrata*, 12, 1910 p. 16)

Inauguration du pavillon toscan à l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911. (*L'illustrazione italiana*, 1911, p. 73)

CHAPITRE 2

Fig. 1. Florence, Palazzo dell'Arte della Lana restauré par Enrico Lusini, 1905 (Cresti, 1995, p. 149).

Fig. 2. Florence, Palazzo dell'Arte della Lana, état antérieur aux travaux d'Enrico Lusini (Del Lungo, 1906).

Fig. 3. Venturi A., *Storia dell'arte italiana, I, Dai primordi dell'arte cristiana al tempo di Giustiniano*, Milan, Hoepli, 1901, couverture de Cellini.

Fig. 4. Venturi A., *Storia dell'arte italiana, II, Dall'arte barbarica alla romanica*, Milan, Hoepli, 1902, couverture de Cellini.

Fig. 5. Venturi A., *Storia dell'arte italiana, III, La scultura del Trecento e le sue origini*, Milan, Hoepli, 1906, couverture de Cellini.

Fig. 6. Ricci C., *Ravenna*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1900.

Fig. 7. Ricci C., *Guida di Ravenna*, Ravenne, A. et G. David, 1878 (6^e édition Bologne, Zanichelli 1923). San Giovanni Evangelista au terme des travaux de 1919-1921.

Fig. 8. Ricci C., *La repubblica di San Marino*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1903.

Fig. 9. Zucchini G., *Bologna*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1914.

- Fig. 10. Agnelli G., *Ferrara e Pomposa*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1904, couverture.
- Fig. 11. Ricci C., *Ravenna*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1909 (1^e édition 1900), couverture.
- Fig. 12. Ricci C., *La repubblica di San Marino*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1903, couverture.
- Fig. 13. Franciosi G., *Arezzo*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1909, couverture.
- Fig. 14. Supino I. B., *Pisa*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1905, p. 2.
- Fig. 15. Franciosi G., *Arezzo*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1909, p. 2.
- Fig. 16. Zucchini G., *Bologna*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1914, p. 2.
- Fig. 17. Pantini R., *San Gimignano*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1908, p. 2.
- Fig. 18. Ricci C., *Ravenna*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1900, p. 3.
- Fig. 19. Molmenti P., *Venezia*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1909, p. 10-11.
- Fig. 20. Agnelli G., *Ferrara e Pomposa*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1904, p. 10.
- Fig. 21. Agnelli G., *Ferrara e Pomposa*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1904, p. 11.
- Fig. 22. Ricci C., *Ravenna*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1909 (1^e édition 1900), p. 3.
- Fig. 23. Ricci C., *Ravenna*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1909 (1^e édition 1900), p. 16.
- Fig. 24. Ricci C., *Ravenna*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1909 (1^e édition 1900), p. 48.
- Fig. 25. Ricci C., *La repubblica di San Marino*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1903, p. 25.
- Fig. 26. Ricci C., *La repubblica di San Marino*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1903, p. 58.
- Fig. 27. Zucchini G., *Bologna*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1914, p. 23.
- Fig. 28. Zucchini G., *Bologna*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1914, p. 27.
- Fig. 29. Zucchini G., *Bologna*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1914, p. 46.
- Fig. 30. Zucchini G., *Bologna*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1914, p. 56.
- Fig. 31. Zucchini G., *Bologna*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1914, p. 14-15.
- Fig. 32. Zucchini G., *Bologna*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1914, p. 28-29.
- Fig. 33. Vues des collines de San Gimignano, Ricci C., *La repubblica di San Marino*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1903, p. 22.
- Fig. 34. Vues des collines de San Gimignano, Ricci C., *La repubblica di San Marino*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1903, p. 23.
- Fig. 35. *Emporium*, XXI, 121, janvier 1905, couverture.
- Fig. 36. Ricci C., « Per la bellezza artistica d'Italia », *Emporium*, XXI, 124, avril 1905, p. 294.
- Fig. 37. Ricci C., « Per la bellezza artistica d'Italia », *Emporium*, XXI, 124, avril 1905, p. 304.
- Fig. 38. Ricci C., « Per la bellezza artistica d'Italia. I nemici di Venezia », *Emporium*, XXII, 127, juillet 1905, p. 34.
- Fig. 39. *Bolletino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, I, 1, 1907, couverture.
- Fig. 40. *Bolletino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, I, 1, 1907, p. 2.
- Fig. 41. *Divina Commedia di Dante Alighieri illustrata nei luoghi e nelle persone*, éditée par Corrado Ricci, Milan, Hoepli, 1898, couverture.
- Fig. 42. *Divina Commedia di Dante Alighieri illustrata nei luoghi e nelle persone*, éditée par Corrado Ricci, Milan, Hoepli, 1898, p. XI.
- Fig. 43. *Divina Commedia di Dante Alighieri illustrata nei luoghi e nelle persone*, éditée par Corrado Ricci, Milan, Hoepli, 1898, p. 525.
- Fig. 44. *Divina Commedia di Dante Alighieri illustrata nei luoghi e nelle persone*, éditée par Corrado Ricci, Milan, Hoepli, 2^e édition de 1921.
- Fig. 45. « Bologna e le sue esposizioni », *L'illustrazione Italiana*, Milan, Treves, 1888, couverture

- Fig. 46. Panzacchi E., Ricci C., Ximenes E., « Boninia Docet », numéro spécial de *L'Illustrazione Italiana*, Milan, Treves, 1888, couverture.
- Fig. 47. Bologne 1888, en-tête du journal de l'exposition, *Bologna, esposizione emiliana 1888*, Bologne, Museo Civico del Risorgimento.
- Fig. 48. *Guida illustrata della Esposizione Emiliana*, Bologne, Zanichelli, 1888, couverture.
- Fig. 49. Fabbi F., « Le feste umoristiche degli studenti », *Bologna, esposizione emiliana 1888*, Bologne, Museo Civico del Risorgimento.
- Fig. 50. Auguste Sezanne, *Sigillum Magnum*, « Boninia Docet », numéro spécial de *L'Illustrazione Italiana*, Milan, Treves, 1888, p. 43.
- Fig. 51. Invitation à l'inauguration des expositions de Bologne, 21 avril 1888 (ASCBo, Tit. XIV, Istruzione, 9 *Oggetti diversi*, 1888, b. 1, fasc. 1).
- Fig. 52. Invitation à l'inauguration du monument à Victor-Emmanuel II, 3 juin 1888 (ASCBo, Tit. XIV, Istruzione, 9 *Oggetti diversi*, 1888, b. 1, fasc. 1).
- Fig. 53. Alfredo Tartarini, *Gonfalone*, Augusto Sezanne, lettre de remerciement au roi et carte des invités aux fêtes du centenaire, « Boninia Docet », numéro spécial de *L'Illustrazione Italiana*, Milan, Treves, 1888, p. 43.
- Fig. 54. Bologne, projet de démolition et de reconstruction des tombes des glossateurs (ASCBo, Tit. XIV, Istruzione, 9 *Oggetti diversi*, 1888, b. 1, fasc. 9).
- Fig. 55. Bologne, vestiges des tombes d'Accursio, d'Odofredo et de Rolandino de Romanzi. Les deux premiers se trouvaient non loin de leur emplacement d'origine, au chevet de l'église San Francesco, le troisième à la chartreuse de Bologne. (Rubbiani, 1887, pl. I)
- Fig. 56. Bologne, vestiges des tombes d'Accursio, d'Odofredo et de Rolandino de Romanzi. Les deux premiers se trouvaient non loin de leur emplacement d'origine, au chevet de l'église San Francesco, le troisième à la chartreuse de Bologne. (Rubbiani, 1887, pl. II)
- Fig. 57. Bologne, vestiges des tombes d'Accursio, d'Odofredo et de Rolandino de Romanzi. Les deux premiers se trouvaient non loin de leur emplacement d'origine, au chevet de l'église San Francesco, le troisième à la chartreuse de Bologne. (Rubbiani, 1887, pl. III)
- Fig. 58. Bologne, projet de reconstruction des tombes d'Accursio, d'Odofredo et de Rolandino de Romanzi. (Rubbiani, 1887, pl. IV)
- Fig. 59. Bologne, projet de reconstruction des tombes d'Accursio, d'Odofredo et de Rolandino de Romanzi. (Rubbiani, 1887, pl. V)
- Fig. 60. Bologne, projet de reconstruction des tombes d'Accursio, d'Odofredo et de Rolandino de Romanzi. (Rubbiani, 1887, pl. VI)
- Fig. 61. Bologne, projet de reconstruction de la tombe de Rolandino de Romanzi. (Rubbiani, 1887, pl. VI)
- Fig. 62. Bologne, vue du chevet de l'église San Francesco et des bureaux de l'ufficio tecnico della R. Intendenza di Finanza, avant le début des travaux en 1888. (Rubbiani, 1899, p. 24)
- Fig. 63. Bologne, vue du chevet de l'église San Francesco, et des deux premières tombes reconstruites, autour de 1890. (Rubbiani, 1899, p. 25)
- Fig. 64. Bologne, projet de reconstitution des tombes des glossateurs, de l'abside de San Francesco et la tour de Mastro Antonio. (Rubbiani, 1887, pl. VII)
- Fig. 65. Bologne, l'église San Francesco après l'achèvement des travaux de dégagement du chevet et du flanc nord. (Zucchini G., *Bologna*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1914, p. 29)
- Fig. 66. Portrait d'Alfonso Rubbiani (Foschi, Giordano, 2003, p. 144).
- Fig. 67. Emblème du Comitato per Bologna Storica ed Artistica (Archivio CBSA).
- Fig. 68. Bologne, exemple de restauration du Comitato per Bologna Storica ed Artistica, Immeuble via Galliera, n. 13-15. Etat avant les travaux de 1906-1907 (Trombetti, 1994, p. 26)
- Fig. 69. Bologne, exemple de restauration du Comitato per Bologna Storica ed Artistica, Immeuble via Galliera, n. 13-15. Etat après les travaux de 1906-1907 (Trombetti, 1994, p. 26)

Fig. 70. Bologne, exemple de restauration du Comitato per Bologna Storica ed Artistica, Immeuble via Galliera, n. 13-15. Photographie de l'état actuel (76).

Fig. 71. Bologne, Comitato per Bologna Storica ed Artistica, Projet de restauration du Palazzo del Podestà, façade ouest en face de la fontaine de Neptune (Foschi, Giordano, 2003, p. 105).

Fig. 72. Bologne, Comitato per Bologna Storica ed Artistica, Projet de restauration du Palazzo del Podestà, façade nord sur la via Rizzoli (Foschi, Giordano, 2003, p. 106).

Fig. 73. Bologne, Comitato per Bologna Storica ed Artistica, Projet de restauration du Palazzo del Podestà, façade est (Foschi, Giordano, 2003, p. 106).

Fig. 74. Bologne, Palazzo del Podestà et Palazzo di Re Enzo avant les restaurations du CBSA (Foschi, Giordano, 2003, p. 103).

Fig. 75. Bologne, Palazzo del Podestà et Palazzo di Re Enzo projet de restauration du CBSA (Foschi, Giordano, 2003, p. 103).

Fig. 76. Bologne, Palazzo di Re Enzo, Palazzo del Podestà et fontaine du Neptune (état actuel).

CHAPITRE 3

Fig. 1. Eglise et couvent San Francesco à Ravenne, (Coronelli V., *Ravenna ricercata, antico-moderna*, Venise, 1706 reproduit dans Dezzi Bardeschi, Fabbri, Pirazzoli, 1976, p. 73).

Fig. 2. La tombe de Dante après la reconstruction de Bernard Bembo en 1483 (Coronelli V., *Ravenna ricercata, antico-moderna*, Venise, 1706 reproduit dans Dezzi Bardeschi, Fabbri, Pirazzoli, 1976, p. 73).

Fig. 3. Camillo Morigia, projet pour le sépulcre de Dante, façade et plan (Dezzi Bardeschi, Fabbri, Pirazzoli, 1976, p. 75).

Fig. 4. Ravenne, la tombe de Dante avant les travaux de 1921 (Dezzi Bardeschi, Fabbri, Pirazzoli, 1976, p. 143).

Fig. 5. Giuseppe Bertini, *La rencontre de Dante et Fra Ilario*, huile sur toile, Milan, Pinacothèque de la Brera, 116 x 227 cm, 1845.

Fig. 6. Enrico Pollastrini, *Nello alla tomba di Pia*, huile sur toile, Galleria d'Arte Moderna di Firenze, 147,5 x 189,5, 1851.

Fig. 7. Gaetano Previati, *Paolo e Francesca*, huile sur toile, Bergame, Accademia Carrara, 98 x 227 cm, 1887.

Fig. 8. Domenico Petarlini, *Dante in esilio*, huile sur toile, Florence, Galleria d'arte moderna, vers 1860.

Fig. 9. Carol Vogel von Vogelstein, *Dante e dieci episodio della Divina Commedia*, huile sur toile, Florence, Galleria d'arte moderna, 1844.

Fig. 10. Andrea Pierini, *Incontro di Dante con Beatrice nel Purgatorio*, huile sur toile, Florence, Galleria d'arte moderna, 1853.

Fig. 11. Adolfo De Carolis, *Ubi rosa, ibi spina*, affiche de la tragédie de Gabriele D'Annunzio, Rome, Stabilimento Marzi, 1901. (Trévis, collection Salce)

Fig. 12. Dante, l'Italia turrata et D'Annunzio indiquant Fiume de la main, carte postale. (Collezione Baldassari, Borgia, 2009, XXXIX.1, p. 204) "ora, che un sol volere è d'ambidue: / tu duca, tu signore e tu maestro..." DC, *Enfer*, chant II.

Fig. 13. L'Italia turrata, en arrière plan la statue de Dante de Trente, carte postale. (Collezione Baldassari, Borgia, 2009, XXXIX.1, p. 204)

Fig. 14. *I fattori del Risorgimento italiano, 1848-1916* (Collezione Baldassari, Borgia, 2009, XXX.1.a.1 p. 205). À l'extérieur, à partir du médaillon droit supérieur et dans le sens des aiguilles d'une montre : Garibaldi, Verdi, Sonnino, D'Annunzio, Carducci, Salandra, Mazzini, Cavour ; au centre : Victor-Emmanuel II, Umberto I, Victor-Emmanuel III, generale Cadorna.

- Fig. 15. Benvenuti P., De Cambray Digny L., *Monumenti sepolcrali della Toscana disegnati da Vincenzo Gozzini e incisi da Giovan Paolo Lasinio sotto la direzione dei Signori Cav. Pietro Benvenuti e L. De Cambray Digny con illustrazioni*, Florence, seconde édition 1822-1823, couverture.
- Fig. 16. Benvenuti P., De Cambray Digny L., *Monumenti sepolcrali della Toscana disegnati da Vincenzo Gozzini e incisi da Giovan Paolo Lasinio sotto la direzione dei Signori Cav. Pietro Benvenuti e L. De Cambray Digny con illustrazioni*, Florence, seconde édition 1822-1823, pl. X, Ricci S., Monument funéraire à Pompeo Giuseppe Signorini da Mulazion.
- Fig. 17. Benvenuti P., De Cambray Digny L., *Monumenti sepolcrali della Toscana disegnati da Vincenzo Gozzini e incisi da Giovan Paolo Lasinio sotto la direzione dei Signori Cav. Pietro Benvenuti e L. De Cambray Digny con illustrazioni*, Florence, seconde édition 1822-1823, pl. IX Ricci S., Monument funéraire à Michal Bogoria Skotnicki.
- Fig. 18. Benvenuti P., De Cambray Digny L., *Monumenti sepolcrali della Toscana disegnati da Vincenzo Gozzini e incisi da Giovan Paolo Lasinio sotto la direzione dei Signori Cav. Pietro Benvenuti e L. De Cambray Digny con illustrazioni*, Florence, seconde édition 1822-1823, pl. VIII Canova A., Monument funéraire à Victorio Alfieri.
- Fig. 19. Benvenuti P., De Cambray Digny L., *Monumenti sepolcrali della Toscana disegnati da Vincenzo Gozzini e incisi da Giovan Paolo Lasinio sotto la direzione dei Signori Cav. Pietro Benvenuti e L. De Cambray Digny con illustrazioni*, Florence, seconde édition 1822-1823, pl. I.
- Fig. 20. Stefano Ricci, Cénotaphe de Dante, Florence, église Santa Croce, 1830 (état actuel).
- Fig. 21. Aquarelle du premier jour des festivités, 14 mai 1865. ASCFi, Fondo Disegni, AMFCE 0010 (Cass.1, ins.A, Yousefzadeh, 2010, p. 249).
- Fig. 22. Photographie du premier jour des commémorations sur la place Santa Croce, Album privé de la famille de Savoie, Florence, Archives Alinari (Yousefzadeh, 2010, p. 250).
- Fig. 23. Photographie du troisième jour des cérémonies sur la place de Santa Croce, 16 mai 1865. Biblioteca Marucelliana, Florence (Yousefzadeh, 2010, p. 247).
- Fig. 24. V. Giacomelli, La centenaire de Dante, huile sur toile, Palazzo Vecchio, Musei Comunali, Florence, 1867, (Yousefzadeh, 2010, p. 248).
- Fig. 25. Florence, Enrico Pazzi, Monument à Dante Alighieri, 1865 (état actuel).
- Fig. 26. Vérone, Ugo Zannoni, Monument à Dante Alighieri, 1865 (état actuel).
- Fig. 27. Trente, Cesare Zocchi, Monument à Dante Alighieri, 1896.
- Fig. 28. Trente, Cesare Zocchi, Monument à Dante Alighieri, 1896, Minos représentant l'Enfer (état actuel).
- Fig. 29. Trente, Cesare Zocchi, Monument à Dante Alighieri, 1896, les âmes expiatoire du Purgatoire (état actuel).
- Fig. 30. Carte postale figurant le lien entre Dante et les revendications territoriales irrédentistes. À gauche, représentation de la lampe votive accrochée dans la tombe de Dante (Schulze, 2005, p. 220).

CHAPITRE 4

- Fig. 1. Rome, Palazzo degli Anguillara, Casa di Dante, état avant les travaux de restauration d'Augusto Fallani, 1847. (*Album di Roma del 1847*, Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 382)
- Fig. 2. Rome, Palazzo degli Anguillara, Casa di Dante, état après les travaux de restauration d'Augusto Fallani, 1898-1902. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 387)
- Fig. 3. Rome, Palazzo degli Anguillara, Casa di Dante en 1921. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 391)
- Fig. 4. Rome, Palazzo degli Anguillara, Casa di Dante en 1921. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 393)
- Fig. 5. Rome, Palazzo degli Anguillara, Casa di Dante (état actuel).

- Fig. 6. Rome, Palazzo degli Anguillara, Casa di Dante, plaque commémorative du centenaire de 1921 (état actuel).
- Fig. 7. Rome, Palazzo degli Anguillara, Casa di Dante carte postale. (collection Baldassari, XII.6.30, Borgia, 2009, p. 185)
- Fig. 8. Bologne, Casa Carducci, Museo del Risorgimento (état actuel).
- Fig. 9. Affiche du film *Cabiria* (G. Pastrone, 1914), auteur inconnu.
- Fig. 10. Photogramme du film *La Mirabile Visione*, de Luigi Caramba, 1921. (Cineteca di Bologna, CFVM, 10, MirabileVisione 01)
- Fig. 11. Photogramme du film *La Mirabile Visione*, de Luigi Caramba, 1921. (Cineteca di Bologna, Fondo Archivio Pellicole, 26, Mirabilevisione, 3)
- Fig. 12. Photogramme du film *Dante nella vita e nei suoi tempi*, 1921-1922. (Cineteca di Bologna, Fondo Archivio Pellicole, 17, Dantenellavita, 14)
- Fig. 13. Photogramme du film *Dante nella vita e nei suoi tempi*, 1921-1922. (Cineteca di Bologna, Fondo Archivio Pellicole, 17, Dantenellavita, 17)
- Fig. 14. San Godenzo, église San Gaudenzio, façade avant et après les restaurations de 1921. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 290)
- Fig. 15. San Godenzo, église San Gaudenzio, façade avant et après les restaurations de 1921. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 291)
- Fig. 16. San Godenzo, église San Gaudenzio, intérieur de la nef avant et après les restaurations de 1921. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 294)
- Fig. 17. San Godenzo, église San Gaudenzio, intérieur de la nef avant et après les restaurations de 1921. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 293)
- Fig. 18. San Godenzo, église San Gaudenzio, intérieur de l'église après les restaurations. La nef (*Bollettino d'arte*, II, 1, 1922, p. 389).
- Fig. 19. San Godenzo, église San Gaudenzio, intérieur de l'église après les restaurations. La nef (*Bollettino d'arte*, II, 1, 1922, p. 389).
- Fig. 20. San Godenzo, église San Gaudenzio, intérieur de l'église après les restaurations. L'abside (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 295).
- Fig. 21. San Godenzo, journal des commémorations de 1921. (*San Godenzo a Dante*, 1921, p. 1)
- Fig. 22. Romena, torre di mezzogiorno o della prigione, en cours de restauration. (*Bollettino d'arte*, II, 1, 1922, p. 388)
- Fig. 23. Romena, ruines du château, état antérieur aux restaurations de la tour de 1921, carte postale. (Contorni, 1989, p. 18).
- Fig. 24. Romena, ruines du château, inauguration d'une plaque commémorative en 1921. (Contorni, 1989, p. 23).
- Fig. 25. Romena, vue d'ensemble des ruines du château et des trois cercles de remparts, avec les tours restaurées vers 1988. (Contorni, 1989, p. 54)
- Fig. 26. Goretto Goretto de' Flamini, dessin du château de Romena, 1848. (Contorni, 1989, p. 55)
- Fig. 27. Romena, ruine du château au XIX^e siècle, avant que les constructions postérieures ne soient détruites pour isoler les tours (Contorni, 1989, p. 56).
- Fig. 28. Romena, tour de la postierla vers 1988. (Contorni, 1989, p. 59)
- Fig. 29. Romena, profil des ruines du château dans le paysage vers 1921. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 323)
- Fig. 30. Agenore Socini, château des comtes Guidi Poppi, le château d'après un dessin du XVIII^e siècle, vers 1920. (ACS, AABBA, divisione 1, 1908-1924, b. 1207)
- Fig. 31. Giuseppe Giani, photographie du château des comtes Guidi Poppi, vers 1920. (ACS, AABBA, divisione 1, 1908-1924, b. 1207)

- Fig. 32. Agenore Socini, château des comtes Guidi Poppi, projet de restauration, vers 1920. (ACS, AABBA, divisione 1, 1908-1924, b. 1207)
- Fig. 33. Château de Poppi, projet de restauration de la façade nord, non datée. (Contorni, 1989, p. 42)
- Fig. 34. Poppi, parcours du cortège historique organisé à l'occasion du centenaire dantesque, le 25 septembre 1921. (Contorni, 1989, p. 25)
- Fig. 35. Giuseppe Castellucci, plan du premier étage du château de Poppi, projet de restauration avec en jaune le théâtre destiné à être détruit, vers 1891. (Contorni, 1989, p. 36)
- Fig. 36. Giuseppe Castellucci, plan du premier étage du château de Poppi, projet de restauration de la partie nord-ouest (à gauche sur le plan avec en noir les parties à démolir), vers 1891 (Contorni, 1989, p. 41).
- Fig. 37. Château de Poppi, intérieur après les restaurations, loggia sur la cour intérieure. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 307)
- Fig. 38. Château de Poppi, *Sala grande* après les restaurations. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 311)
- Fig. 39. Château de Poppi, photographie de la cour intérieur avant les restaurations. (Contorni, 1989, p. 36)
- Fig. 40. Château de Poppi, cour intérieur après les restaurations. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 309)
- Fig. 41. Agenore Socini, Projet de colonne commémorative à Campaldino. (ACS, AABBA, divisione 1, 1908-1924, b. 1207)
- Fig. 42. Campaldino, la colonne commémorative en 1921. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 317)
- Fig. 43. *Dante a Pisa*, carte postale. En haut à gauche la reconstitution de la tombe d'Arrigo VII (Collection Baldassari, Borgia, 2009, p. 124)
- Fig. 44. San Gimignano, plan des restaurations durant les années 1920, d'après Lasansky, 2004, p. 327).
- Fig. 45. San Gimignano, la porta San Giovanni, vue intérieures de la porte et de l'église Madonna dei Lumi avant restauration. (*Bollettino d'arte*, II, 1, 10, 1922, p. 484)
- Fig. 46. San Gimignano, la porta San Giovanni, vue intérieures de la porte et de l'église Madonna dei Lumi avant restauration. (Lasansky, 2004, p. 329)
- Fig. 47. San Gimignano, la porta San Giovanni, vue intérieures de la porte après restauration avec détail des arcades au premier étage. (*Bollettino d'arte*, II, 1, 10, 1922, p. 484)
- Fig. 48. San Gimignano, la porta San Giovanni, vue intérieures de la porte après restauration avec détail des arcades au premier étage. (Lasansky, 2004, p. 329)
- Fig. 49. San Gimignano, la porte San Giovanni vue de l'extérieure avant restauration. (*Bollettino d'arte*, II, 1, 10, 1922, p. 483)
- Fig. 50. San Gimignano, casa Rizzi et Salvestrini, piazza della Cisterna après les restaurations. (*Bollettino d'arte*, II, 1, 10, 1922, p. 484)
- Fig. 51. San Gimignano, casa Rizzi après la restauration. (Masetti, 1985, p. 174)
- Fig. 52. San Gimignano, le palazzo Comunale après la restauration. (Masetti, 1985, p. 166)
- Fig. 53. San Gimignano, Casa Salvestrini après restauration. (Masetti, 1985, p. 173)
- Fig. 54. San Gimignano, Casa Salvestrini avant restauration. (Masetti, 1985, p. 173)
- Fig. 55. Catenacci H., La palazzo del Comune à San Gimignano, gravure, 1876 (Lasansky, 2004, p. 324).
- Fig. 56. San Gimignano, palazzo del Podestà avant les restaurations des années 1930, carte postale. (Lasansky, 2004, p. 330).
- Fig. 57. San Gimignano, palazzo del Podestà en 2003. (Lasansky, 2004, p. 331).
- Fig. 58. Sienne, abside de l'église San Cristoforo avant restauration. (*Bollettino d'arte*, II, 1, 10, 1922, p. 481)
- Fig. 59. Sienne, cloître de l'église San Cristoforo après restauration. (*Bollettino d'arte*, II, 1, 10, 1922, p. 481)
- Fig. 60. Sienne, abside de l'église San Cristoforo après restauration. (*Bollettino d'arte*, II, 1, 10,

1922, p. 481)

Fig. 61. Anagni, les « arcs de Boniface », vestiges du palazzo dei Caetani. (Muñoz, 1920, p. 45)

Fig. 62. Anagni, vestiges du palais de Boniface VIII. (Muñoz, 1920, p. 45)

Fig. 63. Anagni, Palazzo Comunale avant restauration. (Muñoz, 1920, p. 48)

Fig. 64. Anagni, Palazzo Comunale après restauration. (Muñoz, 1920, p. 49)

Fig. 65. Anagni, dessin du salon palais de Boniface VIII. (*Bollettino d'arte*, II, 1, 8, 1922, p. 390)

Fig. 66. Anagni, arcades du palais de Boniface VIII avant restauration. (Muñoz, 1920, p. 46)

Fig. 67. Anagni, palais de Boniface VIII partie correspondant au monastère cistercien. (Muñoz, 1920, p. 46)

Fig. 68. Anagni, dessin du salon palais de Boniface VIII. (*Bollettino d'arte*, II, 1, 8, 1922, p. 391)

Fig. 69. Anagni, palais de Boniface VIII, décoration murale du salon avant restauration. (Muñoz, 1920, p. 47)

Fig. 70. Viterbe, église de Saint Sylvestre, façade après les restaurations de 1920. (Muñoz, 1920, p. 44)

Fig. 71. Vérone, Arco dei Gavi (état actuel).

Fig. 72. Ferrare, le quartier de l'église Santa Maria Nuova, détail du plan d'Andrea Bolzoni, 1747. (Agnelli, 1922, pl. 1)

Fig. 73. Ferrare, façade de l'église Santa Maria Nuova avant les restaurations, octobre 1920. (Agnelli, 1922, pl. 2)

Fig. 74. Ferrare, façade de l'église Santa Maria Nuova après les restaurations, décembre 1921. (Agnelli, 1922, pl. 3)

Fig. 75. Ferrare, flanc sud de l'église Santa Maria Nuova avant restauration, octobre 1920. (Agnelli, 1922, pl. 6)

Fig. 76. Ferrare, flanc sud de l'église Santa Maria Nuova après restauration, décembre 1921. (Agnelli, 1922, pl. 7)

Fig. 77. Ferrare, église Santa Maria Nuova vestiges du portail avant restauration. (Agnelli, 1922, pl. 4)

Fig. 78. Ferrare, église Santa Maria Nuova, la nouvelle crypte avec exposition des vestiges de marbre découverts durant les fouilles de 1890. (Agnelli, 1922, pl. 10)

Fig. 79. Ferrare, église Santa Maria Nuova, la nouvelle crypte avec les demi-colonnes de l'église romane. (Agnelli, 1922, pl. 11)

Fig. 80. Ferrare, église Santa Maria Nuova, reconstitution de la tombe des Aldighieri. (Agnelli, 1922, pl. 13)

Fig. 81. Agnelli G., *L'ossario degli Aldighieri e i restauri a Santa Maria Nuova di Ferrara nel Secentenario della morte di Dante, cerimonia inaugurale XI dicembre 1921*, Ferrare, Industrie Grafiche Italiane, 1922, couverture.

CHAPITRE 5

Fig. 1. Le journal du Comité catholique de Ravenne : *Il VI° centenario dantesco, Bollettino del Comitato Cattolico per l'omaggio a Dante Alighieri*, couverture du premier numéro (I, 1, 1914)

Fig. 2. Giovanni Guerrini, Carte postal du Comité civique de Ravenne pour le centenaire de 1921. (Collection Baldassari, Borgia, 2009)

Fig. 3. Vue aérienne du centre de Ravenne, avec localisation des travaux pour le centenaire de la mort de Dante, en 1921.

Fig. 4. AAVV, *Ricordi di Ravenna Medioevale per il VI centenario della morte di Dante*, Ravenne, STER, 1921, couverture réalisée par Giovanni Guerrini.

Fig. 5. Ravenne, église San Francesco, intérieur, état actuel.

- Fig. 6. Ravenne, église San Francesco, extérieur état actuel
- Fig. 7. Ravenne, église San Francesco, intérieur avant les restaurations de 1918-1921. (BCR Fondo Fotografico Mazzotti, FOT 13698)
- Fig. 8. Ravenne, église San Francesco, intérieur avant les restaurations de 1918-1921. (Benini, 2003, p. 110)
- Fig. 9. Ravenne, église San Francesco, fresque découverte en 1920 dans laquelle on voulait voir le portrait de Dante. (SBAPR, Archivio fotografico)
- Fig. 10. Ravenne, église San Francesco, intérieur avant les restaurations de 1918-1921. (SBAPR, Archivio fotografico)
- Fig. 11. Ravenne, église San Francesco, intérieur avant les restaurations de 1918-1921, vers 1900. (Benini, 2003, p. 111)
- Fig. 12. Ravenne, église San Francesco, détail de la décoration des arcades du vaisseau central avant les restaurations de 1918-1921. (Benini, 2003, p. 114)
- Fig. 13. Ravenne, église San Francesco, intérieur de la nef avant les restaurations de 1918-1921. (Benini, 2003, p. 112)
- Fig. 14. Ravenne, église San Francesco, intérieur avant les restaurations de 1918-1921, chapelle orientée du vaisseau nord. (Benini, 2003, p. 112)
- Fig. 15. Ravenne, façade de l'église San Francesco, photographie datée entre 1821 et 1867 par la présence de la statue de bronze du pape Alexandre VII. (BCR, Fondo Fotografico Mazzotti, FOT 10464)
- Fig. 16. Ravenne, chapelle de Braccioforte et église San Francesco, avant 1919. (SBAPR, Archivio fotografico)
- Fig. 17. Ravenne, église San Francesco, portail avant 1919. (Benini, 2003, p. 109)
- Fig. 18. Ravenne, église San Francesco en cours de restauration. La façade est pratiquement achevée, à gauche la chapelle Rasponi n'a pas encore été démolie, ca. 1919-1920. (SBAPR, Archivio fotografico)
- Fig. 19. Ravenne, église San Francesco, la façade et le campanile vers 1900. (Ricci, 1900, p. 87)
- Fig. 20. Ravenne, église San Francesco, la façade et le campanile après restauration, 1927. (Benini, 2003, p. 124)
- Fig. 21. Ravenne, église San Francesco, le campanile avant et après restauration. (Muratori, 1921, p. 299)
- Fig. 22. Ravenne, nef de l'église San Francesco durant les travaux, 1919-1920. (Benini, 2003, p. 114)
- Fig. 23. Ravenne, vue de l'église San Francesco en cours de restauration depuis le chevet, 1920. (Benini, 2003, p. 121)
- Fig. 24. Ravenne, nef de l'église San Francesco durant les travaux, 1920. (Benini, 2003, p. 116)
- Fig. 25. Ravenne, nef de l'église San Francesco durant les travaux, 1920. (Benini, 2003, p. 116)
- Fig. 26. Ravenne, église San Francesco charpente restaurée, vers 1921. (Benini, 2003, p. 114)
- Fig. 27. Ravenne, paroi gauche du vaisseau central de la nef de l'église San Francesco durant les travaux, vers 1920. (Benini, 2003, p. 121)
- Fig. 28. Ravenne, abside de l'église San Francesco durant les travaux, avec la libération de la crypte, 1920. (Benini, 2003, p. 120)
- Fig. 29. Ravenne, projet de restauration de la nef de l'église San Francesco, coupe longitudinale. (SBAPR, Archivio disegni, 1293)
- Fig. 30. Ravenne, église San Francesco, projet d'aménagement de l'abside avec accès à la crypte. (SBAPR, Archivio disegni, 1317)
- Fig. 31. Ravenne, église San Francesco, projet d'aménagement de l'abside avec accès à la crypte. (SBAPR, Archivio disegni, 1318)
- Fig. 32. Ravenne, église San Francesco, projet d'aménagement de l'abside avec accès à la crypte. (SBAPR, Archivio disegni, 1320)

- Fig. 33. Ravenne, église San Francesco, trois propositions de transenne avec choix et annotation au crayon de Corrado Ricci. (SBAPR, Archivio disegni, 1318)
- Fig. 34. Ravenne, église San Francesco, projet d'aménagement de l'abside avec accès à la crypte. (SBAPR, Archivio disegni, 1314)
- Fig. 35. Ravenne, église San Francesco, projet d'aménagement de l'abside avec accès à la crypte. (SBAPR, Archivio disegni, 1314)
- Fig. 36. Ravenne, église San Francesco, projet d'aménagement de l'abside avec accès à la crypte. (SBAPR, Archivio disegni, 1314)
- Fig. 37. Ravenne, église San Francesco plans avant restauration (Arpesani, 1921 p. 264-265)
- Fig. 38. Ravenne, église San Francesco plans après restauration (Arpesani, 1921 p. 264-265)
- Fig. 39. Ravenne, église San Francesco, intérieur après les restaurations de 1918-1921, 1927. (BCR, Fondo Fotografico Mazzotti, FOT 16272)
- Fig. 40. Ravenne, San Francesco, plan du vaisseau nord autour de la chapelle des Da Polenta. (Annoni, 1921a, p. 15)
- Fig. 41. Ravenne, San Francesco, coupe et élévation de la chapelle des Da Polenta. (Annoni, 1921a, p. 21)
- Fig. 42. Ravenne, église San Francesco, relevé de l'élévation intérieur de la chapelle des Da Polenta par A. Azzaroni. (Annoni, 1921a, p. 17)
- Fig. 43. Ravenne, église San Francesco, crucifixion de la chapelle des Da Polenta, détail du visage du Christ. (Annoni, 1921a, p. 19)
- Fig. 44. Guido Cadorin, Projet de décoration de l'église San Francesco, les funérailles de Dante, concours de 1921 (Ojetti, 1922, p. 40)
- Fig. 45. Rodolfo Villani, Projet de décoration de l'église San Francesco, de Ravenne le Paradis, concours de 1921. (Ojetti, 1922, p. 4)
- Fig. 46. Adolfo De Carolis, Projet de décoration de l'église San Francesco, de Ravenne l'Enfer, Ravenne, Museo dantesco, 1921. (Frontino, 2006, p. 112)
- Fig. 47. Adolfo De Carolis, *La Primavera*, collection privée, Trévis, 1896. (Frontino, 2006, p. 60)
- Fig. 48. Adolfo De Carolis, *Bentivolus*, huile sur toile, Musée ascoli Piceno, 1911.
- Fig. 49. Adolfo De Carolis, Projet de décoration de l'église San Francesco de Ravenne, l'Enfer. (La Fionda, 1921, p. 12)
- Fig. 50. Adolfo De Carolis, Projet de décoration de l'abside de l'église San Francesco de Ravenne, le Paradis. (La Fionda, 1921, p. 14)
- Fig. 51. Adolfo De Carolis, Projet de décoration de la nef de l'église San Francesco, le Purgatoire. (La Fionda, 1921, p. 13)
- Fig. 52. Adolfo De Carolis, Projet de décoration de l'église San Francesco, ébauche des funérailles de Dante, Ravenne, Museo dantesco, 1921. (Frontino, 2006, p. 205)
- Fig. 53. Ravenne, le sépulcre de Dante avant restauration. (Annoni, 1924, p. 20)
- Fig. 54. Ravenne, intérieur du sépulcre de Dante en avril 1920. (Annoni, 1924, p. 17)
- Fig. 55. Ravenne, intérieur du sépulcre de Dante vers 1900. (Ricci, 1900, p. 124)
- Fig. 56. Antonio Linari, Projet pour un mausolé à Dante, 1908. (Moschini, 1988, p. 10)
- Fig. 57. Ravenne, sépulcre de Dante, projet de L. Pogliaghi (Annoni, 1924, p. 16)
- Fig. 58. Ravenne, sépulcre de Dante. Intérieur du sépulcre, état après les travaux de septembre 1921. (Annoni, 1924, p. 16-30)
- Fig. 59. Ravenne, sépulcre de Dante. Intérieur du sépulcre, revers de la porte, état après les travaux de septembre 1921. (Annoni, 1924, p. 16-30)
- Fig. 60. Ravenne, sépulcre de Dante. Les nouvelles portes de bronze, état après les travaux de septembre 1921. (Annoni, 1924, p. 16-30)

- Fig. 61. Ravenne, sépulcre de Dante, détail d'une lunette. (Annoni, 1924, p. 14)
- Fig. 62. Ravenne, sépulcre de Dante, lutrin offert par les écoles de la province de Forlì. (Annoni, 1924, p. 19)
- Fig. 63. Ravenne, sépulcre de Dante, la lunette de bronze. (Annoni, 1924, p. 14)
- Fig. 64. Ravenne, la tombe de Dante, septembre 1921. (Annoni, 1924, p. 31)
- Fig. 65. Ravenne, la tombe de Dante, état actuel.
- Fig. 66. Ravenne, la chapelle de Braccioforte et la grille de fer d'Umberto Bellotto. (Annoni, 1924, p. 21)
- Fig. 67. Ravenne, la chapelle de Braccioforte et la grille de fer d'Umberto Bellotto. (Annoni, 1924, p. 23)
- Fig. 68. Détails de la grille de fer d'Umberto Bellotto. (Annoni, 1924, p. 25)
- Fig. 69. Détails de la grille de fer d'Umberto Bellotto. (Annoni, 1924, p. 25)
- Fig. 70. Détails de la grille de fer d'Umberto Bellotto. (Annoni, 1924, p. 25)
- Fig. 71. La cloche des communes d'Italie. (Ricci, 1921a, p. 393)
- Fig. 72. La zone dantesque et la cloche des communes. (Annoni, 1924, p. 32)
- Fig. 73. Corrado Ricci, esquisse d'un projet d'aménagement de la cloche des communes. (BCR, fonds Muratori, R-734)
- Fig. 74. Ambrogio Annoni, Projet d'aménagement de la cloche des communes et de l'accès au musée dantesque. (Annoni, 1924, p. 32)
- Fig. 75. Carlo Polli (attrib.), Projet d'aménagement de la cloche des communes et de l'accès au musée dantesque. (SBAPR, archivio disegni, 1398 et 1884)
- Fig. 76. La zone dantesque, la cloche des communes et le clocher de San Francesco, état actuel.
- Fig. 77. Le cloître de San Francesco avant et après restauration. (Muratori, 1921, p. 302)
- Fig. 78. Carlo Polli (attrib.), Projet d'aménagement du cloître et de la chapelle des Da Polenta. (Annoni, 1921a, p. 18)
- Fig. 79. Museo dantesco, salle de Montevideo. (Annoni, 1924 p. 28)
- Fig. 80. Projets d'aménagement des salles et de l'accès au musée des vestiges dantesques. (SBAPR, archivio disegni, 1886)
- Fig. 81. Projets d'aménagement des salles et de l'accès au musée des vestiges dantesques. (SBAPR, archivio disegni, 1866)
- Fig. 82. Projets d'aménagement des salles et de l'accès au musée des vestiges dantesques. (SBAPR, archivio disegni, 1863)
- Fig. 83. Projets d'aménagement de la zone dantesque. (SBAPR, archivio disegni, 1876)
- Fig. 84. Projets d'aménagement de la zone dantesque. (SBAPR, archivio disegni, 1872)
- Fig. 85. Ravenne, église San Giovanni Evangelista, vues de l'intérieur et du chevet avant les restaurations de 1919-1921. (BCR, Fondo Fotografico Mazzotti, FOT 11373).
- Fig. 86. Ravenne, église San Giovanni Evangelista, vues de l'intérieur et du chevet avant les restaurations de 1919-1921. (BCR, Fondo Fotografico, POS 325).
- Fig. 87. Ravenne, église San Giovanni Evangelista, vues de l'intérieur et du chevet avant les restaurations de 1919-1921. (BCR, Fondo Fotografico Mazzotti, FOT 5381).
- Fig. 88. Ravenne, église San Giovanni Evangelista, vues de l'intérieur et du chevet avant les restaurations de 1919-1921. (BCR, Fondo Fotografico Mazzotti, FOT 6571).
- Fig. 89. Ravenne, église San Giovanni Evangelista, intérieur après les restaurations de 1919-1925, vers 1927. (BCR, Fondo Fotografico Mazzotti, FOT 11140).
- Fig. 90. Costantino Ecchia, église San Giovanni Evangelista, façade, état avant restauration et projet de restauration. (SBAPR, archivio disegni, 7196)
- Fig. 91. Costantino Ecchia, église San Giovanni Evangelista, façade, état avant restauration et

projet de restauration. (SBAPR, archivio disegni, 1551)

Fig. 92. Costantino Ecchia, église San Giovanni Evangelista, façade, état avant restauration et projet de restauration. (SBAPR, archivio disegni, 7199)

Fig. 93. Ravenne, façade de l'église San Giovanni Evangelista, état en cours de restauration avant la suppression de la bifore ; dessin de C. Polli. (Annoni, 1921b, p. 3)

Fig. 94. Costantino Ecchia, Carlo Polli, Façade de l'église San Giovanni Evangelista, projet définitif de restauration (SBAPR, archivio disegni, 1531)

Fig. 95. Ravenne, église San Giovanni Evangelista, vue du chevet au début du XX^e siècle. (Ricci, 1909 (1900), p. 57)

Fig. 96. Ravenne, église San Giovanni Evangelista, projet de restauration du chevet non retenu. (SBAPR, archivio disegni, 1532)

Fig. 97. Ravenne, église San Giovanni Evangelista, chevet, état avant restauration et travaux prévus en rouge. (SBAPR, archivio disegni, 7205)

Fig. 98. Ravenne, église San Giovanni Evangelista, chevet, état avant restauration. (SBAPR, archivio disegni, 7202)

Fig. 99. Ravenne, église San Giovanni Evangelista, chevet, projet de restauration. (SBAPR, archivio disegni, 7203)

Fig. 100. Ravenne, église San Giovanni Evangelista, coupe longitudinale de la nef, en haut état avant restauration, au milieu projet de restauration, en bas superposition des deux. (SBAPR, archivio disegni, 7210)

Fig. 101. Ravenne, église San Giovanni Evangelista, coupe longitudinale de la nef, en haut état avant restauration, au milieu projet de restauration, en bas superposition des deux. (SBAPR, archivio disegni, 7210)

Fig. 102. Ravenne, église San Giovanni Evangelista, coupe longitudinale de la nef, en haut état avant restauration, au milieu projet de restauration, en bas superposition des deux. (SBAPR, archivio disegni, 7213)

Fig. 103. Ravenne, église San Giovanni Evangelista, coupe longitudinale de la nef, au niveau du chœur, en haut état avant restauration, en bas projet de restauration. (SBAPR, archivio disegni, 7214)

Fig. 104. Ravenne, église San Giovanni Evangelista, coupe longitudinale de la nef, au niveau du chœur, en haut état avant restauration, en bas projet de restauration. (SBAPR, archivio disegni, 7214)

Fig. 105. Ravenne, église San Giovanni Evangelista, chevet en cours de restauration. (Annoni, 1921b, p. 4)

Fig. 106. Ravenne, église San Giovanni Evangelista, après restauration, dessin réalisé alors que les travaux n'étaient pas achevés. (Annoni, 1921b, p. 5)

Fig. 107. Ravenne, église San Giovanni Evangelista, coupe de la partie haute de l'élévation du bas-côté droit avant restauration. (SBAPR, archivio disegni, 7217)

Fig. 108. Ravenne, église San Giovanni Evangelista, coupe de la partie haute de l'élévation du bas-côté gauche, projet de restauration. (SBAPR, archivio disegni, 7218)

Fig. 109. Ravenne, église San Giovanni Evangelista, élévation extérieure de la chapelle du XIV^e siècle. (Ricordi Ravenna, 1921, tav. XIV)

Fig. 110. Ravenne, église San Giovanni Evangelista, élévation extérieure de la chapelle du XIV^e siècle. (Annoni, 1921a, p. 9)

Fig. 111. Ravenne, église San Giovanni Evangelista, vue extérieure de la chapelle du XIV^e siècle. (*Bollettino d'Arte*, 1921, p. 336)

Fig. 112. Ravenne, église San Giovanni Evangelista, vue extérieure de l'église. (*Bollettino d'Arte*, II, 1, 1922, p. 336)

Fig. 113. Ravenne, piazza Vittorio Emanuele avant les restauration de 1919, après ceux de 1913-1914. (Annoni, 1921a, p. 30)

Fig. 114. Ravenne, colonnes vénitiennes, piazza Vittorio Emanuele, avant les travaux de 1913-

1914. (Ricci, Guida di Ravenne, 6^e éd., 1923, p. 10)

Fig. 115. Ravenne, projet de restauration du palazzo Comunale 1913-1914. (SBAPR, archivio disegni, 3364)

Fig. 116. Ravenne, palazzo Veneziano del Comune, état avant les restaurations avec les vestiges des bifores découverts en cours de chantier. (SBAPR, archivio disegni, 3348)

Fig. 117. Ravenne, palazzo Veneziano del Comune, projet de restauration. (SBAPR, archivio disegni, 3347)

Fig. 118. Ravenne, palazzo Veneziano del Comune, projet alternatif. (SBAPR, archivio disegni, 3351)

Fig. 119. Ravenne, palazzo Veneziano del Comune, élévation perspective, projet de restauration. (SBAPR, archivio disegni, 3353)

Fig. 120. Carlo Polli, palazzo Veneziano del Comune, élévation perspective, projet de restauration. (SBAPR, archivio disegni, 3362)

Fig. 121. Carlo Polli, Palazzo Veneziano del Comune. (SBAPR, archivio disegni, 3363)

Fig. 122. Ravenne, palazzo Veneziano del Comune, projet de restauration des bifores. (SBAPR, archivio disegni, 3366)

Fig. 123. Ravenne, palazzo Veneziano del Comune, état après restauration, carte postale

Fig. 124. Ravenne, palazzo Veneziano del Comune, projet de restauration. (Annoni, 1921a, p. 33)

Fig. 125. Adolfo De Carolis, gravure de la frise du palazzo Veneziano del Comune. (*La Fionda*, 1921, p. 1)

Fig. 126. Adolfo De Carolis, gravure de la frise du palazzo Veneziano del Comune. (Annoni, 1921a, p. 37-38)

Fig. 127. Adolfo De Carolis, gravure de la frise du palazzo Veneziano del Comune. (Annoni, 1921a, p. 37-38)

Fig. 128. Adolfo De Carolis, gravure de la frise du palazzo Veneziano del Comune. (Annoni, 1921a, p. 37-38)

Fig. 129. Adolfo De Carolis, gravure de la frise du palazzo Veneziano del Comune. (Annoni, 1921a, p. 37-38)

Fig. 130. Ravenne, Casa de' Traversari, avant restauration (Ricci, 1900, p. 66).

Fig. 131. Ravenne, Casa de' Traversari, état actuel.

Fig. 132. Ravenne, Casa de' Traversari, projet de restauration. (*Ricordi Ravenna*, 1921, p. tav. II)

Fig. 133. Ravenne, Abside de Santa Chiara. (*Ricordi Ravenna*, 1921, p. tav. XVIII)

Fig. 134. Ravenne, restauration des fresques de l'abside de l'église Santa Chiara, fragment de la visite des rois mages. (Annoni, 1921a, p. 21)

Fig. 135. Ravenne, restauration des fresques de la voûte de l'église Santa Chiara. (Annoni, 1921a, p. 26)

Fig. 136. Ravenne, musée du Moyen Âge. (*Bollettino d'Arte*, 1921, p. 340)

Fig. 137. Ravenne, palazzo Veneziano del Comune durant les commémorations du centenaire. (*Illustrazione d'Italia*, 1921, p. 321)

Fig. 138. Ravenne, commémorations du centenaire, 13 septembre 1921. (*Illustrazione d'Italia*, 1921, p. 321)

Fig. 139. Ravenne, commémorations du centenaire, 13 septembre 1921. (Lensi, Muratori, Ricci, 1921, p. 67)

Fig. 140. Ravenne, commémorations du centenaire, discours du général Sani à l'occasion de la remise de la couronne d'argent, 11 septembre 1921. (*Illustrazione d'Italia*, 1921, p. 326)

Fig. 141. Ravenne, défilés militaires du 11 septembre 1921. (*Illustrazione d'Italia*, 1921, p. 327)

Fig. 142. Ravenne, défilés militaires du 11 septembre 1921. (*Illustrazione d'Italia*, 1921, p. 327)

Fig. 143. Ravenne, défilés militaires du 11 septembre 1921. (*Illustrazione d'Italia*, 1921, p. 327)

Fig. 144. Ravenne, les fascistes aux commémorations dantesques. (*Illustrazione d'Italia*, 1921, p. 323)

Fig. 145. Carte postale : la Ravenne dantesque

Fig. 146. Carlo Polli, Dessin de la façade de San Francesco de Ravenne. (Annoni, 1921b, p. 7)

CHAPITRE 6

Fig. 1. Giuseppe Poggi, Projet pour la piazza San Gallo, Florence, 1866. (Cresti, 1995, p. 23)

Fig. 2. Giuseppe Poggi, Projet pour la piazza Porta alla Croce (actuelle Beccaria) Florence, 1866. (Cresti, 1995, p. 24)

Fig. 3. Giuseppe Poggi, Projet de rampe entre les places Michelangelo et San Niccolò, Florence, ca. 1867. (Cresti, 1995, p. 26)

Fig. 4. Giuseppe Poggi, La loggia de piazzale Michelangelo Florence, 1875. (Cresti, 1995, p. 28)

Fig. 5. Le *risanamento* de Florence selon le projet communal de 1866. (Orefice, 1992, p. 11)

Fig. 6. A. Ruffoni, Relevé de l'ancien centre de Florence, 1888. (Fanelli, 2002, p. 282)

Fig. 7. A. Cerutti, Projet d'aménagement du centre de Florence, un exemple parmi les nombreux plan non retenus. (Cresti, 1995, p. 110)

Fig. 8. Projet d'aménagement du centre de Florence approuvé en Conseil Communal le 15 juin 1883. (Orefice, 1992, p. 19)

Fig. 9. Relevé planimétrique du centre avec mise en évidence des parties détruites. (Fanelli, 2002, p. 190)

Fig. 10. La place du Mercato Vecchio au XIX^e siècle, avant le *risanamento*. (Sframeli, 1989, p. 373)

Fig. 11. La place du Mercato Vecchio au XIX^e siècle, avant le *risanamento*. (Sframeli, 1989, p. 373)

Fig. 12. La place du Mercato Vecchio au XIX^e siècle, avant le *risanamento*. (Sframeli, 1989, p. 35)

Fig. 13. Vues du Mercato Vecchio et piazza della Fonte del Ghetto XIX^e siècle, avant le *risanamento*. (Cresti, 1995, p. 97)

Fig. 14. Vues du Mercato Vecchio et piazza della Fonte del Ghetto XIX^e siècle, avant le *risanamento*. (Cresti, 1995, p. 95)

Fig. 15. Vues du Mercato Vecchio et piazza della Fonte del Ghetto XIX^e siècle, avant le *risanamento*. (Cresti, 1995, p. 95)

Fig. 16. Vues du Mercato Vecchio et piazza della Fonte del Ghetto XIX^e siècle, avant le *risanamento*. (Cresti, 1995, p. 96)

Fig. 17. Vues du Mercato Vecchio et piazza della Fonte del Ghetto XIX^e siècle, avant le *risanamento*. (Sframeli, 1989, p. 68)

Fig. 18. Vues de la place du Mercato Vecchio. (Sframeli, 1989, p. 34)

Fig. 19. Vues de la place du Mercato Vecchio. (Sframeli, 1989, p. 36)

Fig. 20. Le Mercato Vecchio durant les destructions du *risanamento*. (Sframeli, 1989, p. 374)

Fig. 21. Le Mercato Vecchio durant les destructions du *risanamento*. (Orefice, 1986, p. 36)

Fig. 22. Le Mercato Vecchio durant les destructions du *risanamento*. (Sframeli, 1989, p. 37)

Fig. 23. La destruction du palais episcopal, découverte d'une bifore déposée ensuite au Museo di San Marco. (Orefice, 1986, p. 90)

Fig. 24. La destruction du palais episcopal, découverte d'une bifore déposée ensuite au Museo di San Marco. (Orefice, 1986, p. 90)

Fig. 25. La destruction du palais episcopal, découverte d'une bifore déposée ensuite au Museo di San Marco. (Orefice, 1986, p. 92)

Fig. 26. Inauguration du monument à Victor-Emmanuel II de E. Zocchi au centre de la place encore en travaux, 20 septembre 1989. (Cresti, 1995, p. 124)

Fig. 27. La nouvelle place Victor-Emmanuel II. (Cresti, 1995, p. 125)

- Fig. 28. La nouvelle place Victor-Emmanuel II. (Cresti, 1995, p. 127)
- Fig. 29. La nouvelle place Victor-Emmanuel II. (Cresti, 1995, p. 111)
- Fig. 30. La nouvelle place Victor-Emmanuel II. (Cresti, 1995, p. 111)
- Fig. 31. La nouvelle place Victor-Emmanuel II. (Cresti, 1995, p. 126)
- Fig. 32. Telemaco Signorini, Le Mercato Vecchio à Florence, huile sur toile, 39 x 65,5 cm, 1882-1883., collection privée.
- Fig. 33. Telemaco Signorini, La piazza du Mercato Vecchio à Florence, gravure, vers 1879.
- Fig. 34. Telemaco Signorini, Santa Maria de' Bardi, huile sur toile, 100 x 75 cm, vers 1870.
- Fig. 35. Telemaco Signorini, Via Torta à Florence, huile sur toile, 166 x 113 cm, vers 1870.
- Fig. 36. Telemaco Signorini, La via del fuoco, huile sur toile, 38,8 x 65,5 cm, 1882-83.
- Fig. 37. Telemaco Signorini, La via del fuoco, huile sur toile, 38,8 x 65,5 cm, 1882-83. (Cresti, 1995, p. 98)
- Fig. 38. Piazza Sant'Andrea du Ghetto de Florence, au premier plan le peintre Telemaco Signorini. (Sframeli, 1989, p. 285)
- Fig. 39. Kiosque mauresque, le Ghetto de Florence « déguisé » pour le carnaval de 1886. (Cresti, 1995, p. 103)
- Fig. 40. Le Ghetto « déguisé » pour le carnaval de 1886. (Cresti, 1995, p. 103)
- Fig. 41. Le Ghetto « déguisé » pour le carnaval de 1886. (Cresti, 1995, p. 104)
- Fig. 42. Le Ghetto « déguisé » pour le carnaval de 1886. (Cresti, 1995, p. 105)
- Fig. 43. Exemples de relevés de C. Corinti. (Sframeli, 1989, p. 121)
- Fig. 44. Exemples de relevés de C. Corinti. (Orefice, 1986, p. 124)
- Fig. 45. Exemples de relevés de C. Corinti édités en cartes postales en 1926. (Sframeli, 1989, p. 121)
- Fig. 46. Exemples de relevés de C. Corinti édités en cartes postales en 1926. (Orefice, 1986, p. 125)
- Fig. 47. Exemples de relevés de C. Corinti édités en cartes postales en 1926. (Sframeli, 1989, p. 122)
- Fig. 48. Vues du musée de San Marco, cloître de San Domenico. (Sframeli, 1989, p. 17)
- Fig. 49. Vues du musée de San Marco, cloître de San Domenico. (Sframeli, 1989, p. 17)
- Fig. 50. Projet communal de prolongation de la via Pellicceria et du *risanamento* dans la zone située entre le Ponte Vecchio et via Porta Rosa. (Orefice, 1992, p. 12)
- Fig. 51. Boccini projet d'aménagement des quartiers situés Oltrarno, 1900. (Orefice, 1992, p. 17)
- Fig. 52. G. Carocci G. Castellucci, Concours d'aménagement des quartiers du centre, 1902. (Orefice, 1992, p. 13)
- Fig. 53. G. Carocci G. Castellucci Projet d'aménagement de la place devant le Ponte Vecchio, 1902. (Orefice, 1992, p. 15)
- Fig. 54. G. Carocci, G. Castellucci, Piazza S. Stefano, concours pour le centre de Florence, encre et aquarelle sur papier, 1902. (ASCFi, Archidis, 211/019)
- Fig. 55. G. Carocci G. Castellucci, Projet d'aménagement de la place Santa Felicità, 1902. (Cresti, 1995, p. 152)
- Fig. 56. G. Carocci G. Castellucci, Projet d'aménagement de la zone du Mercato Nuovo, 1902. (Orefice, 1992, p. 15)
- Fig. 57. G. Castellucci, Projet d'aménagement des espaces intérieurs de la Casa di Dante à Florence, vers 1910. (ASCFi, Archidis, 651)
- Fig. 58. Projet de restauration de la Casa di Dante à Florence avec destruction de la maison en jaune entre via Ricciarda et via S. Margherita, 1868. (ASCFi, Archidis, 5239)
- Fig. 59. Florence, La Casa di Dante vue à l'intersection de la via S. Martino (actuellement via Dante Alighieri) et S. Margherita, vers 1911. (Cresti, 1995, 192)
- Fig. 60. La plaque actuellement sur apposée sur la Casa di Dante à Florence.

- Fig. 61. La Casa di Dante à Florence vue depuis la piazza San Martino avant les restaurations, photographie Alinari. (Tassi, 1996, p. 16)
- Fig. 62. G. Castellucci, Dessin de la Casa di Dante à Florence, 1910-1915. (ASCFi, Archidis, 650)
- Fig. 63. Florence, le palazzo dell'Arte della Lana avant les travaux de Lusini. (Orefice, 1992, p. 114)
- Fig. 64. Florence, le palazzo dell'Arte della Lana avant les travaux de Lusini. (Dezzi Bardeschi, 1981, p. 79)
- Fig. 65. Florence, le palazzo dell'Arte della Lana avant les travaux de Lusini. (Dezzi Bardeschi, 1981, p. 79)
- Fig. 66. Florence, le palazzo dell'Arte della Lana avant les travaux de Lusini. (Del Lungo, 1906)
- Fig. 67. C. Spighi, Projet de restauration du palazzo dell'Arte della Lana à Florence, vers 1889. (Orefice, 1992, p. 116)
- Fig. 68. G. Carocci, Projet de restauration du palazzo dell'Arte della Lana à Florence, 1889. (Orefice, 1992, p. 114)
- Fig. 69. Le palazzo dell'Arte della Lana à Florence restauré par E. Lusini, 1905. (Cresti, 1995, p. 149)
- Fig. 70. E. Lusini, le palazzo dell'Arte della Lana à Florence restauré, 1905 (Pantini, 1905, p. 227)
- Fig. 71. E. Lusini, la tribune de la *lectura danctis* dans le palazzo dell'Arte della Lana à Florence, 1900 (Cresti, 1995, p. 148)
- Fig. 72. E. Lusini, Florence, le palazzo dell'Arte della Lana, intérieur du palais restauré. (Pantini, 1905, p. 231)
- Fig. 73. Intérieur du palazzo dell'Arte della Lana à Florence restauré. (Pantini, 1905, p. 231)
- Fig. 74. Couverture de : Del Lungo I., *Firenze artigiana nella storia e in Dante*, Florence, Sansoni, 1906 ; publication du discours d'Isidoro Del Lungo prononcé lors de l'inauguration du palazzo dell'Arte della Lana restauré.

Les figures 75 à 101 (à l'exception de la 91) sont tirées de l'édition Alinari de la Divine Comédie. Les reproductions proviennent du catalogue *La Commedia dipinta*, 2003.

- Fig. 75. Une des plaques commémoratives sur la Badia fiorentina
- Fig. 76. Edition Alinari de la Divine Comédie illustrée , édition de 33 cartes postales, Purgatoire, Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari, Florence.
- Fig. 77. Edition Alinari de la Divine Comédie illustrée , édition de 33 cartes postales, Purgatoire, Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari, Florence.
- Fig. 78. Edition Alinari de la Divine Comédie illustrée , édition de 33 cartes postales, Purgatoire, Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari, Florence.
- Fig. 79. Adolfo De Carolis, Enfer, XXII, Ciampolo di Navarra nel lago di pece, Offices, Florence.
- Fig. 80. Galileo Chini, Enfer, XXXI, les géants, Gabinetto Disegni e Stampe, Offices, Florence.
- Fig. 81. Alberto Zardo, Enfer, IX, Alle porte di Dite
- Fig. 82. Duilio Cambellotti, Purgatoire, X (vol. II, 1903).
- Fig. 83. Duilio Cambellotti, Enfer, I.
- Fig. 84. Duilio Cambellotti, Purgatoire, III.
- Fig. 85. Duilio Cambellotti, Purgatoire V.
- Fig. 86. Duilio Cambellotti, Enfer, X.
- Fig. 87. Adolfo De Carolis, Paradis, VII, Dubbi di Dante.
- Fig. 88. Adolfo De Carolis, Purgatoire, XXVI, Sodoma e Gomorra.
- Fig. 89. Adolfo De Carolis, Enfer XIV, Les Héros.
- Fig. 90. Adolfo De Carolis, Paradis, XXIV, San Benedetto benedice Dante.
- Fig. 91. Adolfo De Carolis, Dante Adriacus, lithographie, 1921. (Rassegna d'Arte, septembre 1921, p. 298)
- Fig. 92. Duilio Cambellotti, Purgatoire, XII, Dante sale gli scaglioni santi.
- Fig. 93. Duilio Cambellotti, Enfer, I ; Purgatoire, XVI, Marco Lombardo.

- Fig. 94. Duilio Cambellotti, Paradis, XXIII, final.
- Fig. 95. Duilio Cambellotti, Purgatoire XVI, final.
- Fig. 96. Ernesto Bellandi, Purgatoire, IX, L'angelo portiere.
- Fig. 97. Fabio Fabbi, Paradis, XIII, Annonciation.
- Fig. 98. Plinio Nomellini, Paradis, X, salita al cielo del sole.
- Fig. 99. Galileo Chini, Enfer, VII, Filippo Argenti.
- Fig. 100. Augusto Banniani, Paradis, XVI, Firenze ai tempi di Cacciaguida.
- Fig. 101. Camillo Pagliuchi, Paradis, XXXIII, San Bernardo invita Dante alla contemplazione.
- Fig. 102. Camillo Pagliuchi, Paradis, XXXIII, Folgorazione di Dante.
- Fig. 103. U. Ojetti, catalogue de l'exposition « *Mostra della Pittura Italiana del Sei e Settecento* », Florence, Palazzo Pitti, 1922.
- Fig. 104. Défilé militaire et commémorations du 5 juin 1921. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 184)
- Fig. 105. Défilé militaire et commémorations du 5 juin 1921. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 185)
- Fig. 106. Défilé militaire et commémorations du 5 juin 1921. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 173)
- Fig. 107. Défilé militaire et commémorations du 5 juin 1921. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 175)
- Fig. 108. Palazzo Vecchio, Salon des Cinq-cents et groupe sculpté de la Victoire de Michel-Ange. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 284)
- Fig. 109. Palazzo Vecchio, Salon des Cinq-cents et groupe sculpté de la Victoire de Michel-Ange. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 285)
- Fig. 110. Palazzo Vecchio, Salon des Cinq-cents et groupe sculpté de la Victoire de Michel-Ange. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 286)
- Fig. 111. Palazzo Vecchio, Salon des Cinq-cents et groupe sculpté de la Victoire de Michel-Ange. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 289)
- Fig. 112. Palazzo Vecchio, Salon des Cinq-cents et groupe sculpté de la Victoire de Michel-Ange. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 287)
- Fig. 113. A. Lensi, Palazzo Vecchio, Salon des Cinq-cents projet de restauration de la paroi nord avec mise en place de la sculpture de Michel-Ange, encre sur papier, vers 1920. (ASCFi, Comune di Firenze, Secentenario Dantesco, 5073)
- Fig. 114. A. Lensi, Palazzo Vecchio, Salon des Cinq-cents projet de restauration de la paroi nord avec mise en place de la sculpture de Michel-Ange, encre sur papier, vers 1920. (ASCFi, Comune di Firenze, Secentenario Dantesco, 5073)
- Fig. 115. Florence, les commémorations du 600^e anniversaire de la mort de Dante. Le 27 avril devant Santa Croce (*Illustrazione italiana*, 1921, p. 553)
- Fig. 116. Florence, les commémorations du 600^e anniversaire de la mort de Dante. Le cortège du 17 septembre défilant devant le roi sous la loggia dell'Orcagna. (*Illustrazione italiana*, 1921, p. 353)
- Fig. 117. Florence, les commémorations du 600^e anniversaire de la mort de Dante. Le cortège du 17 septembre défilant devant le roi sous la loggia dell'Orcagna. (*Illustrazione italiana*, 1921, p. 349)
- Fig. 118. Florence, les commémorations du 600^e anniversaire de la mort de Dante. Le cortège du 17 septembre défilant devant le roi sous la loggia dell'Orcagna. (*Illustrazione italiana*, 1921, p. 349)
- Fig. 119. Florence, les commémorations du 600^e anniversaire de la mort de Dante. Le cortège historique évoquant le retour des troupes florentines de la bataille de Campaldino. (*Illustrazione italiana*, 1921, p. 352)
- Fig. 120. Florence, les commémorations du 600^e anniversaire de la mort de Dante. Le cortège historique évoquant le retour des troupes florentines de la bataille de Campaldino. (*Illustrazione italiana*, 1921, p. 352)
- Fig. 121. Florence, les commémorations du 600^e anniversaire de la mort de Dante. Le cortège historique évoquant le retour des troupes florentines de la bataille de Campaldino. (*Illustrazione italiana*, 1921, p. 352)

- Fig. 122. Florence, le cortège historique du 17 septembre 1921 évoquant le retour des troupes florentines de la bataille de Campaldino. (*Illustrazione italiana*, 1921, p. 356-357)
- Fig. 123. Photogramme du film *Dante nella vita e nei suoi tempi*, 1921-1922. (Cineteca di Bologna, Fondo Archivio Pellicole, 17, Dantenellavita, 14)
- Fig. 124. Florence, Localisation des travaux du centenaire dantesque de 1921 ; plan de l'auteur.
- Fig. 125. Florence, L'entrée du musée Casa di Dante (2011)
- Fig. 126. Florence, zone dantesque, plaque des *Luoghi familiari a Dante*. (photographie récente)
- Fig. 127. Florence, la zone dantesque indiquée aux touristes. (photographie récente)
- Fig. 128. Ezio Zalaffi, Projet de restauration de la Torre della Castagna, encre sur papier, vers 1920. (ASCFi, Comune di Firenze, Secentenario Dantesco, 5073)
- Fig. 129. Florence, la Torre della Castagna avant et après restauration. (Tassi, 1996, p. 16)
- Fig. 130. Florence, la Torre della Castagna avant et après restauration. (*Bollettino d'arte*, II, 1, 1922, p. 345)
- Fig. 131. Florence, la Torre della Castagna avant et après restauration. (*Bollettino d'arte*, II, 1, 1922, p. 345)
- Fig. 132. Ezio Zalaffi, Projet de restauration de la Torre della Castagna, étude de la porte d'accès encre sur papier, vers 1920. (ASCFi, Comune di Firenze, Secentenario Dantesco, 5073)
- Fig. 133. Florence, la Torre della Castagna. (état actuel)
- Fig. 134. Florence, église Santa Margherita dei Ricci après restauration. (*Bollettino d'arte*, II, 1, 1922, p. 345)
- Fig. 135. Florence, église Santa Margherita dei Ricci après restauration. (*Bollettino d'arte*, II, 1, 1922, p. 346)
- Fig. 136. Florence, église Santa Margherita dei Ricci sur le codex Rustici. (*Dedalo*, I, 1, 1920, p. 497)
- Fig. 137. Raffaello Sorbi, Le mariage de Béatrice, huile sur toile, église Santa Margherita dei Ricci, 1928. (Tassi, 1996, p. 66)
- Fig. 138. Eglise Santo Stefano del Popolo « Badia Fiorentina », le portique de la cour avant les restaurations de 1921. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 247)
- Fig. 139. Eglise Santo Stefano del Popolo « Badia Fiorentina », le portique de la cour avant les restaurations de 1921. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 243)
- Fig. 140. Eglise Santo Stefano del Popolo « Badia Fiorentina », le portique de la cour après les restaurations de 1921. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 249)
- Fig. 141. Eglise Santo Stefano del Popolo « Badia Fiorentina », le portique de la cour après les restaurations de 1921. (*Bollettino d'Arte*, II, 1, 1922, p. 345)
- Fig. 142. Eglise Santo Stefano del Popolo « Badia Fiorentina », le portique de la cour après les restaurations de 1921. (*Bollettino d'Arte*, II, 1, 1922, p. 345)
- Fig. 143. Eglise Santo Stefano del Popolo « Badia Fiorentina », le portique de la cour après les restaurations de 1921. (*Bollettino d'Arte*, II, 1, 1922, p. 345)
- Fig. 144. Photographies de la façade du Palazzo di Parte Guelfa sur la place San Biagio avant les restaurations de 1921. La photographie précède la campagne de restauration de 1904, durant laquelle Castellucci rétablit les créneaux et la grande bifore. (Benzi, Bertuzzi, 2006, p. 224)
- Fig. 145. Photographies de la façade du Palazzo di Parte Guelfa sur la place San Biagio avant les restaurations en 1915. (*Dedalo*, I, 1, 1920, p. 497)
- Fig. 146. Photographies de la façade du Palazzo di Parte Guelfa sur la place San Biagio avant les restaurations de 1921. La restauration du palais Giandonati permet de dater la photographie entre 1915 et 1920. (Dezzi Bardeschi, 1981, p. 68)
- Fig. 147. Le Palazzo di Parte Guelfa représenté dans le codex Rustici. (Benzi, Bertuzzi, 2006, p. 40)
- Fig. 148. Façade du Palazzo di Parte Guelfa sur la place San Biagio après les restaurations de 1921. (Tarchiani, 1924 (1915), p. 43)

- Fig. 149. Florence. *Sala Grande* du Palazzo di Parte Guelfa en cours de restauration et après la fin des travaux en 1923. (Benzi, Bertuzzi, 2006, p. 225)
- Fig. 150. Florence. *Sala Grande* du Palazzo di Parte Guelfa en cours de restauration et après la fin des travaux en 1923. (Benzi, Bertuzzi, 2006, p. 227)
- Fig. 151. Florence. *Sala Grande* du Palazzo di Parte Guelfa en cours de restauration et après la fin des travaux en 1923. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 223)
- Fig. 152. Florence. La torre degli Amidei avant et après les restaurations de 1921. (*Dedalo*, I, 1, 1920, p. 563)
- Fig. 153. Florence. La torre degli Amidei avant et après les restaurations de 1921. (*Bollettino d'Arte*, 1922, p. 387)
- Fig. 154. Florence. Le palazzo Frescobaldi avant les restaurations, vers 1919-1920. (*Bollettino d'Arte*, II, 1, 1922, p. 345)
- Fig. 155. Ezio Zalaffi, Projet de restauration du palazzo Frescobaldi, encre sur papier, vers 1920. (ASCFi, Comune di Firenze, Secentenario Dantesco, 5073)
- Fig. 156. Le palazzo Frescobaldi après les restaurations de 1920-1921. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 237)
- Fig. 157. Florence. Le palazzo Frescobaldi après les restaurations de 1920-1921. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 241)
- Fig. 158. Florence. L'église San Leonardo in Arcetri après restaurations. L'intérieur. (Lensi, Muratori, Ricci, 1928, p. 255)
- Fig. 159. Florence. L'église San Leonardo in Arcetri après restaurations. La chaire de l'église San Pier Scheraggio du haut de laquelle aurait prêché Dante. (*Emporium*, 1921, p. 98)
- Fig. 160. Florence. L'église San Leonardo in Arcetri après restaurations. La façade. (*Bollettino d'Arte*, II, 1, 1922, p. 387)
- Fig. 161. Florence. La restauration des fresques de Santa Croce dans le *Bollettino d'Arte* del Ministero della Pubblica Istruzione. (*Bollettino d'Arte*, II, 1, 1922, p. 342)
- Fig. 162. Florence. Baptistère San Giovanni, reconstitution des fonts baptismaux. (*Bollettino d'Arte*, II, 1, 1922, p. 343)
- Fig. 163. Florence. Baptistère San Giovanni, reconstitution des fonts baptismaux. (*Bollettino d'Arte*, II, 1, 1922, p. 344)
- Fig. 164. Florence. Baptistère San Giovanni, reconstitution des fonts baptismaux. (*Bollettino d'Arte*, II, 1, 1922, p. 344)
- Fig. 165. Florence. Baptistère San Giovanni, reconstitution des fonts baptismaux. (*Bollettino d'Arte*, II, 1, 1922, p. 344)

CONCLUSION

- Fig. 1. Dario Neri, Affiche du premier Palio moderne de Sienne, 1928 (Lasansky, 2004, p. 69)
- Fig. 2. Alfredo Lenzi, Projet de costume pour le *calcio storico* de Florence (Lensi, 1931)
- Fig. 3. Arezzo. Joute du Sarasin, sur la place restaurée en 1932 (<http://www.portasantandrea.com>, visité le 26 décembre 2011)
- Fig. 4. La visite d'Hitler à Florence en juin 1938, Heinrich Hoffman, *Hitler und Italien*, 1938.
- Fig. 5. La visite d'Hitler à Florence en juin 1938, La place Michelangelo, Heinrich Hoffman, *Hitler und Italien*, 1938 .
- Fig. 6. La visite d'Hitler à Florence en juin 1938. Montage photographique de Locchi (Lasansky, 2004, p. 86).
- Fig. 7. Giuseppe Terragni, Maquette du projet de Danteum à Rome (Schumacher, 1993, pl. XIII)
- Fig. 8. Giuseppe Terragni, Plan du projet de Danteum à Rome (Schumacher, 1993, pl. XXXII)

Fig. 9. Giuseppe Terragni, Projet de Danteum à Rome (Schumacher, 1993, pl. I)

Fig. 10. Giuseppe Terragni, Projet de Danteum à Rome, entrée avec à droite le Colisée (Schumacher, 1993, pl. IV)

Fig. 11. Giuseppe Terragni, Projet de Danteum à Rome, la salle du Paradis (Schumacher, 1993, pl. X)

Fig. 12. Giuseppe Terragni, Projet de Danteum à Rome, la salle de l'Empire (Schumacher, 1993, pl. XII)

Index

A

- ACKER, ERNEST 59
AGNELLI, GIUSEPPE 36, 55, 109, 168, 323, 324, 325,
503, 578, 580, 586
AGNELLI, GIOVANNI 87
AGNELLO, ANDREA 340
AGULHON, MAURICE 18
ALARI, SAULO 228
ALBERTINI, FILO 293
ALBERTO, CARLO 224
ALBICINI, CESARE 191
ALFIERI, VITTORIO 36, 105, 111, 212, 215, 218, 219,
220, 221, 224, 236, 237, 371, 467, 506, 545,
565, 571, 583
ALIGHIERI, DANTE *voir Dante*
ALINARI, VITTORIO 10, 23, 144, 166, 167, 173, 178,
181, 226, 362, 364, 368, 378, 428, 445, 446,
447, 448, 453, 497, 510, 517, 526, 527, 529,
544, 583, 594
ALPÀR, IGNÀC 73
ALVINO, ENRICO 187
ANNONI, AMBROGIO 9, 10, 22, 25, 279, 303, 324,
330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 342,
343, 345, 347, 351, 352, 354, 356, 357, 359,
360, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 380,
381, 382, 390, 391, 393, 394, 395, 396, 397,
398, 400, 401, 402, 404, 405, 406, 408, 498,
503, 517, 543, 588, 589, 590, 591, 592
APOLLONI, ADOLFO 375
ARATA, GIULIO ULISSE 384
ARGAN, GIULIO CARLO 146, 237
ARGELI, GIOVANNI CODRONCHI 160, 203
ARIOSTE, L' (LUDOVICO ARIOSTO) 216, 255, 371
ARPESANI, CECILIO 345, 346, 348, 351, 352, 358,
504, 588
ARRIGO VII, (HENRI VII DE LUXEMBOURG) 9, 264,
265, 266, 269, 273, 301, 314, 315, 316, 585
AVENA, ANTONIO 142, 322, 323, 506
AZZARONI, ALESSANDRO 333, 588
AZZURRI, FRANCESCO 139, 171

B

- BACCELLI, GUIDO 38, 46, 48
BACCI, PELEO 316, 319
BALBO, CESARE 120
BALDASSERONI, FRANCESCO 81
BALLARINI, GIUSEPPE 37, 125
BALZANI, ROBERTO 163
BALZO, CESARE DEL 229
ALBERTO MARIO BANTI 17

- BARBI 144, 216, 234, 441
BARILLI, CECROPE 184
BARNABEI, FELICE 204, 207
BARRAL I ALTET, XAVIER 151, 152, 153, 154, 517
BARTOLINI, LORENZO 241
BARZELLOTTI, GIACOMO 175
BARZILAI, SALVATORE 295
BASILE, ERNESTO 66, 103, 104, 105, 530, 544, 578
BASILE, GIOVAN BATTISTA FILIPPO 105, 119
BAZZINI, CESARE 49, 50, 60
BELLINI, EGISTO 317
BELLOTTO, UMBERTO 352, 377, 378, 384, 503, 542,
589
BELTRAMELLI, ANTONIO 175, 176
BELTRAMI, LUCA 110, 114, 147, 149, 154, 175, 188,
206, 257, 333, 359, 360, 422, 423, 427, 516
BEMBO, BERNARDO 216, 369, 373, 377, 402
BEMBO, PIETRO 213
BENELLI, SEM 295, 450, 452, 453, 454, 457, 460, 515
BENINI, MARIA GIULIA 22, 339, 341, 343, 370, 376,
377, 382, 383, 384, 385, 518, 587
BENVENUTI, PIETRO 238
BERENINI, AGOSTINO 268, 452, 454
BERENSON, BERNARD 445
BERLAM, ARDUINO 359
BERNICOLI, SILVIO 354, 399
BERTEA, CESARE 101, 102
BERTHIER, JOACHIM 184
BERTOLINI, FRANCESCO 293, 374
BERTONI, CLOTILDE 274, 275, 276, 329, 457, 519,
554
BETTI, AUGUSTO 418
BEZZUOLI, GIUSEPPE 228, 241
BIAGI, GUIDO 143, 147, 258, 268, 270, 296, 308,
310, 315, 320, 378, 400, 441, 446, 452, 453,
454, 504
BIANCHI, FILIPPO SASSOLI DE' 289
BIANCHI, GAETANO 435
BINET, RENÉ 59
BOCCACE 158, 176, 324, 366, 371, 441, 478
BOCCINI, GIUSEPPE 414, 430, 431, 432, 593
BOITO, ARRIGO 184
BOITO, CAMILLO 4, 5, 10, 92, 93, 105, 110, 114, 116,
117, 118, 153, 181, 184, 188, 196, 201, 204,
206, 208, 333, 335, 374, 423, 428, 504, 522,
535, 548
BONAFEDE, CARLO 296
BONI, GIACOMO 48, 175, 188, 311, 362, 377, 514
BONIFACE VIII 269, 272, 320, 488, 586
BORDONE, RENATO 114
BORELLI, GIOVANNI 55, 123, 124, 125, 504, 514
BORRANI, ODOARDO 418
BORSANI, VENCESAO 112
BOSELLI, PAOLO 145, 197, 266, 267, 268, 270, 271,
272, 273, 279, 280, 281, 308, 324, 377, 497,
501, 568, 570
BOTTAI, GIUSEPPE 275

BOVINI, GIUSEPPE 338, 340, 341, 350, 385, 520
 BRAYDA, RICCARDO 93
 BRICE, CATHERINE 2, 6, 7, 17, 19, 34, 35, 43, 46, 72,
 78, 174, 250, 255, 267, 278, 520, 521, 547
 BROGI, GIACOMO 181
 BULS, CHARLES 29, 72, 174, 175, 486, 504, 505, 544
 BUSCIONI, MARIA CRISTINA 77
 BUZZI, FORTUNATO 266, 268, 276, 330, 352, 380,
 400, 404, 406, 551, 568, 570
 BYRON, GEORGE GORDON (LORD) 137, 138, 158, 170,
 176, 224, 236, 371, 384, 408, 529, 565

C

CADAFALCH, JOSEP PUIG I 74, 151, 152, 153
 CADORIN, GUIDO 359, 361, 588
 CALDERINI, GUGLIELMO 36, 66, 102, 103, 110, 204,
 505, 519, 578
 CALOSSO, ACHILLE BERTINI 165
 CALZONE, ETTORE 178
 CAMAINO, TINO DI 315
 CAMBELLOTTI, DIULIO 41, 359, 360, 378, 380, 446,
 447, 449, 450, 528, 537, 545, 575, 594, 595
 CAMBIO, ARNOLFO DI 312
 CAMBRAY-DIGNY, LUIGI 157, 237, 238, 427, 504
 CAMPORI, GIUSEPPE 147
 CAMUZZONI, GIULIO 256
 CANDONI, ALBINO 62
 CANEVA, GIACOMO 181
 CANGRANDE DELLA SCALA 382
 CANOVA, ANTONIO 98, 236, 237, 238, 241, 242, 374,
 583
 CAPELLINI, GIOVANNI 191
 CARAMBA (LUIGI SAPELLI) 294, 295, 499, 584
 CARDUCCI, GIOSUÈ 6, 11, 12, 61, 113, 119, 120, 136,
 137, 138, 139, 143, 149, 150, 165, 175, 184,
 189, 190, 191, 192, 193, 196, 197, 200, 201,
 202, 204, 222, 224, 226, 227, 233, 251, 254,
 257, 264, 287, 289, 310, 336, 337, 366, 371,
 406, 428, 505, 521, 522, 528, 543, 553, 565,
 582, 584
 CARLO GINZBURG 13, 122
 CAROCCI GUIDO 10, 147, 317, 415, 416, 417, 419,
 420, 421, 422, 423, 424, 425, 428, 430, 431,
 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 441, 442,
 445, 446, 451, 466, 467, 473, 476, 477, 494,
 497, 505, 514, 517, 526, 593, 594
 CASANOVA, ACHILLE 196, 359
 CASELLI, CRESCENTINO 466
 CASTELLUCCI, GIUSEPPE 11, 28, 207, 249, 296, 297,
 311, 312, 427, 430, 431, 432, 433, 434, 436,
 437, 438, 439, 454, 466, 467, 468, 469, 471,
 472, 473, 474, 476, 478, 479, 481, 488, 494,
 495, 514, 542, 551, 571, 585, 593, 594, 596
 CASTELNUOVO, ENRICO 13, 115, 122
 CATTANEO, CARLO 85, 117, 224, 506
 CAVALCASELLE, GIOVANNI BATTISTA 146, 415

CAVAZZA, STEFANO 77, 85, 133
 CAVAZZA, FRANCESCO 196, 287
 CAVOUR, CAMILLO BENSO 39, 42, 157, 284, 307, 582
 CELLINI, GIUSEPPE 151, 245, 249, 250, 253, 360,
 447, 512, 579
 CERPI, EZIO 304, 305, 479
 CESARI, ANTONIO 214
 CHATEAUBRIAND, FRANÇOIS-RENÉ DE 236
 CHERUBINI, GIUSEPPE 396
 CHERICI, GHINO 317, 318, 319
 CHINI, GALILEO 41, 62, 79, 421, 446, 450, 518, 523,
 575, 576, 594, 595
 CHOAY, FRANÇOISE 20, 29, 116, 140, 278, 409, 432,
 523
 CICCARELLI, ANDREA 213, 214, 215, 220, 224, 230,
 231, 232, 524
 CIRILLI, GUIDO 66, 497, 527, 579
 CITTADILLA, LUIGI NAPOLEONE 323
 CLERICI, PAOLO 184
 COLASANTI, ARTURO 179, 295, 309, 315, 316, 324,
 329, 334, 377, 395, 397, 398, 402, 478, 479,
 497, 498
 COLLAMARINI, EDOARDO 57, 66, 94, 196, 198, 201,
 497, 499, 578
 COLONNA, PROSPERO 268
 CONTI, GIUSEPPE 143, 147, 309, 313, 363, 366, 367,
 368, 370, 378, 398, 420, 421, 434, 448, 449,
 450, 510
 COPPEDÉ, GINO 112
 CORINTI, CORINTO 420, 465, 593
 CORSINI, TOMMASEO 162, 394, 395, 398, 417, 427,
 429, 430, 432, 436, 445
 CORSINI, GUIDO 248, 249
 COSTA, NINO 361, 448
 COSTANTINI, CELSO 359
 COSTA, PAOLO 218
 COURAJOD, LOUIS 149
 COZZA, ADOLFO 60
 CRESTI, CARLO 22, 443
 CRISPI, FRANCESCO 38, 156, 514
 CRISPOLTI, FILIPPO 263
 CROCE, BENEDETTO 8, 11, 45, 98, 106, 147, 174,
 182, 187, 221, 235, 236, 237, 238, 239, 241,
 243, 249, 251, 252, 253, 254, 270, 274, 275,
 276, 277, 279, 286, 311, 314, 326, 329, 372,
 411, 414, 451, 454, 457, 458, 459, 462, 465,
 478, 479, 484, 492, 501, 506, 519, 525, 529,
 539, 540, 545, 554, 565, 583, 592, 595, 597
 CROCIONI, GIOVANNI 133, 134, 485, 506
 CRUCIANI ALIBRANDI, GIOVANNI 39

D

DAGUERRE, LOUIS 75
 D'ANDRADE, ALFREDO 5, 7, 51, 52, 91, 92, 93, 114,
 119, 335, 445, 519, 577
 D'ANNUNZIO, GABRIELE 41, 113, 120, 122, 151, 175,

- 176, 206, 228, 229, 233, 294, 295, 310, 331, 361, 362, 363, 364, 377, 383, 398, 405, 406, 407, 434, 441, 445, 448, 449, 450, 451, 452, 462, 534, 582
- DANTE 6, 7, 8, 9, 10, 9, 10, 11, 12, 13, 17, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 30, 31, 55, 102, 120, 123, 125, 126, 127, 129, 130, 134, 137, 138, 142, 143, 144, 145, 153, 156, 158, 159, 164, 166, 169, 170, 176, 183, 184, 185, 186, 187, 190, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 261, 262, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 310, 312, 314, 315, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 329, 330, 331, 333, 334, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 361, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 393, 395, 398, 399, 400, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 410, 414, 417, 418, 424, 432, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 441, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 472, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 483, 486, 487, 489, 491, 492, 493, 494, 495, 497, 498, 499, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 517, 518, 520, 521, 522, 524, 526, 529, 530, 532, 533, 534, 536, 539, 540, 541, 543, 545, 547, 554, 558, 560, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571
- DA POLENTA, GUIDO NOVELLA 216
- DAVIDSOHN, ROBERTO 436, 445
- D'AZEGLIO, MASSIMO 90
- DE ANGELIS, GIULIO 38
- DE CAROLIS, ADOLFO 9, 41, 151, 195, 287, 288, 297, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 378, 396, 397, 398, 446, 448, 449, 450, 496, 500, 506, 514, 517, 525, 526, 534, 541, 546, 575, 582, 588, 591, 594
- DEL BADIA, IODOCO 427, 436, 437
- DEL LUNGO, ISIDORO 144, 159, 176, 229, 268, 304, 310, 314, 400, 414, 428, 430, 441, 452, 454, 461, 480, 497
- DEL MORO, LUIGI 313, 441, 466
- DEL ROSSO, GIUSEPPO 239, 240, 241, 245
- DEL SARTE, LUIGI 412
- DE SANCTIS, FRANCESCO 90, 93, 106, 158, 230, 232, 507
- DE STAËL, GERMAINE 236, 529
- DEZZI BARDESCHI, MARCO 23, 114, 190, 203, 204, 205, 216, 217, 376, 475, 526, 544, 582, 594, 596
- DI CAMBIO, ARNOLFO 312, 472
- DIONISOTTI, CARLO 211, 214, 215, 216, 222, 233, 234, 235, 242, 244, 245, 252, 275, 526
- DOMENICALI, MARCELLA 170
- DOMENICHINI, ANTONIO 324
- DONIZETTI, GAETANO 228
- DORÉ, GUSTAVE 164, 362
- D'OVIDIO, FRANCESCO 268
- DUSE, ELEONORA 228
- E**
- ECCHIA, COSTANTINO 333, 387, 388, 393, 394, 396, 589, 590
- ECO, UMBERTO 119
- EDELMAN, MURRAY 19
- F**
- FABRE, FRANÇOIS-XAVIER 236, 241
- FACCIOLI, RAFFAELE 136, 194, 203, 204, 205, 206, 207, 209
- FALCHETTI, LUIGI 370
- FALCINI, MARIANO 435
- FALENA, UGO 294
- FAORZI, NATALE 447
- FARINI, LUIGI CARLO 134, 135, 142, 147, 165, 173, 253, 395, 514
- FEDELE, PIETRO 295
- FERRARI, ETTORE 38
- FERRETTI, MASSIMO 167
- FLAMINI, GORETTO GORETTI 308, 309, 310, 311, 497, 584
- FOSCHINI, ARNALDO 59, 575, 576
- FOSCOLO, UGO 214, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 231, 236, 237, 238, 249, 371, 507, 565
- FRACCHIA, UMBERTO 294
- FRANCESCHINI, PIETRO 417
- FROLA, SECONDO 39
- FRULLANI, EMILIO 244, 248, 435, 507
- FUMI, LUIGI 175
- G**
- GAFFURI, PAOLO 172
- GAIDO, DOMENICO 296, 499
- GALLETTI, ALFREDO 287
- GAMBI, LUCIO 85
- GARBASSO, ANTONIO 25, 277, 457, 458, 459, 460, 461, 463, 464
- GARDELLA, ODOARDO 165

GARGANI, GIUSEPPE TORQUATO 435
 GARIBALDI, GIUSEPPE 37, 39, 157, 158, 169, 180,
 219, 224, 231, 232, 250, 257, 267, 289, 371,
 384, 565, 569, 582
 GENTILE, GIOVANNI 150
 GIUSEPPE GEROLA 9, 22, 100, 138, 205, 262, 330,
 331, 341, 342, 343, 344, 345, 347, 348, 355,
 386, 396, 402, 497, 534, 540, 542, 547
 GEYMÜLLER, HEINRICH VON 428, 466
 GHERARDI, ALESSANDRO 436
 GHISLERI, ARCANGELO 172, 173
 GIACOSA, GIUSEPPE 94
 GILLIS, JOHN R. 20, 72, 163, 530
 GINZBURG, CARLO 13, 122
 GIOBERTI, VINCENZO 212, 224, 226
 GIOLITTI, GIOVANNI 41, 44, 50, 53, 54, 56, 141, 146,
 156, 157, 159, 274, 276, 496, 555
 GIOTTO 123, 228, 299, 307, 353, 388, 393, 401, 434,
 479, 484, 569
 GIOVANNONI, GUSTAVO 14, 29, 84, 162, 174, 189,
 209, 330, 335, 336, 382, 385, 433, 466, 486,
 488, 508, 534, 548
 GIUSTINI, AUGUSTO 64, 81, 100
 GNOLI, DOMENICO 148, 149
 GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON 160, 220
 GONZAGA, LUIGI VALENTI 402
 GORETTI-FLAMINI 310
 GOZZADINI, GIOVANNI 136, 197
 GRANDI, GIUSEPPE 238, 257, 398
 GUACCIMANNI, VITTORIO 164, 359, 360, 380
 GUARNIERI, CARLO 359
 GUAZZARONI, ANGELO 64, 81
 GUERRA, ALFONSO 106
 GUERRINI, GIOVANNI 383
 GUERRINI, OLINDO 165, 208

H

HABERMAS, JÜRGEN 14, 162
 HALBWACHS, MAURICE 18, 20
 HASKELL, FRANCIS 67, 152, 255, 291, 454, 455, 456,
 531
 HAUSSMANN, GEORGES EUGÈNE 72, 411
 HAZARD, PAUL 284
 HAZELIUS, ARTUR 70
 HENRI VII DU LUXEMBOURG *voir Arrigo VII*
 HOBBSAWM, ERIC 15, 16, 132, 339, 409, 531
 HUGO, VICTOR 215, 233, 234, 251, 542
 HYMANS, HENRI 149

I

ISNENGGI, MARIO 6, 17, 18, 19, 254, 256, 257, 258,
 532
 ISOLANI, CAROLINA 289

K

KARENNE, DIANE 299
 KENT, WILLIAM 217
 KOCH, GAETANO 38, 46, 47, 48, 60, 414
 KOSCHAR, RUDY 20

L

LABBATI, ALFREDO 87
 LANCELLOTTI, ARTURO 36, 69, 75, 80, 508
 LANCIANI, RODOLFO 46, 47, 48, 49, 79, 149, 203,
 207, 497, 514
 LANDI, GIUSEPPE 420
 LANZA DI SCALEA, PIETRO 46, 47, 514
 LANZI, LUIGI 87
 LASANSKY, MEDINA D. 23, 24, 115, 121, 317, 318,
 319, 409, 410, 426, 427, 431, 435, 466, 472,
 481, 488, 533, 585, 597
 LASTRI, MARCO 237
 LAURENTI, CESARE 359
 LEE, VERNON 426
 LENSI, ALFREDO 23, 25, 281, 283, 285, 303, 306,
 309, 310, 312, 313, 314, 344, 352, 369, 370,
 371, 374, 376, 378, 379, 380, 382, 398, 401,
 402, 403, 404, 405, 406, 407, 418, 429, 438,
 452, 454, 460, 461, 463, 464, 465, 466, 469,
 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478,
 480, 488, 489, 508, 534, 583, 584, 585, 591,
 595, 596, 597
 LEOPARDI, GIACOMO 221, 240, 371, 508, 565
 LE TASSE (TORQUATO TASSO) 216
 LEVI, CESARE 229
 LINARI, ANTONIO 370
 LOCATI, SEBASTIANO 59
 LOMBARDI, BALDASSARE 214
 LOMBARDO, PIETRO 216, 353, 369, 377, 395, 402
 LOMBARDO, TULLIO 341, 351
 LORIA, LAMBERTO 69, 70, 81, 82, 83, 110, 542
 LUSINI, ENRICO 308, 427, 441, 442, 443, 445, 460,
 579, 594
 LUZZATTI, LUIGI 44

M

MACPHERSON, JAMES 222
 MAFFI, PIETRO 263
 MAIOLI, DOMENICO 331
 MALAGOLA, CARLO 136, 139, 204
 MÂLE, ÉMILE 151
 MAMBELLI, FRANCESCO 333, 345
 MANFREDI, MANFREDO 119
 MANZONI, ALESSANDRO 185, 221, 222, 225, 231,
 241, 254, 289, 296, 446
 MARAFFI, GUIDO 299
 MARCUCCI, ALESSANDRO 449
 MARCUCCI, EMILIO 417

MARINETTI, FILIPPO TOMMASO 231, 232
 MARTELLI, DIEGO 418
 MARTINETTI, PIETRO 385
 MARTINI, ALBERTO 451
 MARTINI, FERDINANDO 90
 MASETTI, MARIA LUISA 316
 MATTANI, DANTE 418
 MAZZANTI, RICCARDO 421, 445
 MAZZINI, GIUSEPPE 45, 143, 157, 193, 215, 219,
 220, 223, 224, 231, 232, 284, 521, 582
 MAZZONI, GUIDO 26, 142, 143, 144, 145, 212, 214,
 215, 216, 218, 220, 222, 223, 224, 225, 229,
 231, 232, 251, 258, 259, 314, 441, 509, 536
 MAZZURANA, PAOLO OSS 256
 MEDA, FILIPPO 270
 MELANI, ALFREDO 65, 66, 196, 509
 MENGONI, GIUSEPPE 411, 414
 MESINI, GIOVANNI 8, 26, 226, 262, 263, 289, 301,
 329, 337, 338, 339, 342, 343, 344, 345, 346,
 349, 350, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 359,
 360, 381, 382, 384, 386, 498, 509, 515, 536,
 547
 METLICOVITZ, LEOPOLDO 41
 MICHAUD, ÉRIC 19, 152
 MICHEL-ANGE (MICHELANGELO BUONARROTI) 106,
 211, 215, 221, 235, 236, 237, 238, 246, 255,
 291, 362, 450, 460, 461, 462, 465, 505, 595
 MICHELI, VINCENZO 414, 466
 MILANESI, GAETANO 420
 MILANI, LUIGI 420
 MINALI, ALESSANDRO 333
 MOCHI, UGO 228
 MODENA, GUSTAVO 229
 MOLMENTI, POMPEO 171
 MONTEVERDE, GIULIO 194
 MONTI, VINCENZO 214, 218
 MORELLI, GIOVANNI 146
 MORETTI, GAETANO 110, 181, 188, 204, 333, 359
 MORIGIA, CAMILLO 9, 216, 217, 218, 262, 341, 342,
 370, 371, 373, 374, 375, 376, 382, 385, 402,
 526, 582
 MORO, LUIGI DEL 420
 MOROZZI, GUIDO 312
 MORRIS, WILLIAM 117, 120, 196, 362, 363, 428, 450
 MOSCHINI, FRANCESCO 370
 MOSSE, GEORGE 17
 MUÑOZ, ANTONIO 320, 321, 509, 586
 MÜNTZ, EUGÈNE 149, 428
 MURATORI, SANTI 22, 25, 27, 28, 208, 262, 263, 274,
 330, 334, 337, 339, 343, 344, 353, 355, 357,
 369, 371, 375, 381, 382, 384, 389, 404, 405,
 406, 407, 429, 498, 527, 558, 559
 MURATORI, LUDOVICO ANTONIO 133
 MUSSOLINI, BENITO 24, 251, 385, 410, 488, 489,
 490, 513, 554, 555, 557
 MUZIO, VIRGINIO 204

N

NATHAN, ERNESTO 39, 49, 79, 523
 NITTI, FRANCESCO SAVERIO 381
 NOVELLI, AMLETO 299

O

OJETTI, UGO 27, 41, 206, 276, 357, 359, 360, 361,
 445, 452, 453, 454, 455, 456, 459, 460, 479,
 500, 510, 522, 525, 534, 588, 595
 OLIVA, LUIGI 218
 OLSEN, BERNARD 70
 ONGARO, MAX 99, 100
 OREFICE, GABRIELLA 412, 413, 414, 420, 421, 426,
 427, 429, 430, 431, 432, 433, 435, 441, 442,
 539, 592, 593, 594
 ORIANI, ALFREDO 385
 ORLANDINI, FRANCESCO SILVIO 253
 ORVIETO, ADOLFO 445

P

PADOVAN, ADOLFO 293
 PAGNINI, FRANCESCO 313
 PALAGI, GIUSEPPE 250, 251
 PALAZZESCHI, ALDO 231
 PANZACCHI 150, 191, 192, 193, 288, 510, 539, 581
 PANZINI, FRANCESCO 318
 PAOLETTI, NICCOLÒ GASPERO 241
 PAPINI, CARLO 231, 232, 417, 510
 PARIBENI, ROBERTO 284, 498
 PARODI, ERNESTO GIACOMO 144, 232, 233, 234, 441
 PARPAGLIOLO, LUIGI 160, 162, 264, 498, 539, 560,
 562
 PARTINI, GIUSEPPE 114, 317, 521
 PASCOLI, GIOVANNI 35, 44, 113, 176, 223, 363, 364,
 365, 366, 398, 434, 448, 510
 PASOLINI-ZANELLI, GIUSEPPE 137
 PASSERINI, GIUSEPPE LANDO 296, 304, 311, 435,
 436, 446, 497
 PASSERINI, LUIGI 435
 PASTORIS, FEDERICO 94, 102
 PASTRONE, GIOVANNI 294
 PAZZI, ENRICO 243, 250, 252, 253, 402
 PÉCOUT, GILLES 7, 18, 212
 PELLICO, SILVIO 225, 228
 PERTICARI, GIULIO 214
 PERUZZI, UBLADINO 417
 PESCHETTI, GIUSEPPE 436
 PÉTRARQUE 213, 214, 215, 216, 220, 223, 230, 484,
 488
 PIACENTINI, MARCELLO 5, 38, 49, 59, 60, 61, 62, 63,
 75, 78, 107, 119, 125, 496, 525, 534, 541, 575,
 576, 577, 579
 PIACENTINI, PIO 60
 PIANTONI, GIANNA 28, 33

PICA, VITTORIO 173, 448, 451, 510
 PIERINI, ANDREA 228
 PIETROBONO, LUIGI 223, 284
 PIRANESI, ANGIO 319
 POGGI, GIUSEPPE 22, 255, 409, 410, 411, 412, 416,
 452, 453, 525, 592
 POGLIAGHI, GIUSEPPE 360, 374, 375, 376, 522, 531,
 539, 548, 588
 POLLASTRINI, ENRICO 228
 POLLI, CARLO 333, 589, 590, 591, 592
 POLVARA, GIUSEPPE 359
 PORCIANI, ILARIA 35, 39, 77, 114, 120, 121, 122, 127,
 130, 131, 132, 133, 140, 245, 470, 541
 PORTER, ARTHUR KINGSLEY 151
 PREVIATI, GAETANO 228, 446
 PREZZOLINI, GIUSEPPE 231, 232, 510
 PUIG I CADAFALCH, JOSEP 74, 151, 152, 153

R

RAGGI, ORESTE 254
 RAJNA, PIO 26, 143, 144, 192, 233, 235, 237, 240,
 241, 243, 244, 246, 247, 249, 250, 251, 252,
 253, 254, 284, 451, 499, 510, 511
 RANDI, GIUSEPPE 333
 RANZI, GUGLIELMO 256, 257, 518
 RASPONI, GIULIO 164, 347, 348, 352, 376, 384, 587
 RAVA, LUIGI 62, 141, 145, 158, 159, 160, 161, 162,
 164, 165, 170, 175, 176, 177, 178, 203, 204,
 264, 267, 279, 281, 378, 381, 399, 400, 511,
 558, 568, 570
 RENIER, RODOLFO 231
 RENZI, ANTONIO 239
 RICCI, CORRADO 11, 5, 11, 22, 24, 25, 26, 27, 41, 47,
 48, 52, 95, 106, 127, 136, 137, 139, 145, 146,
 149, 156, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165,
 166, 177, 179, 180, 181, 183, 186, 189, 191,
 192, 203, 204, 205, 206, 217, 262, 263, 265,
 266, 268, 269, 270, 271, 274, 276, 277, 278,
 281, 282, 283, 284, 286, 287, 290, 293, 296,
 297, 298, 300, 307, 308, 309, 310, 326, 329,
 330, 331, 332, 333, 335, 337, 340, 344, 345,
 347, 353, 355, 356, 357, 358, 359, 365, 369,
 378, 382, 384, 395, 399, 428, 452, 486, 495,
 496, 502, 504, 511, 515, 516, 517, 518, 519,
 520, 522, 523, 526, 527, 530, 531, 532, 534,
 536, 538, 539, 544, 551, 553, 555, 556, 557,
 558, 559, 560, 561, 568, 570
 RICCI, LUIGI 164, 180
 RICCI, STEFANO 238, 241
 RICŒUR, PAUL 21
 RIEGL, ALOÏS 208, 281, 282, 298, 311, 442, 512
 RIMEDIOTTI, ODORADO 413
 RIZZI, ANTONIO 359
 ROBIDA, ALBERT 71, 577
 ROSADI, GIOVANNI 141, 156, 159, 160, 161, 162,
 170, 175, 176, 264, 277, 281, 284, 304, 311,

313, 316, 324, 414, 512, 519
 ROSSETTI, DANTE GABRIEL 227, 361
 ROSSETTI, GABRIELE 225
 ROSSI, ALDO 21
 ROSSI, VITTORIO 186
 ROTONDI, ANTONIO 359
 RUBBIANI, ALFONSO 5, 11, 31, 55, 114, 137, 171,
 176, 189, 190, 191, 194, 196, 197, 198, 199,
 200, 201, 202, 203, 204, 287, 288, 311, 362,
 428, 430, 495, 496, 497, 498, 512, 519, 522,
 527, 535, 536, 539, 544, 548, 581
 RUSKIN, JOHN 66, 117, 120, 188, 196, 311, 362, 363,
 378, 424, 426, 449, 450, 512

S

SACCHI, LUIGI 181
 SACCONI, GIUSEPPE 60, 204, 371
 SACERDOTI, EUGENIO 294
 SALVATORI, FAUSTO 294
 SANGIORGI, FRANCESCO 41, 444
 SANJUST DI TEULADA, ERNESTO 42, 52, 58, 61, 64
 SAN MARTINO E VALPERGA, ENRICO DI 11, 46, 49,
 52, 54, 56, 82, 125, 273, 439, 467, 468, 469,
 470, 498, 551, 571, 594
 SCARAMUZZA, FRANCESCO 143, 362
 SCHMIDT, FREDERIC 73
 SCHULZE, FERENC 74
 SEISMIT-DODA, FEDERICO 37
 SELVATICO, PIETRO 117, 447, 512
 SERRAGLI, PIER FRANCESCO 268
 SERRA, LUIGI 196
 SEZANNE, AUGUSTO 194, 195, 196, 360, 581
 SIGNORINI DA MULAZION, GIUSEPPE 241, 418, 545,
 583, 593
 SISMONDI, JEAN DE 120
 SITTE, CAMILLO 29, 72, 140, 486, 512, 548
 SLATAPER, SCIPIO 231
 SMITH, ANTHONY 16, 132
 SOCINI, AGENORE 309, 311, 313, 314, 466, 479, 584,
 585
 SOFFICI, ARDENGO 231
 SOMMARUGA, GIUSEPPE 119
 SONNINO, SIDNEY 56, 268, 285, 582
 SPADINI, ARMANDO 447
 SPALLICCI, ALDO 291
 SPIGHI, CESARE 428, 442
 STEINDL, IMRE 74
 STRZYGOWSKI, JOSEF 151, 152
 SUPINO, IGINO BENVENUTO 288

T

TAFURI, MANFREDO 113, 117, 545
 TAINÉ, HIPPOLYTE 97, 152, 154, 204, 512
 TARTARINI, ALFREDO 194, 195, 196, 496, 581

TEA, EVA 188, 333, 402
TERRAGNI, GIUSEPPE 489
TESORONE, GIOVANNI 105
THIESSE, ANNE-MARIE 19, 70, 71, 73, 77, 81, 83, 86,
134, 135, 136, 292, 545
THORVALDSEN, BERTHEL 241
TITO, ETTORE 101, 357
TOBIA, BRUNO 6, 19, 236, 242, 243, 247, 252, 254,
258
TOESCA, PIETRO 154
TOMMASEO, NICCOLÒ 225, 226, 241, 242
TORRE, ANDREA 11, 188, 272, 274, 276, 311, 363,
426, 454, 457, 458, 465, 469, 470, 474, 476,
566, 596
TORRIGIANI, PIETRO 143, 421, 426, 428, 429, 441
TORRINI, PIETRO 419
TROMPEO, EUGENIO 39

U

URBINI, GIULIO 472

V

VALLONE, ALDO 211, 212, 214, 216, 221, 222, 223,
224, 225, 262, 546, 547
VANNUCCI, ATTO 248
VANVITELLI, LUIGI 106
VENTURI, ADOLFO 6, 5, 31, 48, 95, 100, 116, 129,
130, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152,
153, 154, 155, 173, 177, 179, 205, 206, 209,
214, 288, 485, 512, 513, 515, 517, 520, 521,
527, 539, 546, 579
VENTURI, GHINO 59
VENTURINI, DOMENICO 489
VERNON, GEORGE 185
VICO, GIAMBATTISTA 212, 214, 316
VICTOR-EMMANUEL II 12, 19, 38, 43, 45, 50, 54, 60,
62, 78, 79, 193, 194, 216, 250, 251, 252, 285,
371, 372, 407, 414, 487
VICTOR-EMMANUEL III 9
VIEUSSEUX, CARLO 427
VIEUSSEUX, GIAN PIETRO 131 224
VILLANI, RODOLFO 359, 360, 588
VILLARI, PASQUALE 82, 83, 143, 145, 147, 150, 157,
225, 254, 427, 430, 441, 513
VINCENZONI, GUIDO 166
VINEA, FRANCESCO 419
VIOLET-LE-DUC, EUGÈNE 51, 94, 104, 114, 117,
187, 188, 190
VISCANTI, GIUSEPPE 122
VIVIANI, DANTE 102
VOGELSTEIN, CARL VOGEL VON 228
VOLKMANN, LUDWIG 447
VOLPE, GIOACCHINO 295

W

WEBB, PHILIPP 428
WOSTRY, CARLO 359

X

XIMENES, ETTORE 191, 192, 193, 257, 510, 539, 581

Y

YOUSEZFADEH, MAHNAZ 252

Z

ZACCHI, ADOLFO 110
ZAINI, GINO 139
ZALAFFI, EZIO 466, 469, 470, 474, 477, 596, 597
ZANELLA, TULLIO 323
ZANICHELLI 35, 137, 165, 176, 191, 193, 197, 222,
223, 227, 252, 256, 288, 365, 505, 509, 510,
511, 512, 522, 553, 554, 579, 581
ZANNONI, UGO 238, 256, 583
ZARDO, ALBERTO 447
ZOCCHI, CESARE 256, 257, 583, 592
ZUCCA, GIUSEPPE 125
ZUCCHINI, GUIDO 171, 513, 579, 580, 581
ZUCCONI, GUIDO 1, 3, 4, 5, 19, 22, 72, 73, 92, 93,
94, 99, 115, 116, 117, 118, 122, 139, 140, 166,
168, 171, 174, 188, 191, 280, 339, 374, 409,
410, 413, 522, 525, 536, 548, 549, 607
ZUMAGLINI, GUGLIELMO 341, 342, 343, 351



Università
Ca' Foscari
Venezia

DEPOSITO ELETTRONICO DELLA TESI DI DOTTORATO

DICHIARAZIONE SOSTITUTIVA DELL'ATTO DI NOTORIETA'

(Art. 47 D.P.R. 445 del 28/12/2000 e relative modifiche)

Io sottoscritto THOMAS RENARD

nat o a BLOSA (FRANCA) (prov.) il 29/05/80

residente a PARIGI in VIA YVES TONDIC n. 4

Matricola (se posseduta) 955538 Autore della tesi di dottorato dal titolo:

ARCHITETTURA E FIGURE IDENTITARIE NELL'ITALIA

UNITA (1861-1921)

Dottorato di ricerca in STORIA DELLE ARTI (Scuola Dottorale interateneo)

(in cotutela con PARIS-SORBONNE

Ciclo 22°

Anno di conseguimento del titolo 2012

DICHIARO

di essere a conoscenza:

- 1) del fatto che in caso di dichiarazioni mendaci, oltre alle sanzioni previste dal codice penale e dalle Leggi speciali per l'ipotesi di falsità in atti ed uso di atti falsi, decado fin dall'inizio e senza necessità di nessuna formalità dai benefici conseguenti al provvedimento emanato sulla base di tali dichiarazioni;
- 2) dell'obbligo per l'Università di provvedere, per via telematica, al deposito di legge delle tesi di dottorato presso le Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e di Firenze al fine di assicurarne la conservazione e la consultabilità da parte di terzi;
- 3) che l'Università si riserva i diritti di riproduzione per scopi didattici, con citazione della fonte;
- 4) del fatto che il testo integrale della tesi di dottorato di cui alla presente dichiarazione viene archiviato e reso consultabile via Internet attraverso l'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto dell'Università Ca' Foscari, oltre che attraverso i cataloghi delle Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e Firenze;
- 5) del fatto che, ai sensi e per gli effetti di cui al D.Lgs. n. 196/2003, i dati personali raccolti saranno trattati, anche con strumenti informatici, esclusivamente nell'ambito del procedimento per il quale la presentazione viene resa;
- 6) del fatto che la copia della tesi in formato elettronico depositato su supporto digitale presso la segreteria didattica del dipartimento di riferimento del corso di dottorato in due copie di cui una da trasmettere alle Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e Firenze, è del tutto corrispondente alla tesi in formato cartaceo, controfirmata dal tutor, consegnata presso la segreteria didattica del dipartimento di riferimento del corso di dottorato ai fini del deposito presso l'Archivio di Ateneo, e che di conseguenza va esclusa qualsiasi responsabilità dell'Ateneo stesso per quanto riguarda eventuali errori, imprecisioni o omissioni nei contenuti della tesi;
- 7) del fatto che la copia consegnata in formato cartaceo, controfirmata dal tutor, depositata nell'Archivio di Ateneo, è l'unica alla quale farà riferimento l'Università per rilasciare, a richiesta, la dichiarazione di conformità di eventuali copie;

Data 15/5/12

Firma Thomas Renard

NON AUTORIZZO

l'Università a riprodurre ai fini dell'immissione in rete e a comunicare al pubblico tramite servizio on line entro l'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto la tesi depositata per un periodo di 12 (dodici) mesi a partire dalla data di conseguimento del titolo di dottore di ricerca.

DICHIARO

- 1) che la tesi, in quanto caratterizzata da vincoli di segretezza, non dovrà essere consultabile on line da terzi per un periodo di 12 (dodici) mesi a partire dalla data di conseguimento del titolo di dottore di ricerca;
- 2) di essere a conoscenza del fatto che la versione elettronica della tesi dovrà altresì essere depositata a cura dell'Ateneo presso le Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e Firenze dove sarà comunque consultabile su PC privi di periferiche; la tesi sarà inoltre consultabile in formato cartaceo presso l'Archivio Tesi di Ateneo;
- 3) di essere a conoscenza che allo scadere del dodicesimo mese a partire dalla data di conseguimento del titolo di dottore di ricerca la tesi sarà immessa in rete e comunicata al pubblico tramite servizio on line entro l'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto.

Specificare la motivazione:

- motivi di segretezza e/o di proprietà dei risultati e/o informazioni sensibili dell'Università Ca' Foscari di Venezia.
- motivi di segretezza e/o di proprietà dei risultati e informazioni di enti esterni o aziende private che hanno partecipato alla realizzazione del lavoro di ricerca relativo alla tesi di dottorato.
- dichiaro che la tesi di dottorato presenta elementi di innovazione per i quali è già stata attivata / si intende attivare la seguente procedura di tutela:

.....;

Altro (specificare):

..... *Ricerca di un editore*

.....

.....

A tal fine:

- consegno la copia integrale della tesi in formato elettronico su supporto digitale presso la segreteria didattica del dipartimento di riferimento del corso di dottorato in due copie di cui una da trasmettere alle Biblioteche Nazionali di Roma e Firenze e l'altra da versare all'Archivio di Ateneo che si impegna al rispetto del periodo di embargo prima della sua pubblicazione on line nell'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto dell'Università Ca' Foscari;
- consegno la copia integrale della tesi in formato cartaceo presso la segreteria didattica del dipartimento di riferimento del corso di dottorato ai fini del deposito presso l'Archivio di Ateneo.

Data *15/5/12*

Firma *[Firma]*

La presente dichiarazione è sottoscritta dall'interessato in presenza del dipendente addetto, ovvero sottoscritta e inviata, unitamente a copia fotostatica non autenticata di un documento di identità del dichiarante, all'ufficio competente via fax, ovvero tramite un incaricato, oppure a mezzo posta.

Firma del dipendente addetto

Ai sensi dell'art. 13 del D.Lgs. n. 196/03 si informa che il titolare del trattamento dei dati forniti è l'Università Ca' Foscari - Venezia.

I dati sono acquisiti e trattati esclusivamente per l'espletamento delle finalità istituzionali d'Ateneo; l'eventuale rifiuto di fornire i propri dati personali potrebbe comportare il mancato espletamento degli adempimenti necessari e delle procedure amministrative di gestione delle carriere studenti. Sono comunque riconosciuti i diritti di cui all'art. 7 D. Lgs. n. 196/03.

RIASSUNTO

Questa tesi si occupa del ruolo svolto dall'architettura nel processo di costruzione della nazione italiana tra XIX e XX secolo. A questo fine abbiamo scelto di isolare alcune figure identitarie studiandole attraverso il prisma delle commemorazioni organizzate in Italia nei primi decenni dell'Unificazione (1861 – 1921). Il nostro studio è scandito dall'analisi di tre distinte commemorazioni accomunate dall'attività dello storico dell'arte Corrado Ricci. L'ottavo centenario della fondazione dell'Università di Bologna nel 1888 e le opere architettoniche di Alfonso Rubbiani si configurano come uno dei primi esempi di celebrazione segnata dalla reinvenzione di un monumento antico. La commemorazione del cinquantenario dell'Unità d'Italia nel 1911, e in modo particolare la mostra regionale ed etnografica organizzata a Roma, permettono di definire una nuova articolazione tra le identità regionali e quella nazionale. In seno a questa celebrazione, l'unità del genio artistico nazionale emerge dalla giustapposizione dei molteplici *genius loci* regionali manifestati attraverso forme architettoniche del Medioevo comunale e del primo Rinascimento. Infine i festeggiamenti per il seicentenario della morte di Dante Alighieri nel 1921 costituiscono il centro della presente analisi. In questa occasione furono restaurati numerosi edifici su tutto il territorio nazionale e in particolare a Firenze e Ravenna. In queste due città i lavori si estesero alla scala urbana portando alla creazione di zone dantesche e alla reinvenzione di un'immagine dell'architettura medioevale a vocazione identitaria.

PAROLE CHIAVE

Storia dell'architettura; Italia; commemorazioni; Dante et dantismo; identità nazionale; identità regionali; restauro architettonico; storia urbana; patrimonio; Firenze; Ravenna; Roma; Corrado Ricci.

**ARCHITECTURE AND COMMEMORATIONS:
MYTH-MAKING AND THE QUEST FOR IDENTITY IN UNIFIED ITALY (1861-1921)**

ABSTRACT

This dissertation questions the place and role of architecture in the Italian national building process at the turn of the twentieth century. We chose to isolate several paradigmatic figures of identity (such as Dante or some distinctive features of medieval architecture) and to study them through the prism of a number of commemorations held in Italy in the first decades after unification (1861-1921). The analysis of three commemorations bound together by the activity of the art historian Corrado Ricci constitutes the core of our study.

The eighth centenary of the creation of the University of Bologna in 1888 and the architectural activity of Alfonso Rubbiani are studied as one of the first examples of a commemoration not marked by the construction of a new monument but by the reinvention of an old one. The careful consideration of the 1911 celebrations for the 50th anniversary of Italian unification and especially the regional and ethnographic exhibition held in Rome on this occasion allowed us to define a new articulation between national and regional identity, defined as a unity of national artistic genius through a multiplicity of *genius loci* "rediscovered" in the architecture of late Middle Ages and early Renaissance *Commune*. The third and main object of our analysis are the commemorations for the 600th anniversary of Dante's death in 1921. For this event many buildings were restored throughout Italy, especially in Florence and Ravenna. In both cities, the impact of commemorations reached an urban scale, leading to the creation of whole areas known as *zone dantesche*: spatial evidences of the powerful myth that the figure of Dante embodied in this historical conjuncture. Supported by the newly acquired value of heritage in the national building process, this commemoration was a crucial step in the invention of a neomedieval city and its mass diffusion through a set of visual stereotypes.

KEYWORDS

Architectural history; Italy; commemoration; Dante and dantisme; national and regional identity; architectural restoration; heritage; Florence and Ravenna architectural and urban history; Rome ; Corrado Ricci.