

Patrimoine et commémorations dans l'Italie libérale : généalogie de l'exposition régionale de 1911 à Rome

Thomas Renard

► To cite this version:

Thomas Renard. Patrimoine et commémorations dans l'Italie libérale : généalogie de l'exposition régionale de 1911 à Rome . Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée, Ecole Française de Rome, 2013, Le territoire italien : crises, transitions, mutations - Commémorations et célébrations civiques dans l'Italie contemporaine 125 (2), pp.341-354. hal-01858407

HAL Id: hal-01858407

<https://hal-univ-rennes1.archives-ouvertes.fr/hal-01858407>

Submitted on 20 Aug 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.

Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines

125-2 (2013)

Le territoire italien : crises, transitions, mutations - Commémorations et célébrations
civiques dans l'Italie contemporaine - Varia

Thomas Renard

Patrimoine et commémorations dans l'Italie libérale : généalogie de l'exposition régionale de 1911 à Rome

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Thomas Renard, « Patrimoine et commémorations dans l'Italie libérale : généalogie de l'exposition régionale de 1911 à Rome », *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines* [En ligne], 125-2 | 2013, mis en ligne le 04 mai 2015, consulté le 26 décembre 2015. URL : <http://mefrim.revues.org/1478>

Éditeur : École française de Rome

<http://mefrim.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://mefrim.revues.org/1478>

Ce document PDF a été généré par la revue.

© École française de Rome

Patrimoine et commémorations dans l'Italie libérale : généalogie de l'exposition régionale de 1911 à Rome

Thomas RENARD

T. Renard, Université de Nantes, thomas.renard@univ-nantes.fr

À partir d'une approche comparatiste, cet article se propose d'analyser l'architecture produite pour l'exposition régionale organisée à Rome en 1911 (dans le cadre des commémorations du cinquantenaire de l'unification de l'Italie), au regard de la pédagogie politique engagée par le gouvernement durant l'età giolittiana. Cette exposition se composait d'un ensemble de pavillons conçus par des comités régionaux afin de représenter le caractère artistique prétendument propre à chaque région. La forme adoptée par la plupart des pavillons faisait référence à l'art de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance en raison d'un ensemble de références identitaires rattachées à l'Italie des communes. En proposant un voyage à travers l'Italie, les organisateurs entendaient dépasser l'opposition entre la dimension locale et nationale, et mettre la diversité régionale italienne au service de l'unité de la nation. Le sentiment d'appartenance local devait ici servir de vecteur d'intégration à une nation définie avant tout par les inclinaisons artistiques du peuple italien.

Exposition régionale, Rome, architecture néo-médiévale, identités régionales et nationales, caractère artistique de l'Italie

From a comparative perspective, this article aims to analyze the architecture edified for the regional exhibition in Rome in 1911 (as part of the commemoration of the 150th anniversary of the Italian Unification), in relation to the educational policy developed by the government during the età giolittiana. The 1911 exhibition was made up of several pavilions designed by regional committees and representing the artistic specificity of each region. Most of the pavilions adopted forms referring to the late Middle Ages and early Renaissance art because of a set of identity references related to Communal Italy. By offering a journey through Italy, the organizers went beyond the opposition between local and national scale, and put the Italian regional diversity in the service of national unity. A sense of local identity was used as a vector of integration into a nation primarily defined by the artistic inclinations of the Italians.

Regional exhibition, Rome, neo-medieval architecture, regional and national identities, artistic Italy

Les célébrations du cinquantenaire de l'unification italienne et du quarantième anniversaire du transfert de la capitale à Rome se déroulèrent sur trois ans de 1909 à 1911. Ces années furent jalonnées par une longue suite de fêtes commémoratives organisées sur l'ensemble du territoire du royaume au travers desquelles les pouvoirs publics affichèrent la double volonté de commémorer et de célébrer :

commémorer et de célébrer : commémorer les dates anniversaires des différents événements ayant ponctué le chemin vers l'unification, et célébrer les progrès accomplis par le pays depuis l'unité. Sous la forme d'expositions internationales, Turin et Rome furent en 1911 au centre d'un vaste programme de festivités¹. Turin, où plusieurs expositions internationales avaient déjà été organisées², fut chargée de

1. Pour avoir un temps été la capitale de l'Italie, Florence se joignit à elles en préparant deux expositions, l'une d'horticulture et l'autre consacrée au portrait italien en peinture.
2. Depuis l'unification, trois expositions importantes avaient été organisées dans le parc du Valentin en 1884, 1898 et 1902. Voir Levra et Rocca 2003.

présenter la modernité scientifique, économique et industrielle du royaume. Dépeinte comme la capitale morale et intellectuelle de l'Italie, la ville de Rome devait quant à elle mettre en scène la grandeur de la nation à travers l'histoire et l'art³. Pour la plupart, les expositions romaines étaient définies selon un critère chronologique : l'archéologie aux Thermes de Dioclétien, l'histoire de Rome du Moyen Âge à la Renaissance au Château Saint-Ange et l'art contemporain et international à Valle Giulia. À celles-là, s'ajoutaient des célébrations thématiques avec l'exposition consacrée au Risorgimento au sein du monument à Victor-Emmanuel II – monument par ailleurs inauguré en marge des festivités, le 4 juin 1911⁴ –, ainsi que les expositions régionales et ethnographiques qui se partageaient la Piazza d'Armi⁵.

Bien que présentée comme le clou des commémorations romaines de 1911, l'exposition régionale de la Piazza d'Armi n'a pas laissé un souvenir impérissable dans l'histoire de l'art et de l'architecture en Italie. Pourtant, dès 1980 un catalogue publié à l'occasion d'une exposition organisée par Gianna Piantoni à la Galerie Nationale d'Art Moderne revenait sur les commémorations romaines du « jubilé » de la nation italienne⁶. L'approche qui dominait alors était essentiellement critique : ces festivités 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. Depuis la fin des années 1990, ce jugement a commencé à être remis en cause par les historiens qui se sont intéressés à ces célébrations dans le cadre des études sur la construction culturelle de la nation et les

commémorations patriotiques⁷. Les recherches ont notamment porté 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 nation⁸.

En histoire de l'architecture, les festivités de 1911 ont été abordées dans le cadre d'études sur les expositions internationales italiennes, reflétant l'intérêt historiographique renouvelé pour les expositions universelles⁹. Ces recherches se sont avant tout attachées au style des édifices, que ce soit pour les replacer dans une typologie – entre éclectisme, influence de la Sécession viennoise et style Liberty qui triomphe à Turin en 1902 –, ou encore dans la question très débattue en Italie à la fin du XIX^e siècle de la recherche d'un style national¹⁰. Récemment cet événement a suscité un certain regain d'intérêt en lien avec les célébrations du cent-cinquantième anniversaire de l'unité italienne¹¹.

Malgré ces différentes publications et peut-être du fait de la distance qui sépare l'histoire culturelle de celle de l'architecture, il nous semble qu'il est intéressant de revenir sur le rôle assigné à l'architecture et au patrimoine au sein de l'exposition régionale de 1911. Cette étude nous apparaît d'autant plus pertinente que les commémorations de 1911 sont le résultat d'une évolution de la politique patrimoniale de l'Italie libérale au tournant du siècle. Elles s'inscrivent dans l'effort accru de la part du gouvernement, durant *l'età giolittiana*,

3. Parmi les publications contemporaines de l'exposition, on se reportera plus particulièrement à *Guida* 2011 ; *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 à 1911 ; *Roma, Rassegna illustrata della esposizione del 1911*, revue bi-hebdomadaire publiée à Rome entre 1910 et 1912 ; Angelini 1911 et 1912 ; Fleres 1911 ; Lancellotti 1931 ; Picca 1911.
 4. Brice 1998 ; Tobia 1998.
 5. Située au nord du Viale delle Milizie, entre le Tibre et Monte Mario, la Piazza d'Armi correspond à l'actuel quartier résidentiel Della Vittoria, situé autour de la place Mazzini.
 6. Piantoni 1980.

7. À travers l'étude de l'exposition, les historiens se sont avant tout interrogés sur la nature plus ou moins réussie de la construction de l'identité nationale en Italie : Brice 2010a ; Tobia 2003 ; Franco 2002 ; Gentile 1997.
 8. La fragmentation des commémorations, longtemps considérée en référence au modèle français comme la preuve d'une image « faible » de l'Italie, a récemment été réévaluée comme la garante d'une plus grande efficacité des célébrations. Voir notamment Brice 2010a, Franco 2002.
 9. Picone Petrusa, Pessolano et Bianco 1998, p. 122-127 et Buscioni 1990, p. 223-240.
 10. Le mémoire de *laurea* de Michela Maguolo soutenu en 1990 se démarque toutefois de ce courant. 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 : Maguolo 1990.
 11. L'exposition régionale était largement évoquée dans les célébrations romaines de 2011. Un ouvrage a été publié à cette occasion, mais s'il offre une très belle iconographie, il ne propose pas de nouvelle interprétation des expositions : Massari 2011.

en faveur d'une politique pédagogique visant à la diffusion du sentiment national auprès de la population. Au moment des festivités, Rome avait pris la tête de ce mouvement après l'élection, en 1907, du bloc dirigé par le maire Ernesto Nathan¹².

Lieux de mise au point, avec les musées, de ce que le sociologue et historien Tony Bennett a appelé le « complexe d'exposition¹³ », les grandes expositions de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle gagnent souvent à être étudiées d'un point de vue comparatiste. Une telle approche permet tout autant de comprendre comment les idées et les stratégies circulent – l'évolution des expositions internationales dans la seconde moitié du XIX^e siècle semblant fonctionner principalement par accumulation, chaque ville tentant d'ajouter de nouveaux procédés tout en reprenant ceux mis au point par les éditions précédentes –, que de faire émerger à l'intérieur de ce canevas la signification spécifique attribuée par les acteurs de l'exposition¹⁴. La particularité la plus évidente des commémorations du cinquantenaire italien résida dans la division entre deux pôles principaux, chargés chacun de reformuler le caractère de la nation, dans l'histoire à Rome et dans la modernité à Turin¹⁵. La valeur attribuée au patrimoine au sein de l'exposition régionale nous semble représenter la principale originalité des expositions romaines. On se demandera si l'emphase portée sur la signification de l'histoire de l'architecture dans ces commémorations ne tient pas à une certaine spécificité du processus de construction nationale en Italie.

12. Cecchini 2006.

13. En pendant aux études de Michel Foucault sur la naissance de la prison moderne, Tony Bennett repère dans le développement des musées, expositions et foires l'émergence d'un mécanisme disciplinaire de la rhétorique culturelle au service de l'État: « [...] they stood as embodiments, both material and symbolic, of a power to 'show and tell' which, in being deployed in a newly constituted open and public space, sought rhetorically to incorporate the people within the processes of the state. » Bennett 1988, p. 73-102.

14. Pour une bibliographie récente sur le très vaste sujet des expositions universelles, voir Geppert 2010 et Geppert, Coffey et Lau 2006.

15. Nous reprenons ici la double dimension des commémorations proposée par J. R. Gillis dans leur rapport fondamental à l'histoire: Gillis 1996.

DES PAVILLONS RÉGIONAUX À L'ÂME DU PEUPLE

Reliées par le pont du Risorgimento¹⁶, Valle Giulia et Piazza d'Armi formaient l'axe principal des expositions romaines. Les expositions de Valle Giulia s'articulaient autour du palais des Beaux-arts édifié par Cesare Bazzani (siège de l'actuelle Galerie Nationale d'Art Moderne) et des pavillons nationaux. De l'autre côté du Tibre et de la via Flaminia, les plans des expositions régionales et ethnographiques furent dessinés par Marcello Piacentini, jeune architecte issu du milieu académique romain. L'entrée monumentale de Piazza d'Armi, œuvre de Ghino Venturini et Arnaldo Foschini, faisait étalage du langage éclectique et rhétorique des entrées d'expositions internationales telles qu'on avait pu les retrouver dans celle de Roger Binet à Paris en 1900, en 1906 à Milan par Sebastiano Locati ou encore dans l'entrée de l'exposition de Bruxelles de 1910 d'Ernest Acker. Venait ensuite le forum des régions, vaste esplanade entourée de deux colonnades concaves, dessiné par Marcello Piacentini, où l'architecte romain remployait l'iconographie du Vittoriano pour symboliser l'hommage des régions à la ville de Rome. Dans cet édifice, comme dans le pavillon des fêtes qui lui faisait face au-delà d'un petit lac artificiel, Piacentini eut recours à un vocabulaire librement dérivé de l'architecture romaine du XVII^e siècle. Le vaste pavillon des fêtes constituait le centre des festivités avec ses deux salles de trois mille places, au niveau du lac une salle de bal décorée par le peintre Galileo Chini¹⁷ et, au-dessous, une salle de projection cinématographique.

L'exposition régionale se composait d'un ensemble de pavillons disposés le long d'un axe en fer à cheval, à l'exception des pavillons des Pouilles, de la Ligurie et de la Sardaigne, placés légèrement en retrait. Autour de ce premier axe, les différents groupes ethnographiques se répartissaient selon

16. Le pont d'abord dénommé Flaminio fut réalisé entre 1909 et 1911 par la société de l'ingénieur Giovanni Antonio Procheddu, selon le système de ciment armé breveté par Hennebique en 1892. Ce fut sans conteste la réalisation techniquement la plus aboutie de l'exposition. Nelva et Signorelli 1980.

17. Autour des thèmes de la richesse de la terre et de la mer, le peintre toscan peignit une frise de 80 mètres de long figurant une procession d'hommes et de femmes en costumes traditionnels des différentes régions de la péninsule. Chini 1998, p. 63-65.

un parcours sinueux, couvrant la Piazza d'Armi de reproductions d'édifices populaires, depuis les *trulli* des Pouilles jusqu'à une petite église du Val d'Aoste¹⁸.

L'exposition régionale de Piazza d'Armi avait été conçue comme un hommage des régions italiennes à la ville Rome¹⁹. Elle ne fut pas directement mise en œuvre par le comité exécutif, mais déléguée à un ensemble de comités régionaux, chargés de préparer le programme des pavillons, d'en trouver le financement et d'en assurer la réalisation²⁰. Les comités régionaux étant à leur tour subdivisés en comités locaux dont l'étendue correspondait peu ou prou à celle des provinces; une véritable organisation capillaire se mit en place auquel participèrent des centaines de personnes sur l'ensemble du royaume. Ces comités locaux regroupaient à la fois des membres de l'élite politique locale et les principales personnalités des institutions culturelles: directeurs de musée, surintendants, présidents des *Deputazioni per la Storia Patria*, etc.²¹.

Dans l'espoir de favoriser la réussite de l'exposition régionale, le commissariat central encouragea l'esprit de compétition entre les différents comités régionaux²². Le programme des pavillons s'y prêtait puisque ceux-ci étaient chargés d'exprimer dans leurs architectures et leurs aménagements intérieurs le caractère artistique prédominant de chaque région, en même temps que son apport principal à l'histoire de l'art italien²³.

En ce qui concerne l'architecture des pavillons, les comités régionaux adoptèrent trois types de réponses. Certains se contentèrent de la reproduction d'un monument avec de légers ajouts et quelques modifications. Ainsi du Piémont dont la copie du prieuré de la collégiale de Saint-Ours à Aoste variait par quelques références au château d'Issogne. De la même façon, le pavillon de l'Ombrie reproduisait en grande partie le Palazzo del Popolo de Pérouse sur lequel furent greffées quelques citations de monuments de la même ville, notamment du portique de l'église San Severo²⁴.

Cependant, dans leur grande majorité les bâtiments multiplièrent les références, assemblées entre elles de manière plus ou moins heureuse. Les critiques successives ont pu être très dures avec cette façon de concevoir les pavillons, jugés comme des pastiches, et plus souvent comme de véritables patchworks ou collages. Ce n'est pas tellement la référence au passé – encore totalement dominante dans les expositions 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 l'on pourrait

18. Ces reconstructions ethnographiques peuplées de figurants en costumes traditionnels étaient complétées par deux expositions de ce que l'on appellerait aujourd'hui les arts et traditions populaires. Puccini 2005.
19. «È nell'intendimento del Comitato che le Mostre Regionali, in cui tutta l'Italia è chiamata a concorrere, siano non soltanto un'ammirabile dimostrazione della prodigiosa potenza e varietà artistica dell'arte in Italia, ma riescano altresì, nel primo cinquantenario della proclamazione del Regno, come un omaggio solenne delle più diverse Regioni d'Italia, all'unità della Patria in Roma Capitale». Archivio Centrale dello Stato (ACS), PCM, 1910, fasc. 16, 1909, prot. 135, lettre du Comitato Esecutivo per le Feste Commemorative au président du Conseil des ministres Giovanni Giolitti, 4 avril 1909.
20. «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.» Comitato Esecutivo per le Feste Commemorative, Norme e proposte per la costituzione e per il funzionamento dei Comitati Regionali, Rome, 19 mai 1909, article 7.
21. Il serait certainement intéressant de se pencher sur l'analyse de la composition de ces comités en reprenant les outils fournis par les études de Maurice Agulhon sur la sociabilité (voir notamment Agulhon 1977). L'exposition de 1911 représente, il nous semble, le premier exemple de la formation d'un tel réseau de sociabilité à l'échelle du pays. Ce mode d'organisation fut en soi peut-être la plus grande réussite de l'exposition régionale, surtout si l'on considère que l'un de ses objectifs fut de servir de vecteur d'intégration nationale à la culture locale. 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.
22. Voir par exemple une lettre du préfet de Venise envoyée au président du Conseil des ministres: «La nostra Regione resisterà certamente, anzi, ho fede, riuscirà vittoriosa, nella gara patriottica impegnata a Roma fra tutte le più nobili regioni d'Italia», ACS, PCM, 1910, fasc. 16, prot. 786, lettre du préfet de Venise au Président du Conseil des Ministres, 27 avril 1910.
23. «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 glorioso anniversario civile.», Comitato Esecutivo per le Feste Commemorative, *Programma*, Roma, 6 juillet 1909, p. 11.
24. Calderini 1909.

librement jouer, pratique qui leur valut d'être comparés aux caprices architecturaux d'Hubert Robert ou même à des « Frankenstein » d'architecture²⁵. Dessiné par Adolfo Zacchi – un élève de Camillo Boito dont le nom reste avant tout attaché à la restauration du Duomo de Milan –, le pavillon de la Lombardie fut sans doute celui dont l'architecture condensa le plus de références d'époques différentes. Autour d'une évocation de l'Arengario de Monza, avec sa tour, son horloge et son escalier couvert, une trentaine d'édifices étaient cités dans les parties extérieures (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, où chaque salle évoquait un chef-lieu de province²⁶.

Une exception enfin: le pavillon de la Campanie, Basilicate, et Calabre adopta une forme nouvelle, librement inspirée des villas napolitaines du XVIII^e siècle²⁷. La spécificité du pavillon méridional résidait donc autant dans son architecture originale « dans le style » d'une période historique, que dans le choix de références d'époque moderne. Il est à noter par ailleurs que Rome et le Latium n'eurent pas de pavillon autour de cet anneau des régions²⁸.

Alors même que la presse confondit souvent les expositions régionale et ethnographique, l'articulation que les organisateurs proposaient entre elles nous éclaire sur leurs significations respectives. Si les deux expositions étaient unies selon le guide officiel par un « fil logique idéal²⁹ », de leur confrontation devait émerger le portrait de l'Italie à partir d'une série d'oppositions et de dichotomies: d'un côté l'histoire et l'art des régions, 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 dynamiques³⁰.

Suivant cette division, les pavillons régionaux étaient perçus comme l'illustration du caractère historique et artistique des régions italiennes, en accord avec l'idée alors largement diffusée que le style de l'architecture reflétait l'art, l'histoire, le climat, les traditions, mais aussi « l'âme » d'un lieu³¹. Cette conception qui renvoie à la notion de *genius loci* permettait à travers l'architecture de dresser un parallèle entre le caractère de l'architecture et celui de la population³². En effet, les pavillons n'évoquaient pas seulement l'histoire architecturale d'un lieu, mais aussi ce que Herder avait appelé « l'âme du peuple » (*Volksgeist*³³) qu'on considérait inscrit tout autant à l'intérieur des monuments que dans leur reproduction.

VOYAGE, MICROCOSME ET CONCEPTION SYNOPTIQUE

Pour évaluer la spécificité de cette conception, il peut être utile de confronter la représentation de l'espace et du temps de l'exposition régionale de la Piazza d'Armi avec la tradition établie par les grandes expositions internationales. D'emblée,

25. Giannantonio 2000.

26. « 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 », Comitato Regionale Lombardo 1911.

27. Tesorone 1913.

28. Les raisons qui peuvent expliquer cette absence relèvent soit d'un conflit interne au comité local dû aux rapports difficiles entre Rome et la région du Latium, soit de la difficulté d'isoler une période plus importante dans l'histoire de Rome. L'incongruité d'une telle reproduction à deux pas des monuments originaux ou encore le fait que le forum des régions de Piacentini pouvait faire office de pavillon romain pourraient également en être les raisons. *Roma, Rassegna illustrata...*, cit. n. 3, I, 5, 1910, p. 13, Franco 2002, p. 229-231.

29. Guida 1911, p. 113.

30. « 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*, dans *Roma. Rassegna illustrata*, I, 2, 1910, p. 1-2. Une différence fondamentale résidait toutefois dans l'organisation de l'exposition ethnographique qui fut entièrement prise en charge par un comité central dirigé par l'ethnographe et explorateur Lamberto Loria, secondé par Francesco Baldasseroni, voir Puccini 2005.

31. « 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 », V. D. F. 1911.

32. Voir par exemple les ramifications de cette conception sur le caractère des villes: Carocci 1897; Paoli 1925.

33. Le terme apparaît chez Herder dans son essai de 1774, *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (Une nouvelle philosophie de l'histoire).

on semble pouvoir retrouver dans l'exposition de 1911 le thème récurrent du voyage idéal à travers une anthologie géographique que l'on pourrait appréhender d'un seul regard. Cette dimension germa avec l'apparition des pavillons nationaux à l'exposition universelle de Paris de 1867 et leur multiplication dans les éditions suivantes. En 1878, toujours à Paris, ces pavillons 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 trop de désagréments, ces évocations proposaient un voyage idéal dans un ailleurs aux contours souvent flous. La conception de ces ensembles de pavillons dans un espace clos formant des microcosmes au sein des expositions universelles a pu être analysée comme une démocratisation des jardins à fabriques aristocratiques du XVIII^e siècle³⁴.

Même si le thème des rapports entre Occident et Orient semble avoir été privilégié au sein des expositions internationales, il eut pour pendant l'attention portée aux réalités régionales. 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 anciennes³⁵ ». 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 de l'architecture gothique norvégienne. Ce principe fut repris à l'exposition de 1878, puis dans un « village allemand » à Chicago en 1893. À partir de cette date, la création d'un « village des régions » devint un des éléments les plus récurrents des expositions internationales.

En pendant de l'abrégé géographique, le thème du voyage était 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 lecteurs³⁶. Cette idée fut

exposée dans la revue la *Construction Moderne* sous sa forme la plus ingénue : « 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 disparues³⁷. » Les expositions régionale et ethnographique – sorte de version réduite du Grand Tour – auraient ainsi offert l'occasion inespérée de découvrir l'ensemble du patrimoine national. En s'adressant non plus seulement à une élite internationale, mais à toute la population italienne, jusqu'alors peu sensibilisée à l'idée du patrimoine monumental, l'exposition assumait aux yeux des organisateurs une véritable vocation patriotique³⁸.

Au thème du voyage s'ajoutait la création de dispositifs permettant de contempler l'exposition dans son ensemble. Ceux-ci dérivèrent avant tout des panoramas, ces grandes fresques circulaires mettant en scène des paysages, des batailles ou d'autres événements historiques. Des systèmes furent mis en place dès la fin du XIX^e siècle afin que le spectateur atteigne un point haut depuis lequel embrasser du regard la globalité de l'exposition, elle-même pensée comme un microcosme³⁹. À

d'abord publié dans *Il Secolo XX*; *La Tribuna*, 5 août 1911, p. 6; ou encore dans l'article déjà cité : V. D. F. 1911 : « 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 ».

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

38. « 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 1910. Ces motivations patriotiques sont très proches de celles invoquées pour le vote de la loi Rosadi de 1909, première loi organique de tutelle des biens artistiques mobiliers et immobiliers italiens. Voir Balzani 2003.

39. C'est à cette fin que George Ferris construisit la première grande roue lors de l'exposition colombienne de Chicago de 1893, procédé repris par Firth l'année suivante à San Francisco, puis à Paris en 1900. Par ailleurs, depuis 1889 la tour Eiffel offrait un point de vue incomparable sur les expositions parisiennes. Voir Sazatornil Ruiz 2004. Avec Michel De Certeau on peut se demander si cette « pulsion scopique et gnostique » ne répond pas à une certaine « fiction du savoir » qui « mue en lisibilité la complexité de la ville et fige en texte transparent son opaque mobilité. » Si la vue depuis la tour de Manhattan tend à transformer la ville en artefact optique, ces expositions, en étant elles-mêmes une représentation du monde, allaient beaucoup plus loin dans la tentative d'élever le spectateur au rang de dieu voyeur; mais ce qui lui était offert n'était au fond qu'un double simulacre (De Certeau 1990).

34. Mosser 1991 (édition originale *L'architettura dei giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento*, 1990), p. 259-276.

35. Thiesse 1999, p. 201-210 et Maure 1993.

36. « Quatt'ore a zonzo per l'Italia – potrei intitolare questo capitolo. » Lancelotti 1931, p. 15; A. L., *Attraverso l'Italia*, dans *Le Esposizioni del 1911 1909-1911*, n. 3, p. 394 (article

Rome, le forum des régions ménageait un point de vue synoptique sur l'ensemble des pavillons⁴⁰. Une photographie panoramique provenant du fonds Piacentini de l'Université de Florence, bien que déchirée et conservée seulement à moitié, nous permet d'imaginer l'impact visuel de ces pavillons disposés côte à côte. 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. La synopsis de l'exposition régionale, tout en s'insérant dans une généalogie bien établie, participait à l'énonciation d'une rhétorique propre à l'exposition de 1911 : la diversité des régions de l'Italie pouvait être mise au service de l'unité de la nation par la juxtaposition de leurs richesses artistiques.

L'ÉVOCATION DU PASSÉ, LA SÉLECTION DE L'HISTOIRE

À côté du voyage géographique, l'évocation de l'histoire architecturale à travers les pavillons était un autre *topos* des expositions internationales. Si l'exemple français le plus célèbre demeurerait le Vieux-Paris édifié par Albert Robida pour l'exposition de 1900⁴¹, une reconstruction d'une rue du Vieux-Londres l'avait précédé en 1885, avant d'être déclinée à de nombreuses reprises (Vieux-Manchester en 1887, quartier de la Bastille en 1889, Vieil-Anvers en 1894, ou encore le Vieux-Bruxelles et le Vieux-Rouen en 1896), pour aboutir plus tard à la vieille France de 1937. Ces reconstitutions répondaient certes à un désir de pittoresque et d'authenticité que l'on pourrait rattacher à l'essor des études folkloriques au XIX^e siècle⁴², mais aussi à une certaine attitude de révolte face aux démolitions récentes des centres historiques. Loin d'une attitude passéiste, cette dernière motivation associait les reconstitutions au courant contemporain de l'esthétique urbaine, modernité urbanistique défendue par l'architecte

autrichien Camillo Sitte ou par l'homme politique belge Charles Buls.

Toutefois, l'exposition régionale de 1911 différait largement des reconstitutions de quartiers à la manière du Vieux-Paris : les pavillons étaient présentés hors de tout contexte, et n'étaient pas à proprement parler la copie d'édifices ayant existé. Le catalogue de monuments italiens proposé par l'exposition de la piazza d'Armi se résumait à une combinaison de citations dans des configurations inédites, et non à la reproduction d'anciennes parties de ville. Si l'architecture mineure était mise à l'honneur dans l'exposition ethnographique, la manifestation régionale ne concernait que les monuments.

Deux expositions se rapprochent davantage du procédé mis en place à Piazza d'Armi. Le précédent direct en était sans nul doute le *borgo medievale* construit en 1884 au sein de l'exposition internationale de Turin⁴³. Pour cette exposition, Alfredo D'Andrade avec toute une équipe de collaborateurs recréa dans le parc du Valentin un bourg médiéval du XV^e siècle à partir de la reproduction fidèle de parties d'édifices ou d'objets d'art des châteaux du Val d'Aoste⁴⁴. Dans le *borgo* de Turin, comme dans l'exposition régionale de Rome, un assemblage de copies de détails de bâtiments se voyait confier la tâche de synthétiser l'image d'une époque et d'une région. Toutefois, certaines conceptions les rendent assez largement différents : 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

40. « Una mostra internazionale che vuole soprattutto dare la illusione di un viaggio circolare attraverso l'Italia » (Lancelotti 1931, p. 12).

41. Fiori 2012, p. 142-152, Emery 2005.

42. À ce propos voir Thiesse 1999, notamment la deuxième partie.

43. Il existerait d'ailleurs un lien direct entre le *borgo medievale* et la conception de l'exposition romaine puisqu'il semble que l'idée du premier pavillon régional reviendrait à A. D'Andrade, souhaitant 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 ». Celui-ci élabore le premier projet du pavillon piémontais que Cesare Berteau – un de ses proches collaborateurs à la *Soprintendenza ai monumenti* de Turin – se chargea d'exécuter, voir Maguolo 1990, p. 57-59.

44. Marconi 2004 ; sur une analyse de l'ensemble de l'exposition de 1884, Tobia 2003, p. 68-89.

et de stuc ne suivaient aucune logique architecturale, 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 portique d'Alberti en une fenêtre insérée dans un motif répétable à l'infini, sans lien avec la nature de son modèle.

Par ses objectifs, l'exposition du millénaire hongrois constitue peut-être la référence la plus proche de l'exposition régionale de Rome en combinant de la même manière évocation géographique et historique. Sur une île du parc de Varosliget, au sein des multiples expositions organisées à Budapest en 1906, le Vajdahunyad se composait d'un vaste ensemble architectural édifié par Ignàc Alpàr, conçu comme un parcours chronologique dans l'histoire de l'architecture magyare. Alpàr avait créé une séquence architecturale continue, débutant par une reproduction du portique du cloître de l'église Jaak du XIII^e siècle, et l'entrée d'un château précédée d'un pont-levis; 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; puis un édifice de « style transitoire » inventé par Alpàr afin de relier la partie gothique à la façade baroque de la forteresse de Karoly III de Gyulafehervår, et enfin à la tour de style baroque tardif de Katalin⁴⁵.

Le succès de cette exposition entraîna sa reconstruction en matériaux pérennes et sa transformation en musée. Les raisons de cette réussite peuvent en partie expliquer *a contrario* le relatif 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 de Turin, le château de Vajdahunyad, bien qu'au cœur de la ville, se présente comme une reconstitution close sur elle-même, un lieu refuge à l'écart du 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 rendait la visite un peu pénible sous le soleil estival romain, mais aussi renforçait le caractère rhétorique du panorama au détriment de son apparence suggestive. Par ailleurs, si à Budapest comme à Rome les organisateurs eurent l'intention de confier à l'histoire architecturale un rôle majeur dans la pédagogie nationale⁴⁶, 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 1911. Celle-ci combinait l'évocation géographique – organisée et systématisée par région et par province d'Italie – avec une évocation du passé historique. D'un côté, cette ville dans la ville se voulait l'évocation de la totalité du pays, depuis la Sicile jusqu'à la Vénétie et du Piémont jusqu'aux Pouilles. De l'autre, l'évocation d'un passé glorieux, dûment sélectionné au regard de l'histoire de l'art, devait résonner avec le présent comme preuve de la valeur de la région et de ses habitants, selon le double principe d'immutabilité des caractéristiques identitaires et d'équivalence entre le caractère artistique d'un lieu et celui de sa population. Cette spécificité 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 1929⁴⁷.

LA VALEUR IDENTITAIRE DE L'ARCHITECTURE D'ÉPOQUE COMMUNALE

À Rome, l'architecture reproduite par les pavillons ne cherchait donc pas à évoquer la continuité ou l'évolution historique, mais une période particulière de l'histoire de l'art, à travers une opéra-

45. Anonyme 1896, p. 6.

46. «Nessuna (esposizione) ha mai dimostrato come questa, che il primo elemento dell'educazione e dell'istruzione che si riservano alle Esposizioni deve essere dato dall'invoculo architettonico che racchiude i prodotti dell'uomo.» (Angelini 1911, p. 424).

47. Assassin 1992; *Libro de oro* 1930.

tion qui peut s'assimiler à un travail de sélection patrimoniale. Bien que laissés libres de leur choix, les comités régionaux choisirent tous, à l'exception du pavillon méridional et de celui de la Vénétie⁴⁸, des références de la fin du Moyen Âge et de la première Renaissance. Cet attrait pour l'image d'un passé communal et humaniste nous amène à rechercher une généalogie à cet événement en dehors du seul terrain des expositions. Déjà, tout au long du dernier tiers du XIX^e siècle, la recherche d'un style national en architecture, dans la lignée de Camillo Boito, avait privilégié les références médiévales, bien que dans ce cas-là avant tout celles du roman lombard⁴⁹. En fait, les raisons de ce choix se rattachent davantage au mythe identitaire apparu durant le Risorgimento et qui voyait dans l'époque des communes médiévales l'origine de la liberté politique et du mouvement d'unification nationale⁵⁰. Ce mythe imprégna profondément les arts, relayé notamment par l'opéra ou par la littérature dans l'œuvre d'écrivains tels que Giuseppe Giacosa ou même Giosuè Carducci⁵¹. Les historiens ont voulu trop souvent circonscrire ce phénomène au XIX^e siècle, peut-être parce qu'on le rangeait un peu rapidement du côté d'un romantisme tardif. Récemment, plusieurs études ont pourtant montré sur sa persistance au XX^e siècle, et notamment sous le fascisme, période durant laquelle le mythe des origines municipales de la nation, tout en voisinant le mythe impérial, a pu rester extrêmement fort⁵².

L'histoire de l'art médiéval italien ne passionna peut-être jamais autant qu'au début du XX^e siècle, comme en témoigne non seulement la publication contemporaine des premiers volumes de la *Storia dell'Arte italiana* d'Adolfo Venturi⁵³, mais aussi la place centrale de l'étude de cette période dans sa

Scuola di perfezionamento. Cet attrait pour l'art du Moyen Âge n'était pas étranger aux recherches des racines nationales de l'art italien⁵⁴. D'autre part, les architectures néo-médiévales étaient loin de s'être interrompues avec le tournant du siècle: il suffirait pour s'en convaincre de rappeler qu'en 1911, Giuseppe Visconti di Modrone (le père du réalisateur Luchino Visconti) continuait sa reconstruction totale de Grazzano Visconti, petit bourg de la province de Plaisance. Aidé par l'architecte Alfredo Campanini, Giuseppe Visconti ne se contenta pas seulement de restaurer les ruines du château de Grazzano, mais il entama au début du XX^e siècle la reconstitution d'une cité du XIII^e siècle, conseillé entre autres par son ami Gabriele D'Annunzio. Autre exemple tout à fait emblématique de ce mouvement, entre 1890 et 1940, le petit État de Saint-Marin fut soumis à une vaste opération de « médiévalisation » – d'abord avec la construction du palais public par Francesco Azzurri puis à travers de nombreuses restaurations dont l'enceinte fortifiée – afin que l'image architecturale de la ville s'accorde avec la particularité politique du micro-État, perçue comme un héritage direct de l'histoire municipale italienne⁵⁵. L'exposition régionale de 1911 s'inscrivait donc dans la continuité de ce mythe, de telle façon que les pavillons puissent dresser le portrait du caractère architectural de toutes les régions d'Italie tout en réaffirmant les valeurs identitaires qui leur étaient attachées.

En 1990, Maria Cristina Buscioni semblait encore quelque peu surprise qu'on choisisse de mettre en avant les identités régionales de la fin du Moyen Âge au centre du jubilé célébrant les cinquante ans de l'unification⁵⁶. Depuis, les

48. Réalisé par l'architecte Daniele Donghi et le peintre Ettore Tito, le pavillon s'inspirait de l'architecture vénitienne du XVI^e siècle, autour d'une reproduction de la loggia de Candie (Héraklion), de la tour de l'horloge de la place Saint-Marc et d'une architecture librement inspirée des réalisations de Sanmicheli et de Sansovino.

49. Cette idée est principalement évoquée dans son essai *Sullo stile futuro dell'architettura italiana*, qui sert d'introduction à son livre, *Architettura del Medio Evo in Italia*, Milan, 1880 (Boito 1880). Sur Camillo Boito, voir Zucconi 1997.

50. Pour une étude récente, voir Porciani 2004.

51. Un bon exemple d'étude transversale sur les références médiévales dans les arts en Italie au XIX^e siècle est donné par: Bordone 1993.

52. Lasansky 2004.

53. Voir notamment Barral y Altet 2008.

54. Même si Venturi s'est peu exprimé à ce propos, une conférence de 1904 dévoile les intentions sous-jacentes à cette histoire de l'art: « non v'ha 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 tendanze. » Et plus loin, « si risenti 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 ». Le discours est reproduit dans Valeri 1996, p. 107-116.

55. Zucconi 1992 et 1995.

56. « 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

historiens tels qu'Ilaria Porciani, Lucio Gambi ou Stefano Cavazza ont montré la complémentarité qui peut exister entre le sentiment d'appartenance à la petite et à la grande patrie⁵⁷. Selon cette conception, les différents niveaux d'adhésion s'imbriquent les uns dans les autres telle une identité en poupées russes. Mieux encore, la dimension locale semble avoir constitué en Italie si ce n'est une étape nécessaire, du moins un relai efficace vers la construction d'une identité nationale, encore très partiellement diffusée dans la population italienne en 1911.

Non seulement l'exposition éliminait l'opposition entre les dimensions régionale et nationale, mais elle réussissait également selon certains organisateurs à apaiser *a posteriori* les conflits historiques entre les différentes réalités locales. Pour Giovanni Agnelli, auteur du guide du pavillon de l'Émilie-Romagne, l'exposition 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 [...] »⁵⁸. Ainsi, évoquant les motifs tirés du *Tempio Malatestiano* d'Alberti, des tours du château d'Este à Ferrare et de l'ancien palais Bentivoglio, il présentait pompeusement le pavillon comme le symbole de la réconciliation historique des familles d'Este et de Bentivoglio sous la bienveillance des Malatesta⁵⁹. L'assemblage de fragments architecturaux semble pouvoir acquérir ici la capacité de reconfigurer le passé pour offrir une nouvelle histoire au présent.

Pour reprendre la célèbre formule d'Hobsbawm et de Ranger, l'exposition aurait donc participé à l'invention de traditions⁶⁰, d'autant que les

caractères artistiques des régions que les pavillons étaient censés illustrer n'allaient pas véritablement de soi. L'exposition régionale de 1911 fut la première occasion de définir le caractère architectural de chaque région, puis de les exposer et de les confronter les uns aux autres. Ceci supposait toutefois au préalable la définition d'un caractère artistique régional unitaire, opération parfois très complexe, notamment dans les régions culturellement diversifiées⁶¹. Plutôt qu'une simple exposition ou représentation, peut-être serait-il plus juste de considérer que ces pavillons concoururent par leur architecture à l'invention de traditions ou de stéréotypes aptes à fonder la dimension culturelle des identités régionales italiennes.

Si les stéréotypes identitaires véhiculés par ces pavillons de bois et de stuc peuvent aujourd'hui apparaître quelque peu rhétoriques, le public semble pourtant avoir été réceptif à leur message. Dans des rapports rédigés par des ouvriers florentins envoyés à l'exposition romaine, on trouve certes en premier lieu la fierté du pavillon toscan, mais aussi les stéréotypes régionaux, tels qu'ils étaient largement médiatisés par les différents guides et les articles de journaux⁶².

Terrence Ranger reste un outil stimulant dans l'analyse des mythes que véhiculent les commémorations (Hobsbawm et Ranger 1983). En raison du lien entre ces *invented traditions* et les traditions anciennes, il est toutefois souvent plus juste de parler en Italie de « réinvention des traditions », voir Brice 2010b, p. 15-17.

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 » (Buscioni 1990, p. 226).

57. Cavazza 1997; Cavazza et Johler 1995; Porciani 1997; Gambi 1998 et 1977, p. 276. Cet apparent paradoxe ne semble pas être propre à l'Italie, mais a pu être abordé dans d'autres contextes nationaux, tout particulièrement l'Allemagne (Koshar 1996), et même dans le cas d'un pays centralisé comme la France (Thiesse 1990).

58. Agnelli 1911, p. 4-5.

59. *Ivi*, p. 18

60. Bien qu'aujourd'hui quelque peu rebattue, la notion d'invention des traditions développée par Eric Hobsbawm et

61. On lit dans le programme de 1909 l'invitation à ce que « nell'architettura, [i padiglioni] esprima[no] il carattere artistico predominante della Regione stessa, [...] che ne costituiscono un titolo caro e geniale di orgoglio nella tradizione propria felicemente conservata. » Pourtant, si certaines régions telles que le Piémont ou la Toscane pouvaient se targuer d'une longue histoire commune et d'une certaine identité collective, d'autres régions au contraire, notamment celles issues des anciens États pontificaux, ne naquirent véritablement qu'avec le découpage administratif opéré après l'unification. Cette différence a amené Lucio Gambi à distinguer les régions historiques et les régions constitutionnelles, ces dernières ayant dû subir après l'unification un processus de régionalisation (Gambi 1977, p. 276).

62. Ces rapports sont conservés dans les archives communales de Florence (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*), ils ont récemment été commentés dans la revue *Memoria e Ricerca* (Gori 2011).

C'è il Piemonte rude e schietto, la Lombardia operosa 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 montagnose⁶³.

Au-delà de l'invention des caractères régionaux, les pavillons servirent l'effort de pédagogie nationale en diffusant l'idée que chaque région avait, dans son histoire et par ses spécificités, participé à la gloire de la nation. On peut se demander ce que doit ce « fédéralisme artistique » au schéma des écoles régionales, modèle de référence de l'histoire de l'art italien depuis les écrits de l'abbé Lanzi à la fin du XVIII^e siècle⁶⁴.

Toutefois, la force de l'exposition de la Piazza d'Armi était de réussir à faire des différences architecturales la clé de l'unité nationale. La diversité des *genius loci* ne serait que la déclinaison, et par voie de conséquence la preuve, du caractère profondément artistique du peuple italien⁶⁵. En cela, la rhétorique déployée par l'exposition se rattache à une conception de la nation italienne selon laquelle les attributs culturels et artistiques auraient prédominé à son unification. Si l'exposition régionale était présentée comme le clou des célébrations romaines de 1911, c'était bien parce qu'il s'agissait à travers elle de démontrer le primat du génie artistique italien et de le proposer à la population comme ferment de la cohésion nationale⁶⁶.

Participant à l'invention de stéréotypes historico-artistiques combinant les dimensions locales et nationales, l'exposition de 1911 se place au centre d'une certaine pratique de l'architecture et de la restauration cherchant à imposer une vision identitaire du patrimoine médiéval⁶⁷. Cette stratégie d'utilisation politique de l'image architecturale de la nation se retrouve à de nombreux niveaux de la culture officielle du début du XX^e siècle. Nous nous contenterons ici de mentionner la création en 1901 par l'historien de l'art Corrado Ricci⁶⁸ de la collection de monographies illustrées *Italia Artistica*, dont il dédia le premier volume à sa ville natale de Ravenne⁶⁹. Tout au long de cent quinze volumes publiés jusqu'en 1938, les auteurs n'eurent de cesse, par l'union subtile du texte et de l'image, de dresser les portraits identitaires des centres urbains de toute l'Italie au croisement de l'histoire, de la littérature et des monuments. Que ce soit par le biais de guides, de revues ou même à travers le *Touring Club Italia*, les élites cultivées œuvrèrent durant ces mêmes années à diffuser auprès de la population la connaissance d'un patrimoine, principalement à travers une approche visuelle renforcée par les valeurs littéraires et historiques.

Ainsi, l'exposition régionale de 1911 relève d'une généalogie dans laquelle le patrimoine de la fin du Moyen Âge et de la première Renaissance a pu servir en Italie de vecteur de diffusion du sentiment d'appartenance nationale. À travers différentes typologies d'interventions, le patrimoine a participé à l'invention de stéréotypes historico-artistiques dans une articulation constante entre les dimensions locale et nationale. En ce sens, l'ex-

63. Rapport signé Ausonio, p. 19, 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.

64. Luigi Lanzi fut en effet le premier à abandonner le système des biographies vasariennes pour écrire une histoire polycentrique de la peinture, non seulement autour des grandes écoles régionales reconnues (romaine, florentine et vénitienne), mais aussi de onze autres petites écoles.

65. L'objectif de l'exposition était de « presentare in atto, in un quadro vivente, la riproduzione della vita italiana, nelle svariate attitudini delle sue diverse provincie, avendo principalmente riguardo all'arte, che nella vita italiana ebbe sempre principalissima parte » (*L'Esposizione Regionale 1911*).

66. Pour Luigi Angelini, dans *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 d'arte diverse, connettendo come in una catena senza fine, lungo sette secoli di storia, il nostro medioevo robusto e rusticano alle impeccabili squisitezze d'Antonio Canova e trasformando a rendere definitivamente italiano colle caratteristiche del nostro senso d'arte quelle forme che ci vennero dal di fuori di noi. » [...] « In tal genere di esposizione, nessuna Nazione può competere con l'Italia nostra, che ne ha incontestato il primato » (Angelini 1951, p. 18).

67. Nous n'aborderons pas ici le vaste problème de la restauration comme invention architecturale. Pour le cas de Bologne, un des exemples les plus emblématiques, voir l'article : Shanken 2010.

68. Directeur général des Antiquités et Beaux-arts au sein du Ministère de l'Instruction publique durant l'exposition de 1911, Ricci joua un rôle important dans son organisation.

69. Sur *l'Italia Artistica* voir Domenicali 2002, Zucconi 1989 et Ferretti 1980.

position régionale de 1911 peut être considérée comme une manifestation particulièrement éclatante des stratégies d'utilisation de l'histoire de l'art à des fins identitaires. Ce rapport au patrimoine que met en place de façon quelque peu maladroite l'exposition de la Piazza d'Armi⁷⁰ devait trouver une expression plus heureuse dix années plus tard, à l'occasion des commémorations du sixième centenaire de la mort de Dante. En 1921, dans un contexte à la fois fortement troublé et marqué par la fin de la Grande Guerre, on décida d'honorer le poète par le monument, mais non plus par l'érec-

tion d'un monument nouveau, mais par la restauration de nombreuses architectures anciennes sur l'ensemble du territoire et plus particulièrement à Ravenne, Florence et Rome. En privilégiant ce que l'on pourrait nommer encore une fois une « médiévalisation identitaire » de l'aspect des centres historiques – avant tout des villes du centre et du nord de l'Italie – ces commémorations développaient la conception patrimoniale de l'exposition régionale de 1911 sous les auspices du poète national, la rendant plus diffuse et moins spectaculaire mais peut-être aussi plus efficace.

Bibliographie

- Agnelli 1911 = G. Agnelli, *Il «Padiglione emiliano-romagnolo» a Roma nel cinquantesimo anno dell'unità d'Italia, MCMXI*, Bologne, 1911.
- Agulhon 1977 = M. Agulhon, *Le Cercle dans la France bourgeoise, 1810-1848. Étude d'une mutation de sociabilité*, Paris, 1977.
- Angelini 1911 = L. Angelini, *I palazzi e gli edifici dell'esposizione di Roma*, dans *Emporium*, 34, 204, 1911, p. 403-424.
- Angelini 1912 = L. Angelini, *I palazzi e gli edifici dell'Esposizione di Roma. I padiglioni delle Regioni d'Italia*, dans *Emporium*, 35, 205, 1912, p. 17-35.
- Anonyme 1896 = Anonyme, *Le millénaire de la Hongrie et l'exposition nationale*, Budapest, 1896.
- Assassin 1992 = S. Assassin, *Séville. L'Exposition ibéro-américaine, 1929-1930*, Paris, 1992.
- Balzani 2003 = R. Balzani, *Per le antichità e le belle arti. La legge n. 364 del 20 giugno 1909 e l'Italia giolittiana*, Bologne, 2003.
- Barral y Altet 2008 = X. Barral y Altet, *Adolfo Venturi, l'arte romanica e i nazionalismi del primo Novecento europeo*, dans M. D'Onofrio, *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, Modène, 2008, p. 133-140.
- Bennett 1988 = T. Bennett, *The Exhibitionary Complex*, dans *New Formations*, 4, 1988.
- Boito 1880 = C. Boito, *Architettura del Medio Evo in Italia*, Milan, 1880.
- Bordone 1993 = R. Bordone, *Lo specchio di Shalott : l'invenzione del Medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Naples, 1993.
- Brice 1998 = C. Brice, *Le Vittoriano, Monumentalité publique et politique à Rome*, Rome, 1998 (BEFAR, 301).
- Brice 2010a = C. Brice, *Il 1911 in Italia. Convergenza di poteri, frazionamento di rappresentazioni*, dans *Memoria e ricerca*, 34, 2010, p. 47-62.
- Brice 2010b = C. Brice, *Monarchie et identité nationale en Italie (1861-1900)*, Paris, 2010.
- Buscioni 1990 = M. C. Buscioni, *Esposizioni e «stile nazionale» (1861-1925), il linguaggio dell'architettura nei padiglioni italiani delle grandi kermesses nazionali ed internazionali*, Florence, 1990.
- Calderini 1909 = G. Calderini, *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, 1909.
- Carocci 1897 = G. Carocci, *Firenze scomparsa*, Florence, 1897.
- Cavazza 1997 = S. Cavazza, *Piccole patrie. Feste popolari tra regione e nazione durante il fascismo*, Bologne, 1997.
- Cavazza et Johler 1995 = S. Cavazza, R. Johler (éd.), *Identità e cultura regionali. Germania e Italia a confronto*, dans *Memoria e Ricerca*, 6, 1995, p. 7-113.
- Cecchini 2006 = S. Cecchini, *Necessario e superfluo, Il ruolo delle arti della Roma di Ernesto Nathan*, Rome, 2006.
- Chini 1998 = G. Chini, *Il Tarlo polverizza anche la Quercia, Le memorie di Galileo Chini*, anthologie de textes réunis par Fabio Benzi, Florence, 1998.
- Comitato Regionale Lombardo 1911 = Comitato Regionale Lombardo, *La Lombardia ed i suoi monumenti inaugurandosi il padiglione lombardo nella esposizione del 1911 in Roma*, Milan, 1911.
- De Certeau 1990 = M. De Certeau, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, 1990 (1^{re} édition 1980), p. 139-142.

70. Selon Alfredo Melani, l'exposition régionale c'était « l'Italie en pilules » (Melani 1911).

- Domenicali 2002 = M. Domenicali, *Corrado Ricci, l'Italia Artistica e l'immagine del paesaggio italiano*, dans A. Varni, *A difesa di un patrimonio nazionale, L'Italia di Corrado Ricci nella tutela dell'arte e della natura*, Ravenna, 2002, p. 53-89.
- Emery 2005 = E. Emery, *Protecting the past: Albert Robida and the Vieux Paris exhibit at the 1900 World's Fair*, dans *Journal of European Studies*, 35, 2005, p. 65-85.
- Ferretti 1980 = M. Ferretti, *Memoria dei luoghi e luoghi della memoria*, dans *Fotografie degli Archivi Alinari in Emilia Romagna*, Bologne, 1980, p. 37-51.
- Fiori 2012 = R. Fiori, *L'invention du vieux Paris*, Bruxelles, 2012.
- Fleres 1911 = U. Fleres, *Roma nel 1911, Guida ufficiale della città e dintorni con accenni all'esposizione*, Rome, 1911.
- Franco 2002 = R. Franco, *Le Italie degli italiani. Le celebrazioni del 1911*, thèse de doctorat, Florence, Institut Universitaire Européen, 2002.
- Gambi 1977 = L. Gambi, *Le regioni italiane come problema storico*, dans *Quaderni storici*, 34, 1977.
- Gambi 1998 = L. Gambi, *L'invenzione delle regioni italiane*, dans *Geografia antica*, 7, 1998, p. 89-93.
- Gentile 1997 = G. Gentile, *La grande Italia, Ascesa e declino del mito nazione nel ventesimo secolo*, Milan, 1997.
- Geppert 2010 = A. C. T. Geppert, *Fleeting Cities, Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe*, New-York, 2010
- Geppert, Coffey et Lau 2006 = A. C. T. Geppert, J. Coffey, et T. Lau, *International Exhibitions, Expositions Universelles and World's Fairs, 1851-2005: A Bibliography*, 3rd edition, Berlin/Fresno, 2006 [<http://www.fresnostate.edu/library/subjectresources/specialcollections/worldfairs/bibliographies.html>].
- Giannantonio 2000 = R. Giannantonio, *Orgoglio regionale ed eclettismo: il padiglione degli Abruzzi e del Molise all'esposizione romana del 1911*, dans L. Mozzoni, S. Santini (éd.), *Tradizioni e Regionalismi, Aspetti dell'eclettismo in Italia*, Naples, 2000, p. 537-556.
- Gillis 1996 = J. R. Gillis (éd.), *Introduction*, dans *Commemorations: The Politics of National Identity*, Princeton, 1996.
- Gori 2011 = A. R. Gori, *Tra patria e campanile. Gli operai fiorentini alle mostre di Roma del 1911*, dans *Memoria e Ricerca*, 37, 2011, p. 173-192.
- Guida 1911 = *Guida ufficiale delle esposizioni di Roma*, Rome, 1911.
- Hobsbawm et Ranger 1983 = E. Hobsbawm, T. Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge, 1983.
- Koshar 1996 = R. Koshar, *Memorie molteplici, nazioni molteplici: l'uso dei monumenti nella Germania imperiale*, dans *Passato e presente*, XIV, 39, 1996, p. 47-68.
- L'Esposizione Regionale 1911 = L'Esposizione Regionale ed Etnografica in Roma*, in *L'Artista Moderno*, numéro spécial du 25 novembre 1911.
- Lancellotti 1931 = A. Lancellotti, *Le mostre romane del Cinquantenario*, Rome, 1931.
- Lasansky 2004 = M. D. Lasansky, *The Renaissance perfected: architecture, spectacle and tourism in fascist Italy*, University Park, 2004.
- Le Esposizioni del 1911 1909-1911 = 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 à 1911.
- Levra - Rocchia 2003 = U. Levra, R. Rocchia (éd.), *Le esposizioni torinesi, 1805-1911: specchio del progresso e macchina del consenso*, Turin, 2003.
- Libro de oro 1930 = Libro de oro ibero americano: Catalogo oficial y monumental de la Exposición de Sevilla 1929-30*, éd. Union Ibero Americana, Santander, 1930.
- Lora 1910 = L. Loria, *Le collezioni etnografiche*, dans *Roma, Rassegna illustrata della esposizione del 1911*, I, 9, 1910.
- Maguolo 1990 = M. Maguolo, *L'ethnos ricostruito, l'architettura nella mostra regionale ed etnografica a Roma nel 1911. Un'ipotesi di interpretazione*, mémoire de laurea, Venise, 1990.
- Marconi 2004 = P. Marconi, *Il Borgo medievale di Torino. Alfredo d'Andrade e il Borgo medievale in Italia*, dans E. Castelnuovo, G. Sergi (éd.), *Arti e storia nel Medioevo. Il Medioevo al passato e al presente*, Turin, 2004, p. 491-517.
- Massari 2011 = S. Massari (éd.), *La festa delle feste. Roma e l'Esposizione Internazionale del 1911*, Rome, 2011.
- Maure 1993 = M. Maure, *Nation, paysan et musée, la naissance des musées d'ethnographie dans les pays scandinaves (1870-1904)*, dans *Terrain*, 20, 1993, p. 149-157.
- Melani 1911 = A. Melani, *L'Italie en pilules*, dans *La construction moderne*, 16 septembre 1911, p. 607.
- Mosser 1991 = M. Mosser, *Les architectures paradoxales ou petit traité des fabriques*, dans M. Mosser, G. Teyssot (éd.), *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, Paris, 1991 (édition originale *L'architettura dei giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento*, 1990).
- Nelva et Signorelli 1980 = R. Nelva, B. Signorelli, *Il ponte Risorgimento: significati di un'opera innovativa*, dans G. Piantoni (éd.), *Roma 1911*, catalogue d'exposition, Rome, 1980, p. 291-303.
- Paoli 1925 = R. Paoli, *Il carattere delle città*, Milan, 1925.
- Piantoni 1980 = G. Piantoni (éd.), *Roma 1911*, catalogue d'exposition, Rome, 1980.
- Picca 1911 = P. Picca, *L'esposizione di Roma*, dans *Nuova Antologia*, 942, 16 mars 1911, p. 260-277.
- Picone Petrusa, Pessolano et Bianco 1998 = M. Picone Petrusa, M. R. Pessolano, A. Bianco, *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911: la competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Naples, 1988.
- Porciani 1997 = I. Porciani, *Identità locale-identità nazionale: la costruzione di una doppia appartenenza*, dans O. Janz, P. Schiera, H. Siegrist (éd.), *Centralismo e federalismo tra Otto e Novecento. Italia e Germania a confronto*, Bologne, 1997, p. 141-182.
- Porciani 2004 = I. Porciani, *L'invenzione del Medioevo*, dans E. Castelnuovo, G. Sergi (éd.), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. 4, *Il Medioevo al passato e al presente*, Turin, 2004.
- Puccini 2005 = S. Puccini, *L'itala gente dalle molte vite: Lamberto Loria e la Mostra di etnografia italiana del 1911*, Rome, 2005.
- Sazatornil Ruiz 2004 = L. Sazatornil Ruiz, *Las ciudades de la memoria y el moderno espectador: de las exposiciones universales al turista*, dans J. M. I. Gil (éd.), *Cursos sobre el patrimonio histórico* 8, 14, Reinosa Santander, 2004, p. 49-68.

- Shanken 2010 = A. W. Shanken, *Preservation and Creation, Alfonso Rubbiani e Bologna*, in *Future Anterior*, VII, 1, 2010, p. 60-81.
- Tesorone 1913 = G. Tesorone, *Il padiglione della Campania, Basilicata e Calabria all'Esposizione di Roma dell 1911 nella mostra regionale di Piazza d'Armi*, Milan, 1913.
- Thiesse 1990 = A.-M. Thiesse, *Écrire la France : Le mouvement littéraire régionaliste de langue française, de la belle époque à la libération*, Lille, 1990.
- Thiesse 1999 = A. M. Thiesse, *La création des identités nationales, Europe XVIII^e-XX^e*, Paris, 1999.
- Tobia 2003 = B. Tobia, *Il giubileo della patria, Roma e Torino nel 1911*, dans U. Levra, R. Roccia (éd.), *Le esposizioni torinesi, 1805-1911 : specchio del progresso e macchina del consenso*, Turin, 2003 p. 145-174.
- Tobia 1998 = B. Tobia, *L'altare della patria*, Bologne, 1998.
- V. D. F. 1911 = V. D. F., *Primavera di esposizioni a Roma, Da Valle Giulia a Piazza d'Armi*, dans *Giornale d'Italia*, 14 avril 1911.
- Valeri 1996 = S. Valeri (éd.), *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte*, Rome, 1996.
- Zucconi 1989 = G. Zucconi, *Il Profilo dell'Italia Artistica, Conservazione e manipolazione di un'identità 1902-1934*, dans *Eidos*, 5, 1989, p. 90-100.
- Zucconi 1992 = G. Zucconi, *Gino Zani la rifabbrica di San Marino 1925-1943*, Venise, 1992.
- Zucconi 1995 = G. Zucconi (éd.), *Un palazzo medievale dell'Ottocento. Architettura, Arte e Letteratura nel Palazzo Pubblico di San Marino*, Milan, 1995.
- Zucconi 1997 = G. Zucconi, *L'invenzione del passato. Camillo Boito e l'architettura neomedievale, 1855-1890*, Venise, 1997.