



HAL
open science

Perspective pittoresque et caractère des villes : La patrimonialisation de l'urbain comme affirmation identitaire en Italie au début du xxe siècle

Thomas Renard

► **To cite this version:**

Thomas Renard. Perspective pittoresque et caractère des villes : La patrimonialisation de l'urbain comme affirmation identitaire en Italie au début du xxe siècle. Lyne Bernier Mathieu Dormaels Yann Le Fur. La patrimonialisation de l'urbain, Presse de l'Université du Québec, pp.237-264, 2012, 978-2-7605-3628-9. hal-01858405

HAL Id: hal-01858405

<https://hal-univ-rennes1.archives-ouvertes.fr/hal-01858405>

Submitted on 22 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.

Perspective pittoresque et caractère des villes : la patrimonialisation de l'urbain comme affirmation identitaire en Italie au début du XX^e siècle

Thomas Renard

Notice biographique :

Après des études de droit et d'histoire de l'art à l'école du Louvre et à Paris IV-Sorbonne, Thomas Renard a réalisé un doctorat en cotutelle entre l'Université de Paris-Sorbonne et l'Università Ca' Foscari de Venise, sous la direction de Claude Mignot et de Guido Zucconi. À partir de l'étude de commémorations, sa thèse intitulée *Architecture et figure identitaire de l'Italie unifiée (1861-1922)* analyse le rôle du patrimoine architectural dans le processus de construction de la nation italienne. Récemment, il a publié deux articles dans la *Revue Histoire de l'Art* et le *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italiens*, et à collaborer l'édition d'un ouvrage de vulgarisation : *Monuments du monde, 365 sites d'architecture* (La Martinière, 2011).

Résumé :

Cette contribution entend se pencher à nouveau sur l'origine du processus de patrimonialisation de l'urbain – c'est-à-dire du monument et de son contexte – en Italie, à partir des écrits de Gustavo Giovannoni, afin d'en éclairer la portée, les visées symboliques tout autant que les effets. Trois des aspects principaux de ce phénomène sont tour à tour pris en examen : il s'agit d'abord de montrer comment, en opposition avec la modernisation hygiéniste du XIX^e siècle, la constitution de ce patrimoine va de pair avec la tentative de définition d'un caractère artistique spécifique à chaque ville, compris comme son *genius loci*, génie du lieu et de sa population ; sous l'appellation de « perspective pittoresque », il est ensuite question de la dimension visuelle de cette nouvelle approche de la ville, qui conditionna à la fois la définition du caractère artistique des villes, et sa mise en valeur ; enfin, ce processus est analysé au regard de la capacité du patrimoine urbain à devenir le réceptacle de l'identité locale, et par là à participer à la construction de la nation italienne.

Que l'idée de la patrimonialisation de l'urbain apparaisse tôt au début du ^{xx}^e siècle en Italie est une chose bien connue. Pour le lecteur francophone, rôle de Gustavo Giovannoni dans ce processus a été mis en exergue par les écrits de Françoise Choay¹. Pourtant la portée de ce phénomène, ses visées symboliques tout autant que les effets de cette nouvelle conception du patrimoine architectural n'ont pas été immédiatement perçus par les historiens. Nous nous proposons donc de nous pencher à nouveau sur les débuts de cette histoire en Italie avec pour objectif d'éclairer les motivations et la signification première de la patrimonialisation de l'urbain.

Nous aborderons tour à tour trois aspects saillants de ce phénomène. Tout d'abord, nous verrons comment la patrimonialisation de l'urbain va de pair avec la tentative de définition du caractère artistique de la ville, compris comme son *genius loci*, génie du lieu et de sa population. Nous aborderons ensuite la dimension visuelle de cette nouvelle approche de la ville qui, par la perspective pittoresque, permet à la fois la définition du caractère artistique des villes, et sa mise en valeur. Nous étudierons enfin, la capacité du patrimoine urbain – défini comme l'ensemble formé par le monument et son contexte – à devenir le réceptacle de l'identité locale, et par là, à participer à la construction de la nation.

Cette étude s'appuie non seulement sur les textes classiques de l'histoire du patrimoine en Italie, mais également sur les outils développés par les historiens qui s'intéressent aux dimensions culturelles et symboliques du processus de construction de la nation – ce que les anglophones nomment le *nation-building* – champ d'études qui a connu récemment un développement considérable en Italie, tout particulièrement à l'occasion des commémorations du 150^e anniversaire de l'unification italienne en 2011.

Selon une formule souvent évoquée, « après avoir fait l'Italie, il fallait faire les Italiensⁱⁱ. » Cette citation souligne de façon efficace l'œuvre de construction de la nation à laquelle les dirigeants du jeune royaume durent faire face après l'aboutissement de l'unification politique en 1861. Nous entendons dans cette contribution analyser les enjeux de la naissance du patrimoine urbain en Italie au regard de cette mission de pédagogie politique. Plus particulièrement, nous souhaitons montrer comment le processus de patrimonialisation appartient à une deuxième étape de la construction de la nation qui voit le jour au début du ^{xx}^e siècle.

Ainsi, à une première phase d'affirmation identitaire au sein de laquelle domina la rhétorique symbolisée de façon exemplaire par le monument à Victor-Emmanuel II, succéda, au tournant

du XX^e siècle, une deuxième phase plus discrète, plus subtile, mais peut-être plus efficace aussi. Dans ce second temps, la ville et le monument ancien jouèrent un rôle de premier rang. Scruter le lien entre le patrimoine urbain et la construction nationale ne signifie pas seulement étudier comment des velléités de nature politique s'inscrivirent dans le patrimoine, mais bien plutôt comment celui-ci a été lui-même un agent intrinsèquement actif dans la sphère symbolique, idéologique ou sociale

Au changement de rôle assigné à l'architecture dans l'édification de la nation correspond une évolution des pratiques urbaines. En effet, en Italie au début du XX^e siècle, les prérogatives d'action sur la ville tendent à être récupérées par ceux qu'on appelle alors le parti des conservateurs, les tenants de la culture historique et d'un urbanisme culturel, au détriment des ingénieurs qui avaient mené la modernisation parfois violente des villes dans la seconde moitié du XIX^e siècle selon les impératifs de l'hygiénismeⁱⁱⁱ.

Le patrimoine autour du monument : naissance de l'idée d'ambiente urbano en Italie

Il nous faut revenir un temps aux sources de la préservation des ensembles urbains en Italie, c'est-à-dire de tout ce qui entoure le monument et qui constitue son contexte ou son milieu. La nécessité de cette conservation émerge en opposition aux plans régulateurs dessinés par les hygiénistes du XIX^e siècle qui entraînaient avec leurs alignements rectilignes de rues de graves atteintes au patrimoine immobilier italien. Dans ces schémas urbains, lorsque le monument ancien était préservé, il était systématiquement isolé, et placé au centre de perspectives symétrique.

Face à cette situation, l'ébauche d'une idée de patrimoine urbain apparaît dès 1905 dans les écrits d'historiens d'art tels que Corrado Ricci et Ugo Ojetti, traitant du problème de la construction de nouveaux édifices au cœur des places anciennes^{iv}. La première loi de tutelle des monuments en 1902 laissait déjà entrevoir la possibilité d'une réglementation touchant aux édifices attenants aux monuments protégés^v. Devant l'inefficacité de cette loi, une nouvelle réglementation est votée en 1909^{vi}. La formulation de la loi est particulièrement intéressante. Dans sa formulation corrigée en 1913, elle stipule en effet que dans :

les lieux où se trouvent des monuments ou des immeubles protégés par la loi, en cas de nouvelles constructions, de reconstructions et d'exécution des plans régulateurs, l'autorité gouvernementale peut prescrire les distances, les mesures et toute autre norme nécessaires afin que les nouvelles œuvres ne nuisent pas à la perspective et à la lumière exigée par les monuments eux-mêmes^{vii}.

Le pas était dès lors facile à franchir depuis ces normes dédiées avant tout aux nouvelles constructions, jusqu'à l'idée d'une patrimonialisation des architectures mineures entourant le monument. D'autant que, malgré la loi, le désir d'isoler les monuments avait encore de nombreux partisans en Italie. En outre, la modernisation du XIX^e siècle était alors considérée comme source d'un universalisme monotone, sans caractère ni saveur et indifférent à la population qui y habitait. En coupant les habitants de leur histoire, cet urbanisme – dont les travaux parisiens d'Haussmann constituent le parangon incontesté – aurait entraîné une perte d'identité.

C'est dans ce contexte, que Giovannoni formule dans une suite de textes publiés entre 1903 et 1931, sa théorie de l'*ambiente urbano* (milieu urbain), corrélat immédiat du patrimoine urbain. Chacun de ses essais reprend les thèmes développés dans les précédents, en y ajoutant de nouveaux éléments, le tout formant une sorte d'empilement empirique d'où ressort pourtant une étonnante cohérence. Ces différents textes publiés partent tous d'une interrogation sur le rapport entre la ville nouvelle et la ville ancienne. En 1931, avec son ouvrage intitulé *Vecchie città ed edilizia nuova*, sa réflexion semble avoir atteint sa pleine maturité^{viii}.

Il convient de souligner la parenté entre la théorisation par Giovannoni de la protection de l'*ambiente urbano* et les développements internationaux de ce que l'on a pu nommer par différents noms : art urbain, art de bâtir les villes, urbanisme culturaliste, esthétique de la ville *Städtebaukunst*, etc. Ces idées apparues en Europe à la fin du XIX^e siècle avaient en effet largement pénétré certains milieux italiens. Dans un article de 1913, Giovannoni fait ainsi référence à Charles Buls et Camillo Sitte comme aux « deux héros » de la nouvelle conception urbaine^{ix}. Il n'est pas le premier à regarder ces exemples, puisque *L'esthétique des villes* de Buls avait été traduit en Italien dès 1903^x, et que le milanais Ugo Monneret de Villard avait quant à lui traduit partiellement en 1907 le fameux *Der Städtebau* de Sitte, devenu en italien l'*Arte di costruire la città*, l'art de construire la ville^{xi}.

Du patrimoine urbain au caractère artistique de la ville

Selon Giovannoni, avant d'entreprendre une quelconque intervention sur le patrimoine urbain, il revient à l'architecte, conçu comme une figure professionnelle complète, de l'étudier minutieusement afin d'en comprendre le caractère artistique spécifique.

Chaque centre possède ses caractères permanents en ce qui concerne le climat, le milieu naturel et la tradition artistique, où se reflète la continuité du sentiment d'appartenance :

et tout cela nous donne des perspectives, des lumières, une mise en scène des masses, des lignes, des couleurs, autant d'éléments essentiels qui militent contre les schémas tout faits^{xii}.

Malgré la banalité que semble, à première vue, recouvrir l'expression de « caractère artistique des villes », ou tout simplement de « caractère des villes », cette idée est fondamentale chez tous les opposants à la modernisation et les acteurs de la conservation en Italie. On la retrouve en filigrane chez des auteurs tels qu'Ugo Ojetti, Luigi Pargagliolo ou Corrado Ricci^{xiii}, tous acteurs à différents niveaux du combat pour la conservation du patrimoine. Auparavant, c'est en son nom que Guido Carocci s'était opposé aux destructions qui frappèrent le cœur de Florence à la fin du XIX^e siècle. Pour l'historien d'art et journaliste florentin, ce « sentiment intime et spécial de chaque lieu [encore appelé] couleur locale, se révèle, ressort de chaque singulière manifestation de l'art ; dans la construction des églises et des palais, dans les œuvres de peinture et de sculpture, dans les décorations de chaque genre, dans tous ces produits qui ont pour base et pour inspiration un sens, un principe d'art^{xiv}. » Le caractère de la ville, ou la « couleur locale » qui pénètre toutes les manifestations artistiques d'un lieu nous ramènent ainsi à un concept qui a connu la faveur de l'historiographie, le *genius loci*, l'esprit des lieux^{xv}.

En 1925, Renato Paoli consacre un essai à la question du caractère des villes, où il convoque encore une fois Buls et Sitte pour soutenir la supériorité des villes anciennes sur les villes modernes^{xvi}. En partant du présupposé que chaque ville possède son propre caractère à l'image des individus, il tente d'en définir les composantes tout en reconnaissant la difficulté de la tâche. Ainsi le caractère serait conditionné par le milieu naturel, par le style de l'architecture (lui-même produit du milieu et de la race, c'est-à-dire du caractère de ses habitants^{xvii}), par la disposition de ses places, par les matériaux utilisés et les essences des plantes et des arbres.

Chez Giovannoni comme chez Paoli, le caractère de la ville nous fait penser à une autre définition célèbre du XIX^e siècle, celle du philosophe Hyppolite Taine selon laquelle l'art, tout comme les individus, peut se comprendre à partir de la race, du milieu et du moment^{xviii}. Toutefois, dans le contexte urbain, la dimension diachronique tend à s'estomper au profit de la tradition et de la continuité. Ainsi le caractère des villes relève d'un régime d'historicité où les témoignages du passé sont perçus comme des manifestations d'un même *genius loci* du territoire, d'un génie qui traverse les époques tout en se déclinant dans différents styles au

cours du temps. On glisse dès lors vers le domaine de l'identité et des attributs perçus comme naturels et immuables.

Le genius loci entre caractère des villes et caractère des populations

Pour reprendre la définition de Giovannoni, le caractère artistique ou *genius loci*, dont le contenu se révèle dans les œuvres d'art, est déterminé par la spécificité du lieu (« le climat, le milieu naturel »), mais aussi par la population qui l'habite (« la tradition artistique, où se reflète la continuité du sentiment d'appartenance »). Conséquence des allers-retours incessants entre le caractère de la ville et les inclinaisons artistiques de la communauté qui l'a forgé, les deux notions tendent à se confondre. On voit donc s'inscrire au cœur du patrimoine urbain les propriétés subjectives et les valeurs émotionnelles attachées à la communauté l'ayant édifié ou y ayant vécu. Ce mouvement implique un changement de référent pour l'action sur la ville existante : on passe d'une métaphore biologique et médicale – celle de l'hygiénisme et des interventions chirurgicales sur le tissu urbain –, à une métaphore anthropologique et psychologique.

La lecture de la ville à travers le prisme du *genius loci* a pour corollaire un effacement de l'artiste au profit de la communauté. L'intérêt porté à l'architecture mineure – on dirait aujourd'hui vernaculaire –, une architecture sans nom et à l'histoire obscure, mais formant un ensemble jugé cohérent, conduit à identifier le groupe social comme le véritable auteur de la ville. La possibilité à travers cette conception de l'*ambiente urbano* d'en fonder une histoire anonyme évoque inévitablement le projet de Heinrich Wölfflin d'une histoire de l'art sans noms, ou encore la théorie du vouloir artistique, du *Kunstwollen* d'Aloïs Riegl.

Pour Giovannoni, dont on ne sait s'il avait connaissance de ces textes, loin d'être purement théorique, ce glissement a d'importantes conséquences pratiques. En effet selon lui, « à la différence des autres arts, l'Architecture n'appartient pas seulement à qui la produit ou à qui la paie, mais aussi à la ville de laquelle elle forme une partie et sur les éléments de laquelle vient se refléter le sentiment qui émane de ses lignes^{xix}. » De là, la nécessité de subordonner les intérêts privés au « grand intérêt collectif de la Beauté et de l'Histoire^{xx}. »

Patrimonialisation de l'urbain et approche visuelle

La dimension visuelle fut non seulement une des conséquences, mais aussi le support du basculement qu'implique l'idée de patrimoine urbain. L'étude des modes de représentation de la ville est une des façons les plus immédiates d'illustrer cet aspect^{xxi}. À ce titre, l'exemple florentin est particulièrement significatif.

Accédant au statut de capitale du royaume italien en 1865, Florence subit une modernisation forcée et accélérée pour tenter d'en faire une capitale européenne moderne à l'image de Vienne ou de Paris. Un premier plan, dessiné par l'architecte Giuseppe Poggi, projette l'extension de la ville à partir de la destruction des remparts et d'un système de boulevards rectilignes et de places rayonnantes. Dans le dernier tiers du XIX^e siècle, alors que Rome était devenu entre-temps la capitale de l'Italie, un second plan s'attaqua au cœur historique de la ville. Son but avoué était celui de faire œuvre d'hygiénisme, à la fois physique et moral, afin de « purger » les quartiers populaires entourant le Ghetto et le Mercato Vecchio, le Vieux marché. Là aussi, le vocabulaire utilisé pour décrire ces opérations emprunte à la chirurgie : on parle du *risanamento* (assainissement) du centre, dont l'instrument favori est celui des *sventramenti*, des éventrements ou percées dans le tissu antique.

En 1897, le maire Pietro Torrigiani annonce un nouveau plan destiné à décongestionner le centre dont la mise en œuvre aurait entraîné de multiples démolitions autour du Ponte Vecchio. La réaction du parti des conservateurs est cette fois bien plus violente. Grâce notamment à une mobilisation internationale, ils arrivent à faire reculer la mairie qui retire son plan. Cet événement marque à la fois, la fin du *risanamento*, mais aussi le basculement en faveur des tenants de la culture historique, qui, peu à peu, remplacent les ingénieurs au sein des institutions communales.

Peu de mois après le retrait du plan de Torrigiani, une association de citoyen (*Associazione per la Difesa di Firenze Antica*, 1898) créée sur le modèle de la Commission du Vieux (1897), ou de la *Society for the Protection of the Ancient Buildings* de Morris et Webb (1877), organisa un contre-concours concernant les mêmes zones situées autour du Ponte Vecchio. Le projet vainqueur, réalisé par Guido Carocci et l'architecte Giuseppe Castellucci, prévoit lui aussi d'importantes démolitions dans le tissu historique. Mais ces démolitions doivent servir à la mise en valeur du monument, non plus isolé, mais mis en scène dans des ensembles pittoresques. Les dessins du projet Carocci-Castellucci témoignent du véritable fossé qui sépare leur perception de la ville de celle des ingénieurs. Ils substituent à la ligne droite et nette, l'ébauche rapide réalisée sur le motif ; ils abandonnent la précision de la règle et du compas au profit du dessin à main levée ; à la représentation en plan, on préfère celle perspective. Ce mode de représentation graphique, s'il perd en précision, possède une capacité d'évocation vouée à exprimer la « couleur locale » si chère à Carocci.

Bien plus que de la pratique urbanistique, il faut en chercher la parenté du côté des artistes. Bien sûr celle de la tradition des *vedutisti* italiens, mais surtout à Florence celle du groupe du

Macchiaioli. Dans les années 1870 et 1880, les ruelles du Ghetto et du Mercato Vecchio avaient constitué un de leurs thèmes de prédilection : ils avaient tenté avec une certaine nostalgie d'en fixer l'image avant la destruction annoncée^{xxii}. L'influence picturale nous permet de définir cette nouvelle approche sous l'appellation de perspective pittoresque : c'est un mode de représentation qui cherche avant tout à exprimer et à dépeindre les sensations d'un spectateur dont le corps serait engagé dans la ville.

Cette approche graphique est d'ailleurs très proche de celle que proposa quelques années plus tard Gustavo Giovannoni en 1913, dans son article consacré au centre de Rome^{xxiii}. Là aussi, la composition se fait asymétrique, et les perspectives sont bloquées par une succession de monuments multipliant les plans et la profondeur. L'accident et la variété sont toujours préférés à une stricte symétrie jugée monotone et banale.

La perspective pittoresque comme appréhension esthétique et visuelle des centres historiques est loin de ne concerner que les modes de représentation. Un court article publié en 1918 par Giovannoni nous éclaire sur la portée de cette conception^{xxiv}. Dans ce texte, il propose une interprétation du terme perspective présent dans la loi de 1909, selon laquelle les édifices entourant un monument ne doivent pas en nuire la perspective.

Giovannoni dans sa réponse indique que la perspective correspond à la scène, au cadre du monument, c'est-à-dire à sa notion d'*ambiente*, de contexte. Interprétant la loi selon ses propres théories, il y lit la volonté du législateur de protéger « les conditions du milieu [*ambiente*] essentielles pour que le monument ne perde pas son caractère et sa valeur par manque d'un rapport artistique harmonique entre lui et les édifices qui l'entoure^{xxv}. » Dans l'appréciation par le spectateur du monument, les conditions extrinsèques ont selon lui une valeur comparable, si ce n'est supérieure, aux conditions intrinsèques. Sans vouloir les définir de manière trop systématique, il les rapporte au final à un ordre unique de concept : celui « des rapports de masse et d'espace entre le monument et les nouvelles constructions voisines^{xxvi}. » Il les décline par la suite dans un ensemble de catégories relevant du style, de la couleur ou de l'ornement.

On retrouve ici les mêmes éléments que les dessins à main levée cherchaient à évoquer : pour Giovannoni, le fondement du patrimoine urbain se trouve dans une appréhension visuelle, fondée sur des rapports de masses et d'espaces. Comme corrélat à cette approche formelle, Giovannoni place au cœur de toute intervention sur le tissu historique des motivations esthétiques relevant avant tout d'une certaine recherche du beau^{xxvii}.

Il serait intéressant de s'interroger sur les rapports possibles entre cette conception formelle de la ville, et le développement concomitant ou du moins récent de l'histoire et de la critique d'art regroupés sous l'appellation de « pure visibilité ». J'entends par là le courant historiographique qui, de Fiedler à Wölfflin en passant notamment par Hildebrandt, a tenté de théoriser une approche formaliste de l'œuvre d'art basée sur des catégories visuelles et leur effet par empathie sur le spectateur^{xxviii}. Il est difficile de juger de la pénétration exacte des théories de Wölfflin en Italie, même si l'on sait que la plupart des historiens de l'art italiens de l'époque lisaient l'allemand. Cette hypothèse mériterait certainement une étude approfondie. Nous nous bornerons ici à rappeler la tentative de l'historien de l'architecture Albert Erich Brinckmann, élève de Wölfflin, d'utiliser les catégories de la visibilité définies par son maître suisse dans une histoire de la ville largement influencée par le *Städtebau* de Sitté^{xxix}. Il serait intéressant d'analyser si le formalisme en histoire de l'art a pu influencer non seulement l'étude de l'architecture et de la ville, mais également les conceptions et les processus de patrimonialisation de l'urbain.

Le patrimoine urbain entre identités locale et nationale

Le caractère artistique des villes révélé par l'approche visuelle du patrimoine urbain s'imposa comme une figure identitaire apte à participer à la construction de la nation. Nous avons montré que le patrimoine urbain offrait la possibilité de dresser les contours de la singularité artistique des villes. Il peut apparaître au premier abord paradoxal de postuler que la recherche de spécificités locales puisse participer à une construction unitaire de la nation, processus que l'histoire de l'architecture a avant tout analysé à travers la question des styles nationaux aux XIX^e et XX^e siècles^{xxx}. Pourtant cette contradiction n'est qu'apparente : en effet l'historiographie récente, à l'image des études pour l'Italie de Stefano Cavazza sur la petite patrie^{xxxi}, tend à montrer comment l'identification locale n'a en rien constituée un obstacle à la « nationalisation des masses^{xxxii} ». Au contraire, après un processus de construction identitaire assez laborieux à la fin du XIX^e siècle, le sentiment d'appartenance local est apparu comme le meilleur vecteur d'intégration à la nation italienne. Loin de s'opposer, les dimensions régionales et nationales ont pu se superposer dans une sorte d'identité en poupée russe, dans laquelle la petite patrie constituait, pour une part importante de la population, une étape nécessaire vers la participation à la grande.

Cette analyse qui est vraie pour le champ politique l'est peut-être encore davantage dans le domaine culturel et artistique. On a reconnu ainsi à chaque ville et à chaque région la spécificité d'un *genius loci* dont l'union formerait le caractère artistique de la nation. Ainsi en

1911, dans le cadre des commémorations du cinquantenaire de l'unité, on organisa à Rome une grande exposition dans laquelle chaque région était représentée par un pavillon résumant son apport majeur à l'histoire de l'architecture de l'Italie. La visite de l'exposition était présentée comme une découverte de l'histoire artistique du pays. Autour de ces pavillons régionaux, on reconstruisit des ensembles d'architectures populaires, comme le quartier récemment démoli de Santa Lucia à Naples ou un angle du canal de Venise. L'union de ces deux expositions, régionale et ethnographique, devait composer le portrait de l'Italie, de son caractère artistique et de sa vie populaire.

On voit ici se dessiner l'image de l'Italie des « cents cités », expression selon laquelle la spécificité italienne du phénomène urbain au Moyen Âge aurait déterminé la multiplicité des expressions artistiques locales, mais qui relèveraient au final toutes d'un unique génie artistique italien. Cela tient aussi au particularisme de la construction nationale italienne, dans laquelle les dimensions littéraires et artistiques occupèrent une place centrale.

Une confirmation ultérieure de cette dimension identitaire du patrimoine urbain nous est offerte par l'effort déployé pour en diffuser l'image, voir le cas échéant pour la remodeler. Des œuvres d'érudition jusqu'aux timbres ou aux cartes postales, les vecteurs de diffusion de ces images furent multiples. Ils relèvent de stratégies délibérées, menées par ceux qui, à l'image de l'historien d'art et homme politique Corrado Ricci, avaient conscience que le mauvais état du patrimoine était largement imputable à l'ignorance et au désintérêt de la population. Afin de remédier à cet état de fait, Ricci œuvra à médiatiser le plus largement possible l'image de l'Italie des cents cités, et à favoriser le sentiment de reconnaissance identitaire envers ce patrimoine.

Si nous acceptons l'idée que les mécanismes identitaires et le sentiment d'appartenance à une communauté reposent sur la capacité à se reconnaître dans un ensemble de stéréotypes^{xxxiii}, alors il nous semble que de la même façon que se formèrent à la fin du XIX^e siècle un ensemble de poncifs sur les régions d'Italie^{xxxiv}, la constitution du patrimoine urbain contribua à l'élaboration de stéréotypes formels des villes et de leurs architectures, dans lesquels la population était invitée à s'identifier. Ainsi, alors que s'imposait l'idée d'une Ombrie sainte et mystique^{xxxv}, de Milan l'industrielle ou de Florence nouvelle Athènes d'Italie, l'image des cités italiennes, surtout celle de la fin du Moyen Âge et de la première Renaissance, celle des tours de San Gimignano, de la brique rouge de Bologne ou des places de Sienne et d'Arezzo allaient connaître un succès grandissant.

La photographie constitue un des vecteurs principaux de cette diffusion, notamment au sein des revues et de l'édition de livres illustrés. Au tout début du siècle, Corrado Ricci lance une collection de monographies illustrées intitulée *Italia Artistica* (Italie artistique)^{xxxvi}. Dans la collection, chaque volume est consacré à une ville ou plus rarement à un territoire. Ayant connu un succès important et plusieurs centaines d'ouvrages, cette collection a largement participé à la transmission de l'image des contours et du profil de cette Italie artistique.

Le rapport identitaire au patrimoine urbain se présente donc sous un double rapport : sous la forme de stéréotype identitaire, il participe au sentiment d'appartenance local puis national ; dans le même temps, sa reconnaissance comme un élément essentiel du « kit identitaire^{xxxvii} » favorise sa conservation et sa protection.

L'intervention sur le centre historique peut agir comme un révélateur du caractère identitaire^{xxxviii}. Giovannoni propose dès 1913 la possibilité de le mettre en valeur par le processus qu'il appelle *diradamento*, terme traduit en français par Françoise Choay par « éclaircissage », mais on aurait pu également parler d'« élagage ». À partir d'études approfondies, celui-ci consiste par une série d'interventions légères à maintenir les centres historiques en vie en favorisant ses fonctions sociales. Mais il doit également rendre plus évidente encore sa nature esthétique, en dégagant les monuments d'éventuels obstacles visuels. L'architecte agit ici comme un peintre de *veduta* composant un paysage urbain

Dans les faits, c'est avant tout grâce à des opérations dites de restauration qu'on privilégia cette image actualisée d'un passé, évoquant pour le plus souvent l'époque des communes médiévales. Les exemples en sont très nombreux, nous nous contenterons de mentionner le cas de Bologne, qui sous la conduite d'Alfonso Rubbiani connaît à la fin du XIX^e siècle une transformation radicale de son image à la recherche d'une physionomie gothique de la ville^{xxxix} ; celui du micro État de Saint-Marin, territoire hérité des communes médiévales, mais ayant perdu totalement son aspect qu'on reconstruit jusque dans les années 1920^{xl} ; ou encore, pour reprendre un exemple déjà abordé, Florence où on s'évertue à mettre en valeur au début du XX^e siècle la présence de Dante, une des principales figures identitaires de la ville. En 1901, on appose des plaques commémoratives sur tous les édifices se rattachant à la *Divine Comédie*, on reconstruit sa maison supposée en 1911, puis tout un ensemble d'édifices en 1921 à l'occasion du sixième centenaire de la mort du poète. Ces travaux ont permis d'offrir aux touristes un véritable parcours dantesque au cœur de la ville, entre la cathédrale et la place de la seigneurie, mais dont l'image a été totalement forgée au cours du premier tiers du XX^e siècle.

Ces exemples montrent comment l'apparition de la notion de patrimoine urbain au début du XX^e siècle en Italie répond à un processus de construction culturelle des identités locales et, au-delà, de la nation italienne. Ce processus passe par l'étude, la description et la reconnaissance de l'aspect du caractère des villes auquel on associa un ensemble de valeurs sociales et politiques. Par la suite, on cherche à le protéger légalement, à en diffuser largement l'image sous forme de stéréotypes identitaires, voir dans un certain nombre de cas à en réinventer la morphologie^{xli}. Au final, le patrimoine urbain s'impose comme une résultante, mais aussi un acteur d'une transformation de la culture visuelle qui fonde encore aujourd'hui la perception identitaire des villes italiennes.

Légende des illustrations :

1 Guido Carocci et Giuseppe Castellucci, Piazza S. Stefano, concours pour le centre de Florence, encre et aquarelle sur papier, 1902 ; ASCFi, Archidis, 211/019.

2 Guido Carocci et Giuseppe Castellucci, Projet d'aménagement de la zone du Mercato Nuovo, concours pour le centre de Florence, 1902 (*Bullettino dell'Associazione per la difesa di Firenze Antica*).

3 Guido Carocci et Giuseppe Castellucci, Projet d'aménagement de la place devant le Ponte Vecchio, concours pour le centre de Florence, 1902 (*Bullettino dell'Associazione per la difesa di Firenze Antica*).

4 Telemaco Signorini, Santa Maria de' Bardi, huile sur toile, 100 x 75 cm, vers 1870.

5 Telemaco Signorini, Via Torta à Florence, huile sur toile, 166 x 113 cm, vers 1870.

6 Gustavo Giovannoni, Vue perspective de la via et du palais Vecchiarelli (Giovanni, 1913 : 75).

7 Gustavo Giovannoni, Vue perspective de la via Coronari (Giovanni, 1913 : 72).

8 Gustavo Giovannoni, Vue perspective de Tor Sanguigna (Giovanni, 1913 : 71).

9 Gustavo Giovannoni, Vue perspective de la via Coronari et de la place S. Salvatore in Lauro (Giovanni, 1913 : 73).

10 Rome, Perspective générale des expositions régionale et ethnographique de piazza d'Armi (*Rassegna illustrata*, juin 1910).

11 Guglielmo Calderini, le pavillon de l'Ombrie à l'exposition régionale de Piazza d'Armi à Rome, 1911 (*Le esposizioni del 1911*, 1911, p. 228).

12 Florence, La Casa di Dante vue à l'intersection de la via S. Martino (actuellement via Dante Alighieri) et S. Margherita, vers 1911.

13 Florence, la zone dantesque indiquée aux touristes. (photographie récente de l'auteur).

ⁱ Choay, Françoise, 1965, *L'urbanisme, Utopies et réalités. Une anthologie*, Paris, Seuil, 348 p.

ⁱⁱ Cette citation, généralement attribuée au marquis Massimo d'Azeglio, est en fait bien plus tardive : il faut l'attribuer à Ferdinando Martini, ancien ministre de l'Instruction publique. Voir Soldani, Simonetta et Gabriele Turi (dir.), 1993, *Fare gli italiani, Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, vol. I, *La nascita dello Stato nazionale*, Bologne, Il Mulino, p. 17.

ⁱⁱⁱ Zucconi, Guido, 1989, *Città contesa, Dagli ingegneri sanitari agli urbanisti (1855-1942)*, Milan, Jaca Book, 216 p.

^{iv} À l'occasion de deux discours prononcés au Congrès artistique de Venise de 1905 : Ogetti, Ugo, 1908, *Il pregiudizio del rettilineo e l'arte delle strade : relazione di Ugo Ogetti al Congresso artistico Internazionale di Venezia 1905*, Venise, Tip. C. Ferrari, 16 p. et Ricci, Corrado, 1905, *Piazze vecchie e monumenti nuovi*, s.l., 5 p.

^v Loi n° 185 du 12 juin 1902 dite « legge Nasi » du nom du ministre l'ayant fait adopter.

^{vi} Loi n° 364 du 20 juin 1909.

^{vii} Loi n° 364 du 20 juin 1909 modifiée le 23 juin 1913, article 14 et 23 : « *Nei luoghi nei quali si trovano monumenti o cose immobili soggette alle disposizioni della presente legge, nei casi di nuove costruzioni, ricostruzioni ed attuazioni di piani regolatori, possono essere prescritte dall'autorità governativa le distanze, le misure e le altre norme necessarie, affinché le nuove opere non danneggino la prospettiva o la luce richiesta dai monumenti stessi.* » Nous reviendrons un peu plus loin sur les implications de cette formulation.

^{viii} Giovannoni, Gustavo, 1903, « I restauri dei monumenti ed il recente Congresso Storico », *Bollettino della Società degli Ingegneri ed Architetti Italiani*, n° 11, p. 253-258 ; Giovannoni, Gustavo, 1913, « Vecchie città ed edilizia nuova », *Nuova antologia*, n° 165, p. 449-472 ; Giovannoni, Gustavo, 1925, *Questioni di architettura nella storia e nella vita : edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*, Rome, società editrice d'arte illustrata, 208 p. ; Giovannoni, Gustavo, 1931, *Vecchie città ed edilizia nuova*, Turin, Utet, 290 p. Ce dernier ouvrage est partiellement traduit en français : Giovannoni, Gustavo, 1998, *L'urbanisme face aux villes anciennes*, Paris, Éditions du Seuil, 349 p.

^{ix} Il cite également d'autres acteurs de ce mouvement, à l'instar de Josef Stübben, Theodor Goecke ou encore Hippolyte Fierens-Gevaert. Giovannoni, 1913, p. 457.

^x La traduction avait été encouragée par une amie proche de Buls, la comtesse Maria Pasolini, dont il avait fréquenté le salon où il avait pu côtoyer les principaux intellectuels et hommes politiques du milieu romain. Il s'était à plusieurs reprises prononcé sur le développement de la ville de Rome. Voir Smets, Marcel, 1995, *Charles Buls : les principes de l'art urbain*, Liège, Mardaga, p. 153-156.

^{xi} Monneret de Villard, Ugo, 1907, *Note sull'arte di costruire le città*, Milan, Società editrice tecnico-scientifica, 67 p. Dans cet ouvrage on trouve des références bibliographiques à Charles Buls, Josef Stübben, mais aussi à Patrick Geddes, Hippolyte Fierens-Gevaert, Gustave Kahn ou encore Hermann Maertens. Pour une appréciation plus générale et détaillée de la pénétration des textes et des idées de l'Art urbain en Italie, voir Zucconi, Guido (dir.), 1992, *Camillo Sitte e i suoi interpreti*, Milan, Franco Angeli, 255 p.

^{xii} Giovannoni, 1998 : 146.

-
- ^{xiii} Voir par exemple : Ogetti, 1908 ; Ricci, Corrado, 1905, « Per la bellezza artistica d'Italia », *Emporium*, n° 124, p. 294-309 ; Pargagliolo, Luigi, 1912, « La tutela dei monumenti », *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, n° 11-12, p. 431-449.
- ^{xiv} Carocci, Guido, 1897, *Firenze scomparsa*, Florence, Galletti e Cocci, p. 1.
- ^{xv} Voir par exemple : Turgeon, Laurier (dir.), 2009, *Spirit of Place : Between Tangible and Intangible Heritage, L'esprit du lieu : entre le patrimoine matériel et immatériel*, Québec, Presse de l'Université de Laval, 498 p. ; Popescu, Carmen et Ioana Teodorescu (dir.), 2002, *Genius loci : national et régional en architecture ; entre histoire et pratique*, Bucarest, Simetria, 307 p.
- ^{xvi} Paoli, Renato, 1925, *Il carattere delle città*, Milan, Società Editrice Unitas, 30 p.
- ^{xvii} Paoli : 10.
- ^{xviii} Taine, Hippolyte, 1863, *Histoire de la littérature anglaise*, vol. 1, Paris, Hachette, p. XXII-XXXI.
- ^{xix} Giovannoni, Gustavo et Giulio Pittarelli, 1918, « Sul significato della parola prospettiva usata nella Legge sulla conservazione dei monumenti », *Cronaca delle Belle Arti*, n° 1-4, p. 1-10.
- ^{xx} *Ibidem*.
- ^{xxi} Pour une analyse de la réhabilitation de la représentation perspective chez Sitte, voir Wiczorek, Daniel, 1981, *Camillo Sitte et les débuts de l'urbanisme moderne*, Liège, Mardaga, p. 157-159.
- ^{xxii} Dans son étude Paoli souligne que les peintres de paysage sont le plus à même de rendre compte du caractère des villes, Paoli : 5.
- ^{xxiii} Giovannoni, 1913 : 71-75.
- ^{xxiv} Giovannoni, Pittarelli : 1-10. Publié dans la *Cronaca delle Belle Arti* supplément de la revue *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, le journal du ministère de l'Instruction publique dédié aux problèmes artistiques. Giovannoni et Pittarelli publièrent cette réponse au nom de l'*Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura*, association composée avant tout d'artistes et architectes œuvrant à la défense du patrimoine architectural romain.
- ^{xxv} Giovannoni, Pittarelli : 7, « [...] quelle condizioni di ambiente essenziali affinché il monumento non perda il suo carattere ed il suo valore per la mancanza di un'armonica correlazione artistica tra esso e gli edifici circostanti ».
- ^{xxvi} Giovannoni, Pittarelli : 9, « [...] rapporti di massa e di spazio tra il monumento e le nuove costruzioni prossime. »
- ^{xxvii} Notons que l'idée du critère de la beauté de la rue était largement partagée par la critique de l'Art urbain, à l'exemple du poète Gustave Kahn. Kahn, Gustave, 1901, *L'esthétique de la rue*, Paris, E. Fasquelle, 308 p., l'ouvrage a été réédité en 2008 (Gollion, Infolio, 214 p.) avec une préface de Thierry Paquot.
- ^{xxviii} Voir l'anthologie de textes réunis par Roberto Salvini ainsi que sa préface : Salvini, Roberto (éd.), 1988, *Pure visibilité et formalisme dans la critique d'art du début du XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 299 p.
- ^{xxix} Zucconi, Guido, 1992, « Da Sitte a Brinckmann : il primato della visione », dans idem, p. 66-72.
- ^{xxx} Voir par exemple, Andrieux Jean-Yves, Fabienne Chevallier en Anja Kervanto Nevanlinna (dir.), 2006, *Idée nationale et architecture en Europe, 1860-1919, Finlande, Hongrie, Roumanie, Catalogne*, Rennes, Presse universitaire de Rennes, 333 p. ; Popescu, Carmen, 2004, *Le style national roumain : construire une nation à travers l'architecture, 1881-1945*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 375 p.
- ^{xxxi} Cavazza, Stefano, 1997, *Piccole patrie. Feste popolari tra regione e nazione durante il fascismo*, Bologne, Il Mulino, 263 p. ; Cavazza, Stefano, 2002, « Territoire et identité. Une perspective italienne », *Études rurales*, n° 163-164, p. 109-131.
- ^{xxxii} Mosse, George, 1991, *The Nationalization of the Masses*, Ithaca, Cornell University Press, 266 p. (1^e édition 1975).
- ^{xxxiii} Cavazza, 2002 : 4-6.

^{xxxiv} Porciani, Ilaria, 1997, « Identità locale – identità nazionale: la costruzione di una doppia appartenenza », dans Oliver Janz, Pierangelo Schiera et Hannes Siegrist (dir.), Bologne, Il Mulino, p. 154-164.

^{xxxv} Bracco, Fabrizio et Erminia Irace, 1989, « La memoria e l'immagine. Aspetti della cultura umbra tra Otto e Novecento », dans Renato Covino et Giampaolo Gallo (dir.), Turin, Einaudi, p. 622-641.

^{xxxvi} Il fut l'auteur du premier numéro consacré à sa ville natale de Ravenne : Ricci, Corrado, 1900, *Ravenna*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 60 p.

^{xxxvii} Thiesse, Anne-Marie, 1999, *La création des identités nationales, Europe XVIII^e-XX^e*, Paris, Seuil, 302 p.

^{xxxviii} Pour un point de comparaison, on peut citer le célèbre ouvrage de Patrick Geddes : « *we have to realise and keep in view the spirit and individuality of our city, its personality and character, and to enhance and express this, if we would not further efface or repress it.* » Geddes, Patrick, 1915, *Cities in evolution*, Londres, Williams & Norgate, p. 359.

^{xxxix} Shanken, Andrew, 2010, « Preservation and Creation, Alfonso Rubbiani and Bologna », *Futur Anterior*, VII, n° 1, p. 60-81 ; Zucconi, Guido, 2003, « La ripresa del Medioevo nella "Bologna riabbellita" di fine Ottocento », dans Maria Giuseppina Muzzarelli, Bologne, CLUEB, 2003, p. 49-61.

^{xl} Zucconi, Guido (dir.), 1995, *Un palazzo medievale dell'Ottocento. Architettura, Arte e Letteratura nel Palazzo Pubblico di San Marino*, Milan, Jaca Book, 198 p.

^{xli} Nous renvoyons ici à l'idée désormais classique d'invention des traditions : Hobsbawm, Eric et Terence Ranger, 1983, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 326 p.