

“ Mémoires Monumentales ”. Restaurations à Florence pour le sixième centenaire de la mort de dante en 1921

Thomas Renard

► **To cite this version:**

Thomas Renard. “ Mémoires Monumentales ”. Restaurations à Florence pour le sixième centenaire de la mort de dante en 1921. Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien, 2011. hal-01858399

HAL Id: hal-01858399

<https://hal-univ-rennes1.archives-ouvertes.fr/hal-01858399>

Submitted on 21 Sep 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« MEMOIRES MONUMENTALES », RESTAURATIONS A FLORENCE POUR LE SIXIEME CENTENAIRE DE LA MORT DE DANTE EN 1921.

Thomas Renard ^{1, 2}

1 CReAAH - Centre de Recherche en Archéologie, Archéosciences, Histoire

2 LARA - Laboratoire de Recherches Archéologiques

Le 600^e anniversaire de la mort de Dante fut célébré en 1921 par une multitude d'initiatives sur l'ensemble du territoire italien, auxquelles participèrent de près ou de loin la majeure partie de la classe intellectuelle et politique du pays grâce à une contribution financière considérable de la part d'un état ruiné par la Première Guerre mondiale. Les villes de Florence, Ravenne et Rome accueillirent les principales festivités du centenaire¹. Parmi une foule de propositions, il fut décidé par le ministère de l'Instruction publique et approuvé par le parlement, que la meilleure façon de commémorer le poète serait de restaurer un ensemble de monuments anciens. Quoique rarement abordés par l'historiographie², ces travaux monumentaux eurent un impact considérable sur l'aspect des centres ville de Florence et de Ravenne. A Florence en particulier, les commémorations de 1921 furent l'occasion d'une mise en valeur du patrimoine architectural de la fin du Moyen-âge et de la première Renaissance³, en radicale opposition avec les destructions qu'avaient entraînées les premiers plans d'aménagements de la ville dans la seconde moitié du XIX^e siècle. En un sens, ces opérations résultaient d'une prise de conscience patrimoniale cherchant à renouer avec une identité historique mise en péril par les efforts de « modernisation ». 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 » architectural⁴. Ce mouvement avait déjà été anticipé dans la seconde moitié du XIX^e siècle par la création de la *Casa di Dante*. Une étude récente de D. Medina Lasansky a démontré que l'usage politique de ce passé architectural se poursuivait sans interruption après la prise de pouvoir fasciste⁵. Le « dantisme » va de pair avec l'évocation du passé glorieux dans une conception scénographique de la ville historique centré sur le monument (qui par définition interpelle la

¹ Si Dante Alighieri naquit à Florence et mourut à Ravenne, Rome était annoncée en 1921 comme son idéal religieux et politique. Voir le catalogue officiel des célébrations : Annoni A., Lensi A., Ricci C., *Il secentenario della morte di Dante, 1321-1921 : celebrazioni e memorie monumentali per cura delle tre citta Ravenna-Firenze-Roma*, Rome, Milan et Venise, 1928, p. 9.

² L'évènement, parfois mentionné au sein d'études générales (voir par exemple Cresti C., *Firenze, capitale mancata : architettura e città dal piano Poggi ad oggi*, Milan : Electa, 1995, p. 215-218, ou encore Medina Lasansky D., *The Renaissance perfected: architecture, spectacle and tourism in fascist Italy*, University Park : Pennsylvania state university, 2004, p. 57-63), n'a jamais fait jusqu'ici, à la connaissance de l'auteur, l'objet d'une étude spécifique.

³ Les célébrations tendaient à privilégier la période courant de la fin du XIII^e siècle au début du XIV^e siècle, cependant les références s'étendaient à tous le XV^e siècle, dans une vision large de l'architecture de « l'âge de l'humanisme ». Voir Gabriele Morolli, « "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'eclettismo 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, notamment Florence autour de Berenson.

⁴ L'expression est notamment utilisée 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).

⁵ Medina Lasansky, *op. cit.*, 2004.

mémoire⁶), à la fois signe et expression de l'identité locale et nationale. Produit d'un certain romantisme tardif, cette célébration se voulait, au sortir de la guerre, au-delà de Dante, celle de l'unité italienne et du chemin parcouru depuis l'unification.

FLORENCE AU DEBUT DU XX^E SIECLE, UNE VILLE EVENTREE⁷

En 1864, on décida que Florence deviendrait, à la suite de Turin, la capitale du Royaume italien⁸. Avant même le transfert effectif des organes du pouvoir, l'administration communale décida de mettre en place un vaste plan d'aménagement pour préparer la ville à son nouveau statut. Un premier schéma d'agrandissement fut élaboré en deux mois par Giuseppe Poggi entre 1865 et 1866⁹. A partir de la destruction des remparts et au travers d'un système de places et de boulevards rectilignes proche de celui d'Haussmann, Poggi projeta une ville nouvelle se développant en tâche d'huile autour de la ville ancienne. Le plan Poggi eut le défaut majeur d'instaurer une fracture profonde entre la ville historique et la ville moderne, toutefois il n'entraîna que peu de dommage pour le patrimoine florentin, le plan se contentant d'encercler la ville ancienne, sans la pénétrer. Un second plan d'aménagement, présenté par le directeur de *l'Ufficio Tecnico* de la ville, Luigi Del Sarto comme un œuvre d'hygiénisme, tant technique que moral, devait quant à lui se révéler bien plus dramatique pour le patrimoine bâti¹⁰. Del Sarto entendait moderniser Florence en perçant dans le tissu urbain hérité de la ville médiévale, une trame de voirie orthogonale (les fameux *sventramenti*). 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 Florence¹¹. Suite aux problèmes financiers de la ville causés par le nouveau transfert de la capitale à Rome et en raison du coût de réalisation des travaux de Poggi, le plan ne fut pas immédiatement mis à exécution. Cependant cette idée de *risanamento* du centre de Florence, toujours présentée comme une action morale nécessaire, ne fut jamais vraiment écartée¹². Sous l'auspice de conditions financières plus favorables, auxquelles s'ajoutaient en 1885 la peur d'une épidémie de choléra¹³, le plan d'aménagement fut finalement arrêté en 1886. A partir de 1890 la pioche commença à

⁶ 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 suivantes.

⁷ Il est au courant de parler en Italie de « *sventramento* », 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, utilisée à la fin du XIX^e siècle. Sur l'usage du vocabulaire chirurgical dans ces « opérations », voir Zucconi G., *La città contesa, dagli ingegneri sanitari agli urbanisti (1885-1942)*, Milan : Jaca Book, 1989, p. 32-33.

⁸ Au moment de l'unification, en 1861, Turin devint capitale du Royaume italien. En 1865, celle-ci passa à Florence avant que Rome ne soit définitivement choisie en 1870.

⁹ De nombreuses études ont été publiées sur le plan Poggi. Une des analyses les plus complète se trouve dans : Cresti, *op. cit.*, 1995, p. 9-49.

¹⁰ Pour une analyse détaillée des destructions du centre de Florence voir Orefice G., *Da Ponte Vecchio a S. Croce, Piani di risanamento a Firenze*, Florence : Alinea, 1992 et Cresti, *op. cit.*, 1995, p. 80-134.

¹¹ Ce plan offrait la possibilité d'énormes spéculations financières et permettait d'éloigner du centre de Florence des classes populaires particulièrement sensibles aux idées anarchistes et socialistes. Voir Cresti, *op. cit.*, 1995, p. 100.

¹² En fait à la suite de l'échec du premier plan Del Sarto, les propositions de plan de *risanamento* de la zone du *Mercato vecchio* se multiplièrent. Pour un examen détaillé de ces différents plans, voir Cresti, *op. cit.*, 1995, p. 100-129.

¹³ Cette épidémie de choléra devait favoriser l'adoption de la loi *Napoli*, qui 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 villes italiens entre le XIX^e et le XX^e siècle, voir Zucconi, *op. cit.*, 1989, p. 49-54.

s'abattre sur l'ancien marché du centre de Florence, et à la place de cœur populaire de la ville furent érigés des *palazzini* dans un style néo-Cinquecento typique de la bourgeoisie libérale italienne¹⁴, ceux qui entourent aujourd'hui la *piazza della Repubblica* (alors dénommée *Piazza Vittorio Emanuele II*).

Le plan du *Mercato vecchio* ne fut que le plus retentissant d'un ensemble d'opérations qui entraînaient en peu d'années la disparition d'une grande partie du tissu urbain formé au cours des siècles¹⁵. On trouve dans la presse mais aussi dans l'œuvre d'artiste comme le peintre Telemaco Signorini le témoignage de l'amertume de certains contemporains face à la destruction irrémédiable de la Florence héritée du Moyen Âge et de la Renaissance¹⁶. Lorsqu'en 1897, le maire Pietro Torrigiani, annonça un nouveau plan de décongestion du centre ville, ce sentiment de perte favorisa une action concertée de défense du patrimoine. Ce plan prévoyait l'ouverture à partir du *Ponte Vecchio* d'un « trident » monumental reliant autour de la via Por San Maria, d'un côté le pont à la *loggia dell'Orvagna* sur la place de la Seigneurie, et d'autre part à la via Pellicceria¹⁷. L'aménagement de cette dernière (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 vecchio*¹⁸. Une forte opposition, qui se manifesta par une campagne de presse, se constitua face à cette nouvelle attaque contre le patrimoine architectural florentin¹⁹. La polémique naquit au sein de la communauté anglophone installée à Florence avec la publication dans le *Times* d'un article de Vernon Lee déplorant l'hausmannisation de la ville²⁰. A sa suite nombre de britanniques italophiles²¹ (et

¹⁴ Vincenzo Micheli bâtit le grand arc de triomphe monumental aidé de Luigi Buonamici et Giuseppe Boccini, en s'inspirant de l'architecture florentine du XVI^e siècle. L'importance de ces édifices pour la représentation de la nouvelle bourgeoisie florentine, est proche de celle des bâtiments de Gaetano Koch pour la Rome libérale.

¹⁵ 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 G., *op.cit.*, 1992, p. 7.

¹⁶ Cette idée est reprise dans la publication officielle du centenaire de Dante de 1921 : « Disparve così il ceppo rudo e magnifico della città conosciuta da Dante, il 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 romana; disparvero quasi tutte le sontuose sedi delle Arti, con tanta spesa e con tanta cura inalzate dalle corporazioni artigiane che furono la potenza la forza e la ricchezza dello Stato comunale. », Annoni A., Lensi A., Ricci C., *op. cit.*, 1928, p. 191-192.

¹⁷ Voir Orefice, *op. cit.*, 1992, p. 7-12 et Medina Lasansky, *op. cit.*, 2004, p. 33-36.

¹⁸ L'extension de la via Pellicceria jusqu'au *Ponte Vecchio* aurait conduit à la destruction complète des édifices du XIV^e siècle entourant la place de *Parte Guelfa* : 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 de San Biagio, la disparition d'une partie du *Palazzo Davanzati*, de la *Torre de' Baldovinetti*, l'élimination d'une portion de via delle Terme et la reconstruction de la place Santo Stefano. Voir Medina Lasansky, *op. cit.*, 2004, p. 32.

¹⁹ Luca Beltrami dénonçait en mars 1899 dans un article publié sur le *Corriere della Sera*, les atteintes au patrimoine florentin : « 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 ripsettare una torre o una casa del quattrocento [...]. Basta, basta così ! Avete sventrato ; vi siete cavati la voglia di scompagnare un ambiente storico per sostituirvi la nota della banalità ; avete approfittato in lungo e in largo dell'igiene ; ora basta ! » cité dans Orefice, *op. cit.*, 1992, p. 7.

²⁰ « Hausmannization of the city », voir Lee Vernon, « 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.

²¹ Notamment Edward John Poynter, directeur de la National Gallery, Sir Lawrence Alma-Tadema, Walter Crane et Thomas Stirling Lee, directeur de la corporation des artistes à Londres. Voir Medina Lasansky D., *op. cit.*, 2004, p. 33-34.

jusqu'au vieux Ruskin²²) dénoncèrent les destructions du centre de Florence. Des florentins prirent le relais de cette première protestation et créèrent en 1898 l'*Associazione per la Difesa di Firenze Antica*. Placée sous la présidence du prince Tommaso Corsini ancien maire de la ville, l'association regroupait de nombreuses personnalités influentes du système institutionnel des arts et de la culture italienne²³. Elle s'inspirait d'associations similaires telles que la *British Society for the Protection of Ancient Buildings* créée par William Morris et Philipp Wepp en 1877, la *Commission du Vieux Paris* fondée en 1897 et l'*Associazione fra i Cultori di Architettura* instituée 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 dispersions²⁴. La campagne de presse menée par l'association réussit à convaincre le maire Torrigiani d'abandonner son plan d'aménagement de la via Pellicceria²⁵. Cette victoire du camp des « conservateurs » marqua, pour Florence, la fin du *risanamento* du centre historique²⁶.

Dans la foulée de cette victoire, l'*Associazione per la Difesa di Firenze Antica* organisa, conjointement à 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. Le projet présenté sous le pseudonyme « *Per Firenze Antica* » par l'historien Guido Carocci²⁷ et l'architecte Giuseppe Castellucci²⁸ (tous deux membres de l'association) fut déclaré vainqueur²⁹. Le plan Carocci-Castellucci visait à la fois à la mise en valeur des monuments (restaurés et isolés) et à la modernisation du quartier, c'est-à-dire un élargissement des rues sous prétexte d'y faire pénétrer la lumière et d'améliorer l'hygiène. Ces mesures de compromis, « *a mezzo tra la chirurgia urbana e il restauro interpretativo, avanzate dal Carocci*³⁰ », auraient elles aussi entraîné de nombreuses destructions d'édifices afin de mettre en valeur certains monuments qui, comme

²² Ruskin J., *Lectures on Architecture and Painting*, vol. 12, Londres : G. Allen, 1902, p. 427.

²³ On y retrouve notamment l'historien d'art Pasquale Villari, les architectes Enrico Lusini et Giuseppe Castellucci, des érudits locaux tel qu'Iodoco del Badia, Guido Carocci et Isidoro del Lungo, des artistes et des antiquaires florentins (Stefano Ussi, Frederick Stibbert, John Temple Leader, Herbert Horne) mais aussi des personnalités de stature nationale : Corrado Ricci, Camillo Boito, Alfonso Rubbiani, Vittorio Alinari ou encore Carlo Vieuxseux. L'association comptait de nombreux membres de la noblesse florentine et quelques personnalités étrangères liées à la culture florentine (Heinrich von Geymüller, Charles Loesler, Eugène Müntz ou Janet Ross). Voir Medina Lasansky, *op. cit.*, 2004, p. 33-35.

²⁴ Les statuts fondateurs de l'association sont reproduits dans le *Bullettino dell'Associazione per la difesa di Firenze Antica*, Florenc ; L. Franceschini e C., vol. 1, 1900.

²⁵ Voir *Bullettino dell'Associazione...*, *op. cit.*, vol. 3, 1902, p.78

²⁶ « 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. », Annoni, Lensi, Ricci, *op. cit.*, 1928, p. 192.

²⁷ Historien autodidacte et défenseur passionné de la ville de Florence. Voir Di Cagno G., *Arte e storia : Guido Carocci e la tutela del patrimonio artistico in Toscana, 1870- 1915*, Florence : Ponte alle grazie, 1991.

²⁸ Architecte et restaurateur, Giuseppe Castellucci (1863-1939) mena une activité extrêmement fertile entre 1891 et 1939 et fut un des principaux promoteurs en Toscane du revival médiéval et de la restauration stylistique. Barbara Puggioni, *Giuseppe Castellucci (1863-1939), Del progettare restaurando*, tesi di laurea sous la direction de Gabriele Morolli, Université de Florence, 2004 ; Medina Lasansky, *op. cit.*, p. 42-48.

²⁹ Le projet est reproduit *Bullettino dell'Associazione ...*, *op. cit.*, vol. 2, 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* », *Bullettino dell'Associazione...*, *op. cit.*, vol. 3, 1902. Le projet est également discuté dans Orefice, *op. cit.*, 1992, p. 13-17, Medina Lasansky, *op. cit.*, p. 43-44.

³⁰ « A mi-chemin entre la chirurgie urbaine et la restauration interprétative défendue par Carocci. » Orefice, *op. cit.*, 1992, p. 17.

en témoignent les dessins, devenaient le centre de véritables scénographies urbaines³¹. Cette conception de la restauration promue par Carocci et Castellucci, était dominante au sein de la culture florentine du début du XX^e siècle et inspira profondément le programme de 1921. Elle trouvait un appui notable dans la culture florentine où prévalait l'évocation historique proche du « dantisme » architectural.

LES RACINES DU DANTISME ARCHITECTURAL

En architecture le développement de ce « dantisme » pourrait être illustré par la longue histoire de la *casa di Dante*³². Trois commissions municipales (1862-1865, 1869 et 1908) s'occupèrent de reconstruire la maison des Alighieri en se fondant sur des études historiques pour le moins controversées. Malgré diverses polémiques, il fut décidé de procéder à la restauration car, même dans l'incertitude, tout ce qui était lié au divin poète devait être « sacro agli italiani ed a Firenze specialmente³³. » 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 revival médiéval qui guidera les travaux de 1921. L'inévitable Giuseppe Castellucci, auquel on confia les travaux au début du XX^e siècle, fit abattre une maison située à l'angle de la via Dante et de la via Santa Margherita afin de dégager une petite place et un point de vu suggestif sur les édifices restructurés. Castellucci fit ôter les enduits afin de laisser apparent l'appareillage de pierre qu'il scanda de trous de boulin et de corbeaux, mit en valeur les ouvertures, le tout dans une conception générique du XII^e siècle. La distribution intérieure fut modifiée en suivant au rez-de-chaussée le modèle de la boutique du trecento, et à l'étage celui de la demeure de la bourgeoise.

Le culte de Dante était animé à Florence par la *Società dantesca italiana*, société savante créée en 1889 et présidée au début du XX^e siècle par Isidoro del Lungo³⁴. La Société avait rétabli en 1900 la *Lectura dantis* à Orsanmichele et suite dont le succès lui permis d'acquérir en 1903 le *Palazzo dell'Arte della Lana*. Elle en confia la restauration à l'architecte Enrico Lusini (1903-1905). Pour mettre en valeur la tour du XIII^e siècle, ce dernier n'hésita pas à détruire toutes les constructions postérieures et à recréer la façade nord dans un style néo-médiéval³⁵. A propos de cette opération, Carlo Cresti souligne la dichotomie qui existe durant ces années entre la culture littéraire au sein de laquelle domine le critère philologique (qui vise à éliminer du texte de la Divine Comédie tout apport apocryphe), et la culture architecturale, adepte du

³¹ 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, *Ibidem*

³² ASCFi, Comune di Firenze, Affari diversi, 7368.

³³ « Sacré pour les italiens et spécialement pour Florence ». La citation est extraite du rapport de la seconde commission, ASCFi, Comune di Firenze, Affari diversi, 7368. Si en raison de la polémique et du coût de l'opération, le projet avait été abandonné à la fin du XIX^e siècle, le débat fut relancé en 1901 par la revue de Guido Carocci *Arte e Storia* : Carocci G., *La Casa di Dante*, « Arte e Storia », Florence, n°24, 1901, p. 153-155.

³⁴ 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 du Florence au *Trecento*. 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.

³⁵ Cresti, *op. cit.*, 1995, p. 150.

« faux » Moyen Age³⁶. Pour Cresti cet écart s'explique 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 une vision du patrimoine encore largement dominante en Europe au début du XX^e siècle. Dans cette conception, l'écart entre le présent et le passé tend à s'effacer au profit de l'esthétique urbaine.

De nombreux épisodes portèrent durant ces années Dante et la Divine Comédie au centre de l'activité culturelle florentine. En 1900 des épigraphes furent apposées dans toute la ville pour célébrer les six cents ans de son élection à la fonction de *Priore delle Arti* du gouvernement de la République florentine³⁷. La même année 1900, Vittorio Alinari organisa un concours pour l'illustration d'une nouvelle édition de la Divine Comédie³⁸. A la surprise du jury, ce concours révéla une jeune génération d'artistes italiens ouverte aux avancées européennes³⁹. D'une façon plus générale on retrouve cet intérêt chez les artistes de premier rang proches de Gabriele D'Annunzio comme Adolfo De Carolis, Galileo Chini ou Duilio Cambellotti. Le culte de Dante qui avait été ravivé par les préraphaélites anglais et diffusé en Italie par Nino Costa restait donc totalement d'actualité pour la nouvelle génération.

Les commémorations de 1921 arrivèrent ainsi à un moment où le revival médiéval, et tout particulièrement l'évocation de Dante, constituait pour Florence une pratique déjà bien établie au sein des arts plastiques et de l'architecture en particulier. Ces réalisations se retrouvèrent ultérieurement légitimées par la lecture nationaliste de Dante, alors très diffusée parmi la classe intellectuelle et largement répandue par la presse en tant que symbole de l'idée italienne⁴⁰.

« MEMOIRES MONUMENTALES », LE CHOIX DE LA RESTAURATION DE MONUMENTS

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 de Santa Croce⁴¹. 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

³⁶ « 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, *Ibidem*.

³⁷ « La Nazione », 12 Juin 1900.

³⁸ *La Commedia Dipinta, I Concorsi Alinari e il Simbolismo in Toscana*, Florence : Alinari, 2003 ; Cresti, *op. cit.*, 1995, p. 151-154.

³⁹ Le jury était dirigé par Isidoro Del Lungo. Parmi les artistes, on retrouve Galileo Chini, Adolfo De Carolis, Duilio Cambellotti, Giovanni Fattori, Libero Andreotti, Alberto Martini, Plinio Nomellini, Armando Spadini et Alberto Zardo.

⁴⁰ « Ora che il culto di Dante s'è fatto ogni giorno più vivo e si va diffondendo come simbolo glorioso dell'idea italiana », Carocci, *op. cit.*, 1901, p. 154. Sur la valeur attribuée à Dante dans le contexte de l'exaltation nationaliste d'après guerre, voir Dionisotti C., « Varia fortuna di Dante », in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Turin : Einaudi, 1967, p. 291-293.

⁴¹ Voir Rajna P., « I centenari danteschi passati e il centenario presente », dans *Nuova Antologia*, Rome, vol. CCXII, série VI, 1921, p. 3-23 et p. 297-319. 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.

constitution effective d'une unité nationale et de l'union des italiens derrière un symbole rassembleur⁴². Entre la fin de la guerre et l'avènement au pouvoir des fascistes, l'Italie connut une période de troubles marquées par de fortes divisions politiques et un profond sentiment d'amertume résumé par l'expression de la « victoire mutilée⁴³ ». 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 multiplièrent les actions violentes⁴⁴. Dans le même temps, la presse semblait davantage s'intéressait aux célébrations en l'honneur de Dante et à la proposition de Gabriele D'Annunzio de rebaptiser la ville de son ancien nom, *Fiorenza*⁴⁵. En fait, face aux divisions et aux tensions politiques, la commémoration du sixième centenaire de la mort de Dante se voulait un moment de concorde nationale, parce qu'il semblait possible de réunir derrière le nom du poète les catholiques, toutes les tendances issues du *Risorgimento* (de la droite libérale aux nationalistes), et même les fascistes. Les discours prononcés à l'occasion des cérémonies officielles regorgent de rhétorique nationaliste et unitaire et l'armée fut omniprésente lors des diverses solennités⁴⁶.

L'idée de célébrer de façon organique sur tout le territoire italien le 600^e anniversaire de la mort de Dante, apparaît tôt, peut être même avant la guerre, et semble liée à l'initiative du directeur général des Antiquités et Beaux-arts, Corrado Ricci⁴⁷. Celui-ci, bien qu'ayant quitté son poste au ministère en 1919, réussit, comme le prouve ses archives, à imposer sa marque sur le projet de loi présenté par le ministre de l'Instruction Publique, Benedetto Croce, le 17 novembre 1920⁴⁸. Bien avant que ne soit votée la loi, la ville de Florence avait repris à son compte l'initiative et formée un Comité pour préparer le programme de festivités. Les premières commissions élaborèrent un projet très ambitieux s'étendant des célébrations les plus érudites aux fêtes populaires en costumes médiévaux et aux compétitions sportives. Les manifestations à caractère artistique devaient être le centre des festivités, grâce aux restaurations de monuments et au projet d'Ugo Ojetti d'inaugurer à partir de 1921 un cycle de biennales d'art ancien à

⁴² « 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 grandezza. », Biblioteca Classense Ravenna (BCR), Carteggio Ricci, Centenario Dantesco, vol. I, A.4, notes du 26 novembre 1918.

⁴³ 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.

⁴⁴ En janvier les fascistes incendièrent la typographie du journal socialiste *La Difesa*, le 27 février ils assassinèrent Spartaco Lavagnini, directeur du journal *Azione comunista* et au début mai dévastèrent le siège ouvrier de la *Società Mutuo Soccorso di Rifredi*.

⁴⁵ « 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, *op. cit.*, 1995, p. 216

⁴⁶ Les discours sont retranscrits et les cérémonies décrites dans Annoni, Lensi, Ricci, *op. cit.*, 1928, p. 171-188.

⁴⁷ Le fonds Corrado Ricci conservé à la Bibliothèque Classense de Ravenne est une des sources principales pour reconstruire les festivités de 1921. Au sein du *Carteggio*, se trouvent cinq volumes dédiés au *Secentenario dantesco* réunis et organisés thématiquement par Ricci. Sur Ricci, figure incontournable des arts italiens au tournant du XIX^e et du XX^e siècle, se reporter au catalogue et à la bibliographie de : Emiliani A., Sapdoni C., *La cura del bello musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, cat. expo. Museo d'Arte della città di Ravenna, Milan, Electa, 2008.

⁴⁸ Camera dei deputati, disegno di legge n. 971, session 1919-1920, seduta du 17 novembre 1920, *Celebrazione del VI centenario dalla morte di Dante*. On retrouve à la BCR une ébauche manuscrite de Ricci de ce dessin de loi, BCR, Carteggio Ricci, Secentenario Dantesco, vol. I, A.13.

Florence, parallèles aux biennales d'art contemporain de Venise⁴⁹. Cependant face aux réductions budgétaires imposées par le gouvernement, le programme fut drastiquement réduit et recentré dès 1920 autour de la restauration de monuments anciens⁵⁰. En effet l'idée s'était imposé que la mise en valeur de « mémoires monumentales⁵¹ », constituerait le meilleur moyen de célébrer le poète. Cette idée était défendue par Corrado Ricci qui la considérait comme la commémoration la plus durable et la plus démonstrative⁵². Ricci qui était également reconnu comme commentateur de l'œuvre de Dante, avait déjà mis en évidence les liens entre le poète, les édifices et le paysages italien au sein d'une version de la Divine Comédie illustrée de photographies provenant de l'ensemble du territoire italien⁵³. Cette conception, qui permettait en outre dans une période financièrement difficile de trouver des fonds exceptionnels pour subventionner la restauration de nombreux édifices, fut confirmée par la loi sur le *Centenario*⁵⁴.

Les édifices à restaurer étaient indiqués comme des lieux ou des monuments ayant eu un rapport avec la vie et le temps de Dante⁵⁵. L'Office des Beaux arts de la ville de Florence repris cette conception large, en sélectionnant un ensemble de monuments de la fin du XIII^e siècle pouvant représenter ou être un signe de la ville dans laquelle Dante avait vécu⁵⁶. La liste définitive des édifices fut décidée en dialogue avec le gouvernement et comprenait, le Palagio di Parte Guelfa, la Torre della Castagna, le Palagio dei Frescobaldi, la Badia⁵⁷ Fiorentina, la Torre degli Amidei, San Leonardo in Arcetri ainsi que le salon du Cinquecento du Palazzo Vecchio où devait être remise en place la statue de la Victoire de Michel-Ange. A ces monuments furent ajoutés les restaurations de certaines chapelles de l'église de Santa Croce, de l'église

⁴⁹ ASCFi, Comune di Firenze, Affari diversi, 9260, et ASCFi, Comune di Firenze, Secentenario Dantesco, 5064.

⁵⁰ Les restrictions budgétaires entraînent une vive polémique entre Benedetto Croce et les comités florentin et ravennate. Cette polémique apparait dans ASCFi, Comune di Firenze, Secentenario Dantesco, 5064, 5066 et 5073. Elle a été partiellement reprise dans, Bertoni C. (dir.), *Carteggio Croce – Ricci*, Naples : il Mulino, 2009, p. CXL-CXLVIII.

⁵¹ Annoni, Lensi, Ricci, *op. cit.*, 1928, p. 189.

⁵² « 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. Giacchè [...] a tali lavori quei monumenti, per la maggior parte ora faticenti, saranno destinati a una più lunga e decorosa esistenza. L'omaggiare [...] migliore onoranza al Poeta non potrebbe farsi. » BCR, Carteggio Ricci, Centenario Dantesco, vol. I, A.12, brouillon de lettre de Corrado Ricci au député Paolo Borselli, décembre 1920.

⁵³ Ricci C., *La Divina Commedia illustrata nei luoghi e nelle persone*, Milan : Hoepli, 1898, pour un commentaire de cette publication 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. (dir.), *Corrado Ricci, Nuovi studi e documenti*, Ravenna : Società di Studi Ravennati, 1999, p. 135-168.

⁵⁴ « Perchè poi la celebrazione del centenario lasci il più durevole ricordo che sia possibile del suo spiccato carattere di solennità nazionale, il Ministro delle Pubblica Istruzione, seguendo le propste presentate or fa due anni dai rappresentanti [...] 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. », dessin de loi du 17 novembre 1920, p. 1. L'idée fut également reprise par le Comité florentin : « Fino dal 1920, il Comune di Firenze, incluse come parte precipua, nel programma della commemorazione il restauro e ripristino dei seguenti edifizii monumentali [...]. » Annoni, Lensi, Ricci, *op. cit.*, 1928, p. 171.

⁵⁵ « 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.

⁵⁶ « [...] alcuni monumenti fiorentini dello scorcio del dugento, onde delle onoranze al Poeta restasse un segno perenne e rappresentativo dell'aspetto di alcuni particolari luoghi della città, quand'egli vi nacque e trentasei anni vi fu cittadino. », ASCFi, Comune di Firenze, Secentenario Dantesco, 5073, lettre de l'Ufficio dei Belle Arti di Firenze au Ministre de l'Instruction publique, Florence, 24 janvier 1922.

⁵⁷ Terme toscan signifant abbatiale (*abazzeia*).

de Santa Margherita de' Ricci, de l'abbatiale de San Godenzo à Gaudenzo, d'une des tours du Castello di Romena et du château de Poppi. La restauration de ce dernier ensemble était menée en parallèle par la Surintendance, directement pour le compte du ministère⁵⁸. L'exécution des travaux dirigés par la Commune fut confiée à Alfredo Lensi, directeur de l'Office des Beaux-arts, Giuseppe Castellucci s'occupant quant à lui des restaurations de la Surintendance. En plus de ces monuments, le comité incita et aida de nombreuses restaurations d'édifices mineurs en mains privées situés dans la zone centrale de Florence, c'est-à-dire dans le cercle des remparts médiévaux⁵⁹.

Ces restaurations de monuments concernèrent plusieurs zones de la ville ainsi que le territoire voisin. Bien que chaque opération soit en quelque sorte autonome, considérées dans leur ensemble elles forment un véritable plan organique de « récupération » du passé médiéval de Florence. Deux axes principaux émergent de l'ensemble des restaurations. Le premier gravite autour de la *Casa di Dante*, avec les restaurations de la tour de la Castagna, de la Badia florentine et de l'église de 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. Le second axe reprend celui du plan Carocci-Castellucci de 1901, s'étendant depuis le palais de la Partie Guelfe jusqu'au palais Frescobaldi et en passant par la tour des Amidei, à proximité du Ponte vecchio.

LA ZONE DANTESQUE

L'œuvre centrale du *Seventenario*, fut 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. En face de la maison des Alighieri, sur la petite place où se trouve la chapelle de San Martino, Alfredo Lensi et Ezio Zalaffi restaurèrent la tour de la Castagna, un des rares édifices florentins se rattachant à la typologie médiévale des *case-torri*. Cette tour « rude et modeste⁶⁰ », occupe une place importante dans l'histoire communale de Florence puisque les trois premiers *Priori delle Arti* y siégèrent en 1282 avant l'achèvement de la construction du Palazzo Vecchio. Alors que la plupart des tours furent « décapitées », son caractère non partisan, lui permit de survivre aux luttes intestines de la ville. Les restaurations concernèrent tant les parties extérieures que les espaces intérieurs. Lensi et Zalaffi rétablirent les étages originaux, rouvrirent les fenêtres obstruées et les meurtrières bouchées, percèrent des trous de boulins réguliers et reconstruisirent la vieille porte sur la petite place San Martino. Si Lensi déclare que la restitution fut facilitée par un bon

⁵⁸ Outre ces restaurations la liste des travaux comprenait aussi l'érection de deux colonnes commémoratives, l'une de la bataille de Campaldino près de Poppi et l'autre au Cantone di Arezzo. ASCFi, Comune di Firenze, *Seccentenario Dantesco*, 5073.

⁵⁹ « Fu per ultimo stabilito di provvese al restauro di varie case di privati, poste tra Piazza della Signoria e Piazza del Duomo, in prossimità del Palagio de' Cerchi bianchi e delle Case degli Alighieri. », Annoni, Lensi, Ricci (dir.), *op. cit.*, 1928, p. 172.

⁶⁰ Voir *Bollettino d'arte del Ministero della pubblica istruzione*, seria 2, 1922, VII, p.386, Annoni, Lensi, Ricci (dir.), *op. cit.*, 1928, p. 232-234, ASCFi, Comune di Firenze, *Seccentenario Dantesco*, 5073.

état général de conservation⁶¹, 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 conservée à l'*Archivio storico del comune di Firenze*⁶² nous permet de comprendre comment furent abordés les problèmes de restauration des différentes parties architecturales. 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 à deux arcs superposés de même largeur, plus proche du modèle du *Canto alla Quarconia* que de celui qui semblait avoir été celui de la *Torre della Castagna*. En l'absence de documents nous permettant de nous éclairer sur cette décision, nous ne pouvons que conclure que les choix de Lensi ne furent pas seulement dictés par des critères philologiques (comme il le soutient à de nombreuses reprises), mais par d'autres motivations, que celles-ci soit liées à une idée du type architectural des *case-torri*, à des considérations esthétiques ou encore à des raisons pratiques. Le reste de la façade fut en quelque sorte rationalisé pour nous 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.

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 Surintendance sur l'église de Santa Margherita de' Ricci, ancienne paroisse des Alighieri⁶³. Cette église du XII^e siècle complète si bien l'ensemble des édifices entourant la *casa di Dante* qu'elle est aujourd'hui indiquée pour le visiteur comme « l'église de Dante ». L'enduit de la façade fut supprimé afin de laisser apparent un appareillage de pierre régularisé. Les ouvertures furent remaniées et placées symétriquement en s'inspirant d'une miniature du XV^e siècle contenue dans le *Codex Rustici*⁶⁴. Castellucci y 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, considérant qu'ils s'accordaient mal à l'austérité de son architecture⁶⁵. A l'église de *Santo Stefano del Popolo*, dite « *Badia fiorentina* », Giovanni Castellucci dégagea le cortile, cherchant à restituer l'intérieur du complexe abbatial tel qu'il pouvait être après l'intervention d'Arnolfo di Cambio en 1285⁶⁶.

AUTOUR DE PONTE VECCHIO, L'AXE DE 1901

⁶¹ « il lavoro di reintegrazione fu reso facile e sicuro perchè 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. », Annoni, Lensi, Ricci (dir.), *op. cit.*, 1928, p. 234.

⁶² ASCFi, Comune di Firenze, Secentenario Dantesco, 5073.

⁶³ Annoni, Lensi, Ricci (dir.), *op. cit.*, 1928, p. 283, *Bollettino d'arte del Ministero della pubblica istruzione*, serie 2, 1922, VII, p. 344-345, Archivio Centrale dello Stato, AABBA, Divisione 1, 1908-1924, 1266.

⁶⁴ 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.

⁶⁵ « Liberata dagli intonachi che la deturpavano e dagli altari, che mal s'accordevano alla sua vecchia austera architettura, la chiesa venne rimessa pressochè nel suo stato primitivo. », Annoni, Lensi, Ricci, (dir.), *op. cit.*, 1928, p. 283.

⁶⁶ Et cela malgré l'aveu de Lensi de l'ignorance de cet état : « Ma chi potrebbe dire con sicurezza quale sia il vero stile architettonico di [Arnolfo di Cambio], sebbene il suo nome si glori dei due massimi e più mirabili monumenti di Firenze? » Annoni, Lensi, Ricci, (dir.), *op. cit.*, 1928, p. 242. Voir aussi *Bollettino d'arte del Ministero della pubblica istruzione*, serie 2, 1922, VII, p. 344-345

L'autre axe important des restaurations autour du *Ponte vecchio* suit les traces du plan Carocci-Castellucci de 1901, depuis la via Pellicceria jusqu'aux quartiers proches au-delà de l'Arno. La restauration la plus importante en termes de moyens financiers et d'envergure des travaux concerna l'endroit précis où s'était arrêté le *martello risanatore* du XIX^e siècle, le *Palagio di Parte Guelfa*⁶⁷. Après que le complexe ait été sauvé des destructions prévues par le plan de 1897, la Commune finança quelques interventions sporadiques concernant les parties structurelles de l'édifice⁶⁸. Dans le même temps des travaux sur d'autres édifices de la place San Biagio (notamment au palais Canacci en 1904), convainquirent Lensi qu'il s'agissait d'une des places « les plus attirantes et caractéristiques de l'ancienne Florence⁶⁹ ». Dès lors il intégra dès 1919 le *Palagio di Parte Guelfa* au programme des travaux du *Seccentenario*⁷⁰. A l'édification de cet édifice 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. A 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.

La volonté de Lensi était de reporter l'édifice à un état correspondant à la phase d'intervention de Vasari en effaçant les signes des trois derniers siècles d'histoire⁷¹. Après une première proposition présentée par Lensi et Zalaffi en 1920, le projet définitif de restauration fut adopté le 13 avril 1921⁷². Ce projet prévoyait la récupération des grands espaces intérieurs par l'élimination des divisions successives au XVI^e siècle, la reprise de toutes les surfaces extérieures et la recréation d'un escalier externe d'accès à l'ancienne salle des Capitaines sur la place San Biagio. Ce dernier point fut le plus controversé car l'escalier avait disparu depuis longtemps, et n'ayant pas trouvé d'indices matériels, il le reconstitua uniquement à partir d'une miniature du codex Rustici⁷³. 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 architectonique fut repris et transformé, sur le noyau du *Trecento* (le corps de bâtiment adjacent à l'église de San Biagio sur la petite Piazza di Parte Guelfa), Lensi reprit les créneaux et la bifore et il ajouta à l'édifice l'escalier couvert⁷⁴. 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. L'ensemble des travaux s'acheva en

⁶⁷ 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 Lensi se reporter au chapitre VII et à la bibliographie.

⁶⁸ Benzi, Bertuzzi, *op. cit.*, 2006, p. 193-197.

⁶⁹ « uno dei più attraenti e caratteristici luoghi dell'antica Firenze. ». L'Office des Beaux Arts de la ville avait restauré en 1914 le Palagetto de' Giandonati et le Palagio de' Cagnacci, Lensi A., « Il Palagio di Parte Guelfa in Firenze », dans *Dedalo*, Milan-Rome, anno I, n.1, 1920, p. 252.

⁷⁰ La proposition fut avancée par Alfredo Lensi lors de la réunion de la *Comissione 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.

⁷¹ « Il Lensi, 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, *op. cit.*, 2006, p. 212.

⁷² Benzi, Bertuzzi, *op. cit.*, 2006, p. 202-205.

⁷³ Voir note 65.

⁷⁴ *Ibidem*, p.206.

1923 pour aboutir à la forme actuelle du bâtiment⁷⁵. Lensi 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 des destructions du *Mercato Vecchio*⁷⁶.

La tour des Amidei⁷⁷, 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 et du sort tragique de Buondelmonte de' Buondelmonti⁷⁸. Cette tour se trouvait déjà au centre d'un des dessins du plan de Castellucci-Carocci. En 1921, la restauration dirigée par Alfredo Lensi concerna principalement la partie basse de la façade. Il y recréa deux portes jumelles surmontées d'arcs, des corbeaux, des trous de boulins ainsi qu'une grande partie de l'appareillage de pierre. Là encore, Lensi recréa une architecture « sévère et rude » considérée comme originelle⁷⁹. 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 Iacopo) fut soumise au même type de restauration. 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 suite à diverses crues de l'Arno⁸⁰. La façade la plus proche du fleuve, « véritable chef d'œuvre de style baroque »⁸¹ décorée au XVII^e siècle par Bernardino Radi di Cortona, avait fait l'objet d'une restauration de l'Office municipal en 1914-1915. Pour le *Secentenario*, l'architecte Ezio Zalaffi prépara un projet de restauration pour les deux façades plus anciennes sur la place de' Frescobaldi et au début de la rue Borgo San Iacopo⁸². 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. De l'aveu même de Lensi, les seuls vestiges de l'architecture médiévale furent découverts sur la façade au fur et à mesure que les travaux progressèrent⁸³. Zalaffi remit à l'air libre le parement de pierre, les écussons, les consoles, et les trous de

⁷⁵ 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 succédées jusqu'en 2000 avalisèrent les choix adoptés par Lensi, et cela alors que encore en 1980, Marco Dezzi Bardeschi dénonçait ces restaurations comme la composition d'une « scenografia neomedievalista ». *Ibidem*, p. 230-234.

⁷⁶ Ces vestiges étaient conservés dans les collections du musée de San Marco collectées par Guido Carocci, Benzi, Bertuzzi, *op. cit.*, 2006, p. 209-210.

⁷⁷ La tour est également appelée *bigoncia* ou *bigonciola*. Pour les restaurations de 1921, voir Annoni A., Lensi A., Ricci C. (dir.), *op. cit.*, 1928, p. 250-251, *Bollettino d'arte del Ministero della pubblica istruzione*, seria 2, 1922, VII, p.386-387, ASCFi, Comune di Firenze, Secentenario Dantesco, 5073.

⁷⁸ Son meurtre par les Amidei, à cause d'un mariage annulé, était considéré comme l'élément déclencheur des luttes entre Guelfes et Gibelins, et donc pour Dante, de la décadence de Florence. La puissante famille est mentionnée par le poète dans le seizième chant du Paradis.

⁷⁹ Annoni, Lensi, Ricci (dir.), *op. cit.*, 1928, p. 252

⁸⁰ On retrouve quelques références aux travaux de 1921, dans *Ibidem*, p. 235-241, *Bollettino d'arte del Ministero della pubblica istruzione*, seria 2, 1922, VII, p.344-346, ASCFi, Comune di Firenze, Secentenario Dantesco, 5073.

⁸¹ « Un vero capolavoro di stile barocco », oeuvre de Bernardo Radi di Cortona au XVII^e siècle, Annoni, Lensi, Ricci (dir.), *op. cit.*, 1928, p. 238

⁸² 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 del Ministero della pubblica istruzione*, seria 2, 1922, VII, p. 346.

⁸³ « una brutta architettura moderna e l'intonaco mascheravano il bel palagio dugentesco, del quale s'ignorava per fino il carattere monumentale » Annoni, Lensi, Ricci (dir.), *op. cit.*, 1928, p. 238

boulin. Les ouvertures furent également retravaillées et remplacées par de grandes fenêtres à arcs rabaissés. Les fortes modifications 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 dans une époque tardive, fut laissé inchangé⁸⁴.

Au-delà de ces deux axes principaux, quelques travaux disparates complétèrent le tableau des restaurations florentines. A proximité du centre historique, au-delà des jardins du palais Pitti, Castellucci restaura la façade et l'intérieur de l'église de San Leonardo in Arcetri⁸⁵. Pour conduire ces travaux, 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 sévérité. A l'intérieur de l'église on remonta la chaire romane de San Pier Scheraggio⁸⁶ du haut de laquelle, selon la tradition, aurait parlé Dante et Boccace. A ces restaurations de monuments médiévaux s'ajoutèrent le réaménagement de la salle du *Cinquecento* du Palazzo Vecchio, où l'architecte Enrico Lusini réinstalla la Victoire de Michel-Ange⁸⁷ ainsi que la restauration de quelques chapelles de Santa Croce⁸⁸.

Quelques travaux furent également réalisés autour de Florence en suivant le parcours d'exil de Dante. A San Godenzo, le ministère de l'Instruction publique finança la restauration de l'abbatiale du XI^e siècle⁸⁹ où Dante se rendit peu de temps après sa condamnation, lors du congrès des Gibelins et des Guelfes blancs du 8 juin 1302⁹⁰. Des travaux de grande ampleur furent dirigés par Ezio Cerpi, architecte de la Surintendance, entre mai 1920 et septembre 1921. Là encore on dépura l'édifice de six siècles de palimpseste architectural pour retrouver la sévérité de l'art primitif toscan⁹¹. Cerpi restaura selon les

⁸⁴ « 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.

⁸⁵ Annoni, Lensi, Ricci (dir.), *op. cit.*, 1928, p. 253-255, *Bollettino d'arte del Ministero della pubblica istruzione*, seria 2, 1922, VII, p. 387, ASCFi, Comune di Firenze, Secentenario Dantesco, 5073.

⁸⁶ Ce pupitre était un des derniers vestiges de l'ancienne église homonyme, détruite pour laisser place à la Galerie des Offices. Voir Giglioli O., « Il pulpito della chiesa di San Leonardo in Arcetri », dans Annoni, Lensi, Ricci (dir.), *op. cit.*, 1928, p. 264-282.

⁸⁷ « 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 degne del suo eccezionale valore, ma anche perchè nel Palazzo che accoglie Dante artigiano e magistrato di Popolo[...], l'opera di Michelangiolo resti quale ricordo duraturo dell'omaggio al Poeta e simbolo significativo della risorta coscienza nazionale. [Così avrebbe] associato al suo preggio intrinseco l'alto valore di simbolo della vittoria nazionale. », ASCFi, Comune di Firenze, Secentenario Dantesco, 5073, Ufficio Belle Arti, Deliberazione du 11 février 1921. Voir aussi Annoni, Lensi, Ricci (dir.), *op. cit.*, 1928, p.288.

⁸⁸ Celle-ci fut incluse sur demande du ministre qui peinait à trouver les fonds nécessaire pour achever des restaurations initiées en 1914. Archivio Centrale dello Stato, AABBA, divisione 1, 1908-1924, 1264, Annoni, Lensi, Ricci (dir.), *op. cit.*, 1928, p. 229-231, *Bollettino d'arte del Ministero della pubblica istruzione*, seria 2, 1922, VII, p. 342-344.

⁸⁹ Pour le détail des restaurations voir Giovannini A., « La Badia e la chiesa di San Godenzo », dans Annoni, Lensi, Ricci (dir.), *op. cit.*, 1928, p. 290-301, *Bollettino d'arte del Ministero della pubblica istruzione*, seria 2, 1922, VII, p. 388-389.

⁹⁰ « Quando ser Giovanni di Butto 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 Alighieri*", non sapeva certo che dopo quattro secoli e più ne sarebbe sfavillato una luce capace d'illuminare eternamente il luogo e la storia. » Giovannini, *op. cit.*, 1928, p. 294. La description de Giovannini, tout comme les textes de Lensi, est empreinte de ces images romantiques où la beauté d'une architecture sévère ne peut s'apercevoir qu'au travers d'une « pénombre austère ».

⁹¹ « 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, « Oggi la bella chiesa abbatiale [...] appare come d'improvviso risorta

mêmes critères une des tours du château de Romena où Dante fut l'hôte des Contes Guidi. A Poppi, toujours par décision du gouvernement, le Surintendant Agenore Socini dirigea les restaurations du château où Dante séjourna entre l'été 1310 et le printemps 1311⁹².

DE LA CELEBRATION DU POETE A LA THEATRICALISATION URBAINE

Le statut de capitale avait affecté la ville pendant moins de cinq ans, laissant derrière cet épisode un violent bouleversement du tissu urbain, sans cependant réussir à faire de Florence une ville bourgeoise moderne sur le modèle des métropoles d'Europe occidentale. Dès lors Florence fut plus volontiers conçue comme une ville dévolue à l'art et l'histoire, une sorte de musée où s'exposeraient à des fins pédagogiques les racines artistiques de l'identité nationale⁹³. La réinvention d'une image urbaine de la fin du Moyen-âge et de la première Renaissance, à laquelle participèrent les travaux de 1921, résulte de cette conception de la ville. La constance lexicologique du « ton » architectural de ces façades restaurées – austérité, sévérité et simplicité – devait mettre en scène un véritable parcours dantesque au sein de la ville de 1921⁹⁴. L'effet recherché est proche de celui que Castellucci élabore de façon fictive pour les décors de *Dante nella vita e nei tempi suoi*, production cinématographique elle aussi réalisée à l'occasion du centenaire dantesque⁹⁵. Au-delà des questions patrimoniales ou du « culte dantesque », cette production d'image urbaine répond à des enjeux politiques et sociaux contemporains qui se situent dans une dimension à la fois régionale et nationale. La réinvention du passé architectural local, sous les auspices d'une lecture nationaliste de Dante, 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.

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, *op. cit.*, 1928, p. 295.

⁹² Pour une description plus détaillée de ces différents travaux, se reporter aux publications officielles déjà citées : Annoni, Lensi, Ricci (dir.), *op. cit.*, 1928, *Bollettino d'arte del Ministero della pubblica istruzione*, seria 2, 1922, VII.

⁹³ Très tôt certains eurent la conscience du caractère artistique de Florence, « [...] Firenze non sarà mai più una città manifatturiera né una città commerciale : ella non può essere che una città artistica », Guerzoni G., « Firenze rinnovata », dans *Nuova Antologia*, Rome, mai 1871. Mari en 1878 propose de faire de la ville « una esposizione, una scuola » pour l'Italie (Mari A., *La questione di Firenze*, Florence, 1878, p. 36).

⁹⁴ 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. » Medina Lasansky, *op. cit.*, 2004, p. 44.

⁹⁵ Au générique on retrouve les protagonistes principaux des commémorations de 1921 : Corrado Ricci pour la partie iconographique, Isidoro Del Lungo et Guido Biagi pour le volet historique, tandis que Guido Castellucci et le peintre Carlo Bonafedi réalisèrent les décors. BCR, fondo Ricci, Carteggio, Secentenario di Dante, vol.5, Cinematografia Dantesca et Casadio G. (direction), *Dante nel cinema*, Ravenna : Longo, 1996, p. 145-146.