



HAL
open science

Les expositions internationales italiennes de 1911 et le partage de la capitalité

Thomas Renard

► **To cite this version:**

Thomas Renard. Les expositions internationales italiennes de 1911 et le partage de la capitalité. 2018. hal-01859410

HAL Id: hal-01859410

<https://univ-rennes.hal.science/hal-01859410v1>

Preprint 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.

Les expositions internationales italiennes de 1911 et le partage de la capitalité

Thomas Renard

Maître de conférences en histoire de l'art contemporain
LARA (UMR CNRS 6566)
Université de Nantes

En 1911, le gouvernement italien célèbre le cinquantenaire de l'unification nationale et le quarantième anniversaire du transfert de la capitale à Rome à travers plusieurs expositions internationales. Les élites du jeune royaume redoublent d'emphase pour annoncer ces multiples commémorations. Le poète Giovanni Pascoli décrit 1911 comme « l'année sainte » de l'Italie, assumant pleinement le caractère religieux du culte patriotique¹. Cette « année fatale », encore qualifiée de « jubilé de la patrie », s'étale en réalité sur trois ans, rythmés par un très grand nombre de manifestations sur l'ensemble du territoire italien pour commémorer les différents événements ayant ponctué le chemin vers l'unité, entre 1859 et 1861. Pour les organisateurs des festivités, celles-ci se doublent d'une célébration : commémorer la mémoire du processus d'unification nationale — le *Risorgimento* — et célébrer le progrès accompli depuis par l'Italie. Par ailleurs, l'enjeu symbolique pour le gouvernement italien réside tout autant dans sa capacité à se mettre en scène sur un pied d'égalité avec les grandes nations européennes que dans l'expression d'une spécificité italienne². Il s'agit donc d'affirmer aux yeux de tous, visiteurs étrangers, mais surtout italiens, l'existence et le dynamisme de la nation italienne.

¹ Giovanni Pascoli, *Patria e umanità*, Bologne, Zanichelli, 1914, p. 1-15. Sur l'analyse de la « religion civile » en Italie, voir Catherine Brice, « La religion civile dans l'Italie libérale : petits et grands rituels », dans Maurizio Ridolfi, *Rituali civili. Storie nazionali e memorie pubbliche nell'Europa contemporanea*, Rome, Gangemi, 2006, p. 97-115 ; Catherine Brice, Fulvio De Giorgi et Maurizio Ridolfi, « Religione civile e identità nazionale nella storia d'Italia : per una discussione », *Memoria e Ricerca*, n° 13, 2003, p. 133-153 ; Ilaria Porciani, *La festa della nazione, Rappresentazione dello stato e spazi sociali nell'Italia unita*, Bologne, Il Mulino, 1997 ; Emilio Gentile, *Il culto del littorio, La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Rome-Bari, Laterza, 1993, p. 9-21 et Bruno Tobia, *Una patria per gli italiani, Spazi, itinerari, monumenti nell'Italia unita (1870-1900)*, Rome, Bari, Laterza, 1991

² Celle-ci étant principalement à chercher dans la culture comme substrat de l'identité nationale. Pour une discussion et une bibliographie sur ce point, nous nous permettons de renvoyer à notre thèse (Thomas Renard, *Architecture et figures identitaires de l'Italie unifiée [1861-1921]*, thèse sous la dir. de Claude Mignot et Guido Zucconi, Paris-Sorbonne, 2012) en cours de publication.

Tout en reprenant le modèle bien établi des grandes expositions internationales, la particularité principale de ces célébrations est d'avoir eu lieu dans trois villes différentes. Ainsi, après trois ans de festivités sur l'ensemble du royaume, les expositions du cinquantenaire à proprement parler prennent place simultanément à Turin, Florence et Rome — c'est-à-dire dans les trois capitales successives que l'Italie a connues depuis 1861³.

Malgré l'importance que beaucoup de contemporains ont accordée aux célébrations de 1911, on ne peut pas dire que ces expositions aient laissé une trace indélébile dans les mémoires nationales. Les premières études leur étant consacrées ont été publiées à l'occasion d'une exposition organisée par Gianna Piantoni en 1980 à la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Rome⁴. Les auteurs du catalogue portent dans l'ensemble une appréciation très négative sur ces festivités. Loin des besoins réels du pays, les élites n'auraient pas su trouver une façon adéquate de célébrer l'unification ni s'ouvrir à la modernité artistique. Cette vision a dominé le peu de commentaires qu'a longtemps suscité cet événement : la division des lieux de commémorations serait le signe d'une unité faible et d'un morcellement de l'identité du pays. Ces jugements ont été remis en cause depuis le début des années 2000 dans le cadre d'un regain d'intérêt plus général pour les commémorations patriotiques et la construction de la nation italienne. L'incapacité du gouvernement Berlusconi à formuler un programme cohérent pour célébrer le 150^e anniversaire de l'unification en 2011 a conduit également des chercheurs à aller voir ce qui s'était fait un siècle plus tôt. Ainsi, les historiens se sont interrogés sur l'efficacité et la signification de commémorations fractionnées sur l'ensemble du territoire, ou encore sur le rôle de la dynastie de Savoie dans les rituels civiques de la nation⁵. Dans le sillon tracé par la thèse de Rosalia Franco reprise par Catherine Brice, il nous

³ Première capitale du Royaume italien, Turin avait été précédemment celle du Royaume de Sardaigne et le point de départ du processus d'unification mené par les Piémontais. La capitale est déplacée à Florence en 1865, en application de la *convenzione di settembre* (signée à Paris le 15 septembre 1864), c'est-à-dire à la suite des accords diplomatiques négociant le retrait des troupes françaises de Rome. Si, dès le 27 mars 1861, Cavour avait devant le parlement défini Rome comme la vraie capitale d'Italie, elle ne le devint effectivement qu'en janvier 1871. Ces transferts successifs de capital ne se sont pas sans entraîner de multiples protestations et mécontentements. On parle régulièrement à partir des années 1880 des « trois capitales ». Voir par exemple Edmondo De Amicis, *Le tre capitali. Torino, Firenze, Catania, Giannotta*, 1897.

⁴ Gianna Piantoni (dir.), *Roma 1911*, Rome, De Luca, 1980.

⁵ Catherine Brice, « Il 1911 in Italia. Converganza di poteri, frazionamento di rappresentazioni », *Memoria e ricerca*, 34, 2010, p. 47-62 ; Rosalia Franco, *Le Italie degli italiani. Le celebrazioni del 1911*, thèse sous la dir. de Rafaele Romanelli, Florence, Institut Universitaire Européen, 2002 ; Emilio Gentile, *La grande Italia. Ascesa e declino del mito nazione nel ventesimo secolo*, Milan, Mondadori, 1997 ; Bruno Tobia, « Il giubileo della patria, Roma e Torino nel 1911 », dans Umberto Levra et Rosanna Roccia (dir.), *Le esposizioni torinesi, 1805-1911 : specchio del progresso e macchina del consenso*, Turin, Archivio Storico, 2003, p. 145-174.

semble pertinent de réévaluer la sévérité des premières analyses. Au contraire, nous nous demanderons avec C. Brice si cette spécificité d'une commémoration « marquée par le sceau de la division et de la rupture ne correspond pas à ce que l'on pourrait qualifier de segmentation des célébrations due à un public encore peu homogène⁶ ». L'implication forte des villes et des « petites patries » a pu permettre une plus ample mobilisation et participation des citoyens dans un pays où, pour paraphraser une citation célèbre, les Italiens étaient encore à faire⁷. Cette pluralité de modalités de commémoration se traduit par un rapport spécifique à l'art et à l'histoire dans chacune des capitales italiennes. Au-delà des notes d'intention, l'architecture des pavillons et le contenu des expositions offrent le véritable récit d'une capitalité partagée.

GÉNÉALOGIE DU FRACTIONNEMENT

L'idée d'organiser de grandes festivités en 1911 pour célébrer le cinquantenaire de l'unité italienne et l'élection de Rome au rang de capitale du royaume est formulée pour la première fois durant le conseil municipal romain du 10 novembre 1905⁸. Cette proposition fait suite à toute une série d'initiatives romaines avortées dans le dernier quart du XIX^e siècle. Les commémorations de 1911 sont, pour la ville de Rome, l'occasion d'accueillir pour la première fois une exposition d'envergure internationale. Les tentatives précédentes, notamment celle de 1895⁹, avaient échoué en raison de problèmes financiers, mais surtout parce que la célébration de la prise de Rome et des grandes figures du Risorgimento, tels Camillo Cavour et Giuseppe Garibaldi, loin du consensus suscitaient encore d'âpres débats¹⁰.

Au cours de la séance du 6 février 1906, le conseiller municipal Eugenio Trompeo détaille son idée d'une « fête des fêtes » prenant la forme d'une grande exposition. Il formule également le souhait que cette exposition puisse coïncider avec l'inauguration du monument à Victor-Emmanuel II, ce qui sera effectivement le cas, le 4 juin 1911, jour anniversaire de la

⁶ Catherine Brice, « Il 1911 in Italia », *art. cit.*, p. 47.

⁷ *Fatta l'Italia, bisogna fare gli italiani*. À propos de cette citation, voir : Simonetta Soldani et Gabriele Turi (dir.), *Fare gli italiani, Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, vol. I, *La nascita dello Stato nazionale*, Bologne, Il Mulino, 1993, p. 17.

⁸ *Atti del Consiglio Comunale di Roma*, session du 10 novembre 1905.

⁹ Un tableau très complet des festivités de 1895 (notamment à propos des conflits politiques en jeu) a été dressé dans Laura Francescangeli, « Il Comitato generale per solennizzare il XXV anniversario della liberazione di Roma ed il suo archivio », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, vol. 109, n° 1, 1997, p. 185-276.

¹⁰ En 1911 le consensus est encore loin d'être complet : les journaux catholiques et socialistes s'opposent très largement à ces commémorations, ce qui n'empêche pas la participation locale. Voir Catherine Brice, « Il 1911 in Italia. », *art. cit.*

déclaration du *Statuto*¹¹. L'année suivante, l'initiative est étendue à la capitale piémontaise lors de la rencontre au Capitole des maires de Turin et de Rome, Secondo Frola et Giulio Cruciani-Alibrandi¹². Il faut cependant attendre 1908, et l'élection du « bloc » démocrate à la mairie de Rome, pour que soient annoncées officiellement les festivités de 1911. Publié conjointement par Secondo Frola et Ernesto Nathan, le nouveau maire de Rome¹³, le manifeste du 8 janvier 1908 fixe les grandes lignes d'une commémoration pour laquelle est choisie la date anniversaire du 27 mars 1861, jour où Cavour, dans un vibrant discours prononcé devant le Parlement à Turin, avait émis le vœu que Rome devienne la capitale du royaume¹⁴. L'initiative des expositions de 1911 est donc à attribuer à la volonté municipale de Turin et de Rome. Certes, au final, l'État s'avère le principal financeur et le comité d'organisation doit rendre des comptes directement au Président du conseil, mais le parlement reste très en retrait et les comités exécutifs locaux disposent d'une vaste marge de manœuvre.

Le choix de la date du 27 mars évoque la complémentarité (et la concurrence)¹⁵ entre les deux villes dans le rôle de représentation nationale. Ce partage est explicité dans le manifeste de 1908 :

Dans la métropole du Piémont, fort et industriel, recueillir dans une Exposition internationale industrielle les manifestations variées de l'activité économique, à Rome, phare de la pensée italienne, résumer avec les expositions patriotiques, historiques et artistiques, le concept qui préside à ces activités économiques, en les harmonisant avec la prospérité et le progrès de la Nation¹⁶.

Cette répartition serait ainsi la conséquence d'une identité italienne formée par la somme des caractères de ses grands centres. D'un côté, la ville de Turin — capitale tournée vers le progrès et l'avenir, cœur industriel et économique de la jeune Italie et berceau de l'unification — est désignée pour accueillir une exposition internationale de l'industrie et du travail. Déjà forte d'une importante expérience dans l'organisation d'expositions nationales et

¹¹ Sur la fête du *Statuto* (Statut Albertin), fête nationale de l'Italie monarchique célébrant la création du Royaume de Piémont-Sardaigne le 4 mars 1848, voir Ilaria Porciani, *La festa della nazione*, op. cit.

¹² La rencontre a lieu le 30 janvier 1907 on en trouve mention dans le journal *La Stampa* du même jour ainsi que de manière critique dans le journal catholique *La Vita* (30 janvier et 6 février).

¹³ Sur l'activité extrêmement riche et complexe du maire Ernesto Nathan et son rapport avec les arts, voir Silvia Cecchini, *Necessario e superfluo, Il ruolo delle arti nella Roma di Ernesto Nathan*, Rome, Palombi, 2006.

¹⁴ Datée du 15 janvier 1908, cette annonce est par la suite reproduite à de nombreuses reprises, notamment dans le *Guida ufficiale delle esposizioni di Roma*, Rome, G. Bertero, 1911, p. 37-38.

¹⁵ Une lettre de Nathan citée par Rosalia Franco semble prouver que malgré la division claire des rôles, les rivalités persistèrent entre les deux comités, voir Rosalia Franco, *Le Italie degli Italiani*, op. cit., p. 38-39.

¹⁶ « Nella metropoli del forte ed industrioso Piemonte raccogliere in una Esposizione Internazionale Industriale le manifestazioni varie dell'attività economica: a Roma, faro del pensiero italiano, riassumere con le esposizioni patriottiche, storiche, artistiche, il concetto che a quelle attività economiche presiedette, armonizzandole con la prosperità e con il progresso della Nazione », *Guida ufficiale*, op. cit., p. 37-38.

internationales, elle incarne l'image de l'Italie ayant accompli son chemin vers la modernité européenne. De l'autre côté, Rome, présentée dans le manifeste de 1908 comme la capitale intellectuelle, morale et culturelle du pays, serait le théâtre d'un ensemble d'expositions historiques et artistiques. Cette complémentarité proclamée des identités des deux villes dans le destin italien correspond à une division des tâches selon les deux grands axes de l'industrie et des arts, réunis dans les expositions universelles depuis l'édition parisienne de 1855. De façon assez traditionnelle en 1911, la foi en l'avenir et dans le progrès industriel et technique s'appuie sur le culte d'une nation inscrite dans l'histoire. Mais à la différence des expositions universelles, ces deux grands pôles se trouvent séparés par plusieurs centaines de kilomètres.

La répartition des rôles est rapidement traduite en image dans les affiches choisies pour annoncer l'événement¹⁷. Pour l'exposition de Turin, deux projets — d'Adolfo De Carolis et de Leopoldo Metlicovitz — sont sélectionnés au terme d'un concours. Si le dessin de ce dernier est finalement préféré, les deux compositions abordent le sujet d'une manière similaire : le travail est incarné par des hommes nus à la musculature puissante, agitant le drapeau italien devant une perspective aérienne de la ville de Turin à l'arrière-plan. L'affiche de Rome, œuvre de Duilio Cambellotti, représente la pierre milliaire de l'une des voies romaines, portant la date de création de Rome sur laquelle sont posés les quatre aigles, symbole de la ville dominatrice du monde. Ces deux images illustrent clairement la différence entre les deux expositions : celle de Turin tournée avec assurance vers l'avenir et le progrès, et celle de Rome, regardant vers l'histoire et le passé. Dans cette dernière, les valeurs patriotiques sont associées à une sévérité faisant écho avec un destin qualifié par le comité exécutif de « fatal ».

FLORENCE, L'ATHÈNES D'ITALIE

Dans le manifeste de 1908, la ville de Florence, capitale du Royaume entre 1865 et 1970, n'est à aucun moment mentionnée. Si Turin et Rome rivalisent pour le primat de l'organisation des festivités, elles savent s'unir contre le projet d'une troisième exposition à Florence, prétextant que celle-ci causerait aux deux autres d'importants préjudices financiers.

¹⁷ « I manifesti artistici delle esposizioni di Roma e Torino », *Le Esposizioni del 1911 : Roma, Torino, Firenze. Rassegna illustrata delle mostre indette nelle tre capitali per solennizzare il cinquantenario del regno d'Italia*, vol. III, 1911, p. 13 ; M. C., « Il manifesto di Duilio Cambellotti per l'Esposizione di Roma », *Emporium*, 1910, p. 317-318.

Les élus florentins y voient, sûrement à juste titre, la preuve que parmi les trois capitales, la ville toscane reste secondaire. En décembre 1908, le maire de Florence, Francesco Sangiorgi, doit faire appel au gouvernement pour pouvoir participer aux commémorations de 1911¹⁸. L'intervention timorée du gouvernement permet l'organisation à Florence d'une célébration *a minima*. Malgré des moyens réduits, la ville tente d'élaborer un programme cohérent mettant en avant une image de Florence appelée à devenir un stéréotype identitaire : ville de l'art, des fleurs et berceaux de la Renaissance. Pour se cantonner à l'identité culturelle d'une ville que l'on surnomme alors l'Athènes d'Italie, on écarte par exemple l'idée d'une exposition de photographie considérée trop novatrice et pourtant pleinement justifiée par la présence dans la ville de la société Alinari.

Le principal événement organisé à Florence pour célébrer les commémorations de 1911 est une exposition dédiée à l'histoire du portrait dans la peinture italienne. Les bornes chronologiques (1575-1861) correspondent pour la première à la décoration du Palazzo Vecchio, et pour la deuxième à l'unité italienne qui avait coïncidait avec la première exposition nationale d'œuvres contemporaines (sur le modèle des Salons parisiens) organisée à Florence. Conçue par le critique d'art Ugo Ojetti, avec l'aide de l'artiste Galileo Chini et de l'historien d'art Bernard Berenson, l'exposition de 1911 occupe 37 salles du Palazzo Vecchio et regroupe 850 portraits italiens, c'est-à-dire représentant des Italiens ou de peintres italiens¹⁹. Une place de choix est accordée à la famille Médicis notamment grâce aux dix-huit portraits de la villa médicéenne de Poggio a Caiano. L'exposition propose un double niveau de lecture : celui historique des grands hommes ayant fait l'Italie — selon une longue tradition que l'on pourrait faire remonter à la collection de Paolo Giovio au XVI^e siècle — et celui artistique des maîtres italiens s'étant succédé depuis cette époque. Par ce déroulement chronologique, l'exposition cherche à remettre en cause l'idée reçue d'une décadence des arts italiens au XVIII^e siècle et à démontrer au contraire l'existence d'un génie artistique italien par delà l'évolution stylistique. Le récit d'une continuité artistique italienne depuis la Renaissance se construit dans cette exposition avec Florence comme centre de gravité²⁰.

¹⁸ ASCFi, *Comune di Firenze, Cerimonie, festeggiamenti ed esposizioni, Cinquantenario della proclamazione del regno d'Italia, Carteggio e resoconto dell'economista*, 1911, 5054.

¹⁹ Marta Nezzo, *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia. Dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona*, Padoue, Il Poligrafo, 2016, p. 39-53.

²⁰ *Ibid.* p. 39-53.

Une exposition internationale d'horticulture (hommage au nom de la ville) constitue l'autre point fort des expositions florentines. Elle se déploie autour de la Loggetta Boni, dessinée par l'architecture Giuseppe Castellucci dans une architecture ornée de céramique évoquant la production florentine de la famille della Robbia au XV^e siècle. Si le versant florentin des expositions a peut-être été le seul rentable organisé en Italie en 1911, il n'en reste pas moins bien modeste en comparaison des commémorations majestueuses organisées à Turin et à Rome. Pour l'imaginaire symbolique de la ville de Florence, il s'agit d'un moment de glissement alors que la mémoire des quelques années durant laquelle elle a été capitale commence à s'estomper au profit du récit de la capitale internationale de la Renaissance. D'ailleurs, cette exposition aurait dû constituer la base d'une biennale d'art ancien qui aurait pris place en alternance avec la Biennale de Venise en ayant les mêmes objectifs d'offrir un dynamisme international à la ville, mais au travers de l'identité historico-artistique de l'Athènes d'Italie²¹.

TURIN, CAPITALE MODERNE ET BERCEAUX DU RISORGIMENTO

À la différence de Rome, la ville de Turin peut en 1911 se prévaloir d'une importante expérience dans l'organisation d'expositions nationales et internationales²². Les élites turinoises et celles de Milan ont peut-être été les seules en Italie à croire et à se prêter entièrement au jeu des expositions comme instrument de promotion économique et de cohésion sociale. Ces expositions ont dans l'ensemble rencontré un important succès public et — chose plus rare — financier. Après l'unification, une première exposition cherchant à démontrer le dynamisme économique de la ville malgré la perte du statut de capitale a lieu en 1871, à l'occasion de l'inauguration du tunnel ferroviaire de Fréjus reliant le Piémont à la France. D'une tout autre envergure, l'exposition générale italienne organisée en 1884 dans le parc du Valentin accueille près de trois millions de visiteurs. Le passé médiéval de la région y est mis en avant avec l'édification d'un bourg et d'un château néo-médiéval destiné à dominer

²¹ ASCFi, *Comune di Firenze, Affari diversi*, 9260. Cette identité de capitale historico-artistique d'Italie est explicitement mise en avant dans le discours d'inauguration de l'exposition des portraits prononcé par le maire de Rome Ernesto Nathan : « La mostra del ritratto inaugurata a Firenze », *Il Secolo*, 11 mars 1911.

²² Pier Luigi Bassignana, *Torino effimera : due secoli di grandi eventi*, Turin, Edizioni del capricorno, 2006 ; Cristina Della Coletta, *World's Fairs Italian-Style: The Great Expositions in Turin and their Narratives, 1860-1915*, Toronto, University of Toronto Press, 2006 ; Umberto Levra et Rosanna Rocca (dir.) *Le esposizioni torinesi, 1805-1911 : specchio del progresso e macchina del consenso*, Turin, Archivio storico, 2003.

durablement les rives du Pô²³. L'épisode du *borgo medievale* reste néanmoins périphérique puisque la ville cherche avant tout au travers de ces vitrines à mettre en avant une industrie qu'elle entend développer. Ainsi, à côté du château médiéval, la lumière électrique et le téléphone sont au centre de l'attraction en 1884. Dans l'exposition industrielle de 1898, le public peut découvrir et admirer le moteur électrique de Galileo Ferraris, le télégraphe sans fil de Marconi, les toutes dernières bicyclettes et surtout l'automobile. Dès l'année suivante, la société FIAT est créée à Turin et quelques années plus tard la société Lancia. Toutes deux sont par la suite largement représentées dans les expositions nationales et internationales.

L'exposition de l'Art décoratif moderne de 1902 offre un exemple abouti de la capacité de ces événements à jouer tout à la fois le rôle de vitrine et de moteur du développement industriel. Cette exposition reste dans les mémoires comme un des temps forts de l'Art Nouveau européen grâce notamment aux pavillons édifiés par Raimondo D'Aronco. Mais, au-delà de l'innovation formelle bientôt passée de mode, cette manifestation signe les prémisses de l'union entre les arts appliqués et l'industrie donnant naissance au design industriel italien²⁴. Ainsi, donc Turin, forte de cette tradition, semble légitimement incarner l'image de l'Italie ayant accompli son chemin vers la modernité — seule ville italienne avec Milan apte à participer à la compétition industrielle européenne²⁵.

En s'ouvrant aux autres nations, l'exposition internationale des industries et du travail de 1911 poursuit cette pratique tout en atteignant une ampleur inédite. S'étalant sur les deux rives du Pô, du pont Umberto I au pont Isabella, l'exposition est rapidement surnommée *Bianca Valentina* en raison de la multiplication des pavillons éphémères aux façades recouvertes de plâtre²⁶. Déjà choisi pour les éditions précédentes, le site du parc du Valentin

²³ La construction de ce bourg, à partir d'une intense campagne de relevés dans toute la Vallée d'Aoste sous la direction du peintre restaurateur Alfredo d'Andrade, constitue un des moments clés du débat sur le style national de l'architecture italienne. Elena Dellapiana, « L'architecture et les arts décoratifs au service de l'éducation nationale italienne : autour du Castello del Valentino à Turin », MDCCC 1800, vol. 2, 2013, p. 5-16 ; Paolo Marconi, « Il Borgo medievale di Torino. Alfredo d'Andrade e il Borgo medievale in Italia », dans Enrico Castelnuovo et Giuseppe Sergi (dir.), *Arti e storia nel Medioevo. Il Medioevo al passato e al presente*, Turin, Einaudi, 2004, p. 491-517. Pour une analyse de l'ensemble de l'exposition de 1884, se reporter à Bruno Tobia, *Una patria per gli italiani*, op. cit., p. 68-89

²⁴ Rossana Bossaglia et Ezio Godoli (dir.), *Torino 1902, le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, Milan, Fabbri, 1994.

²⁵ À ce propos, voir par exemple le numéro 141 (2015) de la revue *Archivio storico lombardo : giornale della Società storica lombarda*.

²⁶ « *Bianca fra il verde tenero delle giovani foglie [...], la nuova città fantastica tutta irta di cupole, di minareti, di antenne, tutta festante negli orifiammi che ondeggiavano al vento primaverile.* », *L'Architettura italiana*, vol. 6, n° 8, 1911, p. 1. Le journaliste de cette revue turinoise, certainement quelque peu partial, poursuit en

est occupé par les principaux pavillons thématiques parmi lesquels se démarquent par leurs ampleurs ceux de l'électricité, du matériel ferroviaire ou la traditionnelle galerie des machines. Sur la rive droite du Pô prennent place la majorité des pavillons nationaux et plus au sud dans le quartier dit du *pilonetto*, le reste des expositions industrielles qui se concluent avec l'immense palais de l'automobile. Pour relier les deux parties de l'exposition, deux ponts éphémères et une passerelle traversent le fleuve. Au cœur de l'exposition, le pont monumental supporte une foule de colonnes surmontées de victoires ailées tandis qu'à l'intérieur de son tablier trois galeries dont une munie d'un tapis roulant facilitent le passage entre les deux parties de l'exposition. Dans l'axe du pont, une fontaine monumentale est élevée à flanc de colline. Une allégorie de la patrie occupe la principale niche de cette architecture rappelant directement la fontaine de Trevi. Cette fontaine, ou « château de la chute d'eau », est précédée de deux tours aux traits nettement turinois, évoquant l'élégance des campaniles de la basilique du Superga. Le programme iconographique s'avère ici tout à fait clair : les fastes de l'architecture nationale et locale du XVIII^e siècle — période particulièrement brillante du Piémont sous le duché de Savoie — s'unissent pour servir d'écrin à la représentation de la nation qui embrasse de son regard l'ensemble des expositions dédiées à l'industrie. Les guides insistent par ailleurs sur les prouesses de technique hydraulique et électrique mises en œuvre pour réaliser cette fontaine qui aurait nécessité vingt ans plus tôt l'intervention d'entreprises étrangères²⁷.

La conception du plan de l'exposition et de la plupart des pavillons est confiée à un trio d'architectes — Pietro Fenoglio (1856-1927)²⁸, Stefano Molli et Giacomo Salvadori di Wiesenhof — qui cherchent à donner une homogénéité architecturale à l'ensemble de l'exposition. Le choix d'un langage architectural plus ou moins librement inspiré de l'architecture turinoise du XVIII^e siècle doit garantir cette unité de ton comme en témoigne, par exemple, le pavillon de la ville de Turin ([fig.](#)). Le plan centré de l'édifice, sa riche décoration ornementale, les lignes étirées de son tympan et de sa coupole culminant à 47,5 m évoquent

prétendant que « *l'Esposizione attuale è la più ampia di tutte le Esposizioni che in passato si tenero in Europa. La bellezza naturale della località ove essa sorge, la fa più seducente di qualsiasi altra.* ». L'emprise au sol atteint les 1,200,000 m². Voir Bahar Gursel, « *Two cities, two fairgrounds : Chicago's 1893 World Columbian Exposition and Turin's 1911 International Exposition* », dans Andrea Carosso (dir.) *Urban Cultures of/in the United States: Interdisciplinary Perspectives*, Bern, Peter Lang, 2011, p. 63-86.

²⁷ *Guida pratica per visitare la Esposizione internazionale delle industrie e del lavoro indetta in Torino*, Turin, Ajassa & Ferrato editori, 1911, p. 47.

²⁸ Pour une vue d'ensemble de sa carrière, voir Maurizion Ternavasio, *Pietro Fenoglio, vita di un architetto, viaggio nella Torino Liberty del primo '900*, Boves, Araba Fenice, 2014.

sans conteste l'architecture baroque de la ville de Turin²⁹. À l'intérieur, une exposition retrace les travaux de modernisation urbaine entreprise par la ville depuis l'unification. Située près de l'entrée principale, elle est décrite dans un guide comme « l'autel votif de l'Exposition, parce qu'ici Turin reproduit et documente l'admirable courbe de son ascension durant les cinquante dernières années, occupées à un effort constant et silencieux de travaux intelligents et féconds³⁰. »

On pourrait être tenté de voir une forme de paradoxe dans ce choix d'un cadre historiciste pour présenter la modernité industrielle et technique. D'autant que ce néo-monumentalisme parfois quelque peu rhétorique diffère nettement des réalisations précédentes de l'architecte Pietro Fenoglio dans lesquelles il avait su développer une forme personnelle d'art nouveau. Pour autant, il serait erroné de n'y voir qu'une pompe gratuite, décorative et quelque peu anachronique. En soi, l'écart par rapport au reste de la production de Fenoglio confirme l'intentionnalité d'un choix qui participe du récit global de l'exposition. Le style employé dans l'architecture des pavillons est avant tout le fruit d'une réflexion identitaire sur l'apport de la ville de Turin au processus d'unification nationale. Si la tonalité générale est celle de l'historicisme des expositions universelles, la décoration se veut un rappel de l'architecture turinoise des XVII^e et XVIII^e siècles, et plus particulièrement de Filippo Juvarra, architecte qui avait su faire de la Turin de Victor II de Savoie un centre architectural pouvant rivaliser avec Rome. Pour le guide officiel, les architectes ont démontré « l'existence d'une architecture piémontaise enrichie de l'idéalisme de la continuité³¹ ». Les organisateurs ont tenté par l'emploi de ces formes de nouer entre eux les fils de l'histoire politique piémontaise en marche depuis le XVII^e siècle et du progrès industriel contemporain. En effet, les expositions et l'architecture des pavillons se complètent pour offrir le récit de cette continuité tout en l'inscrivant dans le cadre de la première mondialisation industrielle. D'un côté, les objets et les savoir-faire exposés ont pour rôle de démontrer les progrès de l'industrie italienne (grâce particulièrement à la ville de Turin) qui doivent permettre au pays de rivaliser avec les grandes puissances européennes. Par exemple, malgré la présence des pavillons étrangers, l'organisation par secteur d'activité place côte à côte les producteurs italiens et

²⁹ *Guida ufficiale della Esposizione Internazionale*, Turin, G. Momo, p. 64-68.

³⁰ « L'altare votivo della Esposizione, perchè qui Torino riproduce e documenta la mirabile parabola della sua ascesa durante l'ultimo cinquantennio, occupato in una costante e tacita tensione di opere intelligenti e feconde. » *Guida Pratica, op. cit.*, p. 17.

³¹ *Guida ufficiale, op. cit.*, p. 60.

ceux des autres pays. D'un autre côté, l'architecture et la sculpture mettent en avant l'histoire de Turin, au moment de l'extension du pouvoir du duché de Savoie, présenté dans le cadre des commémorations de l'unification comme l'origine du Risorgimento. L'architecture de ces pavillons offre donc aux visiteurs un sentiment de continuité à la fois temporelle et géographique entre l'architecture historique de la ville et la modernité cosmopolite de l'industrie la plus récente. Entre le local et l'international, l'exposition peine néanmoins à trouver une forme architecturale permettant d'associer l'ensemble du pays. D'autant que cette forme de spécialisation autour de la modernité industrielle pourrait aussi être interprétée comme une stratégie compensatoire pour pallier l'amertume toujours vivace du sentiment de perte de la capitalité.

ROME ET LE FÉDÉRALISME ARTISTIQUE

À la différence de la manifestation turinoise, le programme des expositions romaines se veut tourner vers l'histoire. Dans les différents documents de communication des commémorations, la ville est présentée comme la capitale morale et intellectuelle du pays. L'ajout d'adjectifs pose la question d'une capitalité incomplète ou du moins spécialisée dont la teneur des expositions serait le reflet. Dans ce sens, une commission mise en place par la municipalité de Rome au début de 1907 élabore un premier projet suivant une division chronologique — antique, médiévale, moderne et Risorgimento — avec pour élément principal une reconstitution des thermes de Caracalla³². Avec l'arrivée du bloc d'E. Nathan à la tête de la mairie de Rome, ce projet est abandonné (il aurait coûté plus cher qu'un bâtiment pérenne) et le programme définitif est formulé dès l'été 1908³³. Suivant celui-ci, les commémorations romaines de 1911 se divisent en cinq grandes expositions réparties dans cinq lieux différents.

Les Thermes de Dioclétien — dégagées de leurs occupations modernes, fouillées et restaurées³⁴ — accueillent une exposition archéologique organisée par Rodolfo Lanciani³⁵.

³² ASC, Postunitario, Titolo 15, Busta 27, 1, fasc. 1032.

³³ ACS, PCM, 1910, fasc. 16, *Regolamento generale del Comitato esecutivo*, 31 juillet 1908.

³⁴ À la fin des expositions, les thermes deviennent le siège principal du *museo nazionale romano* fondé en 1889, Adriano La Regina (dir.), *Museo Nazionale Romano*, Rome, Electa, 2006.

³⁵ Todd Courtenay, « The 1911 International Exposition in Rome: architecture, archaeology, and national identity », *Journal of Historical Geography*, vol. 37, n° 4, 2011, p. 448-453.

L'aura internationale de Lanciani lui permet d'obtenir d'importants prêts, des moulages et des photographies pour mettre sur pied une vaste exposition dédiée aux territoires de l'Empire romain³⁶. Au-delà de l'intérêt scientifique de l'exposition, la narration qu'elle propose s'inscrit dans la lignée de la politique culturelle du gouvernement italien au niveau national, international et impérialiste. D'abord, en célébrant l'héritage antique, l'exposition met en avant un des rares dénominateurs communs capables de rassembler la population italienne derrière une identité toujours en construction en 1911. On le sait, quelques années plus tard le régime fasciste se présentera avec emphase comme l'héritier de l'Empire romain. Ensuite, le nombre important de pièces provenant de toute l'Europe entend légitimer la place de l'Italie parmi les grandes puissances européennes en montrant la romanité comme une forme de protopatrimoine européen. Enfin, l'histoire impériale de la Rome antique fait directement écho avec les prétentions impérialistes contemporaines de l'Italie sur la rive sud de la Méditerranée. L'évocation de la Libye antique ou de l'empereur Septime Sévère, originaire de Leptis Magna, résonne tout particulièrement dans le contexte de 1911, alors que la campagne coloniale sur la régence de Tripoli débute à la fin septembre, « lancée comme le couronnement triomphaliste du cinquantenaire de l'unité nationale³⁷ ». Le message s'adresse avant tout à une population italienne qu'il faut mobiliser comme l'appel de ses vœux Lanciani dans son discours d'inauguration : « J'espère que [...] les jeunes d'Italie trouveront une inspiration dans ce futur musée de l'Empire romain, et dans toutes les vertus qui ont rendu Rome moralement et matériellement dominateur du monde³⁸. »

À l'intérieur du château Saint-Ange, un ensemble d'expositions hétéroclites est présenté : histoire militaire de l'Italie, la peinture du paysage romain, cartographie historique de Rome, numismatique romaine et les artistes étrangers à Rome³⁹. Au-delà de ces expositions, le château récemment restauré occupe une place centrale durant le temps des

³⁶ Parmi les nombreuses pièces exposées, le plan de la ville de Rome au IV^e siècle réalisé par Paul Bigot (le futur architecte de l'institut d'art de la rue Michelet) attire plus particulièrement les regards. Une autre version de cette célèbre maquette est conservée aujourd'hui à l'université de Caen. *Catalogo della mostra archeologica nelle Terme di Diocleziano. Esposizione internazionale di Roma, Bergamo, 1911*, p. 181. Manuel Royo, « Le temps de l'éternité, Paul Bigot et la représentation de Rome antique », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, vol. 104, no 2, 1992, p. 585-610

³⁷ L'expression est d'Ernesto Ragieri, elle est citée dans Domenico Palombi, « Rome 1911. L'Exposition archéologique du cinquantenaire de l'Unité italienne », *Anabases*, vol. 9, 2009, p. 93.

³⁸ Comitato esecutivo, *Catalogo della mostra archeologica nelle Terme di Diocleziano*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1911, p. 11.

³⁹ Comitato Esecutivo, *Guida generale delle mostre retrospettive in Castel Sant'Angelo*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1911.

festivités en tant que siège des multiples conférences nationales et internationales⁴⁰. Il s'agit donc dans cette ancienne forteresse papale toute proche du Vatican⁴¹, de montrer yeux du public italien et étranger que Rome est une capitale intellectuelle d'envergure européenne.

Au nord de la villa Borghèse, dans la Valle Giulia, l'exposition artistique gravite autour du nouveau palais des arts édifié par l'architecte Cesare Bazzani⁴². Le choix du projet architectural du très officiel Bazzani — également auteur de la bibliothèque nationale de Florence et du ministère de l'Instruction publique à Rome — est révélateur : il s'agit d'une forme d'académisme cosmopolitain teinté d'une certaine emphase *neo-cinquecento* lui conférant une tonalité locale, sans être cependant totalement dénuée de réminiscences *Liberty* dans le décor sculpté⁴³. Cette architecture pleinement en phase avec les vues institutionnelles du début du XX^e siècle proclame sa monumentalité italienne et dans le même temps sa romanité. Une plus grande ouverture à la modernité internationale se perçoit dans les onze pavillons nationaux entourant le palais des Beaux Arts et notamment celui de l'Autriche dessiné par Josef Hoffman⁴⁴. Alors que s'essoufflent à cette époque les académies étrangères, le but explicite de l'exposition de Valle Giulia est de refaire de Rome un centre artistique comptant sur la scène internationale. Ce message s'adresse aux visiteurs étrangers, mais aussi aux artistes italiens qui peuvent découvrir les *Trois âges de la femme* de Klimt, le *Dalou* de Rodin ou encore *Oreste et les Érinyes* de Von Stuck qui rentre à cette occasion dans les collections nationales italiennes⁴⁵.

Inauguré en marge des commémorations, le monument au premier roi d'Italie, Victor-Emmanuel II, est également le siège d'une exposition consacrée au Risorgimento. La capacité de l'architecture même de l'édifice à incarner l'identité de la *terza Roma* (troisième Rome),

⁴⁰ Celles-ci abordent des sujets variés, mais touchant pour la plupart de près ou de loin aux politiques urbaines : le logement social, le contrôle de la tuberculose, la géographie, les statistiques urbaines, etc. *Roma : Rassegna Illustrata*, vol. I, octobre 1910.

⁴¹ L'organisation des commémorations de 1911 entraîne une forte hostilité de la part des milieux catholique, surtout à Rome où le « bloc » mené par Ernesto Nathan est perçu comme profondément anti-catholique. Un journal catholique qualifie l'année 1911, « d'année de deuil », *Civiltà Cattolica*, 18 mars 1911.

⁴² Il s'agit du siège de l'actuel Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea. Gianna Piantoni, *Roma 1911, op. cit.*, pour Cesare Bazzani, se reporter à : Raffaele Giannantonio « Cesare Bazzani, l'Umbria e l'Italia. Dall'Ecllettismo liberato alla Romanità assoluta. », *Opus*, n° 12, 2013, p. 387-406.

⁴³ Plus coûteux que prévu, l'édifice subit de nouveaux travaux immédiatement après l'exposition pour pouvoir accueillir la collection nationale d'art moderne. Voir Alberto Maria Racheli, « La galleria nazioanle d'arte moderna di Cesare Bazzani e le vicende della sua costruzione. » dans Gianna Piantoni, *Roma 1911, op. cit.*, p. 285-290.

⁴⁴ Celle-ci avait été anticipée en 1910 dans la salle personnelle dédiée à Klimt à la Biennale de Venise.

⁴⁵ Pour une liste complète des acquisitions de 1911, voir Gianna Piantoni, *Roma 1911, op. cit.*

capitale du royaume italien reste très controversée⁴⁶. Véritable mal-aimé de l'histoire de l'architecture, le *Vittoriano* souffre d'un programme exagérément ambitieux, d'un temps de réalisation trop long⁴⁷, d'une pierre trop blanche pour s'intégrer au paysage romain et de la violence de son implantation urbaine. Ce projet titanesque a vu plusieurs architectes se succéder à sa direction et une armée de sculpteurs s'y former. Le débat sur la définition d'un style national en architecture, au centre duquel le *Vittoriano* s'est trouvé pendant deux décennies, n'est plus à l'ordre du jour au moment de son inauguration. Néanmoins, il participe pleinement du récit des expositions romaines de 1911 par la présence notable des villes et des régions dans sa décoration sculptée. En effet, parmi la foule d'allégories qui peuple le monument on n'en trouve aucune pour figurer l'Italie couronnée ou encore, comme à Turin, la patrie. Sur le devant de l'autel de la patrie trône la déesse Rome. Un peu plus haut, quatorze allégories représentant les principales villes d'Italie entourent le piédestal du monument équestre de Victor-Emmanuel II. Enfin, dominant l'ensemble du monument, seize statues incarnant les régions d'Italie ornent la frise surplombant la colonnade supérieure. Redoublant le message iconographique, l'ensemble des maires d'Italie est invité à l'inauguration du monument le 4 juin 1911 et défile à cette occasion dans les rues de Rome avant de se réunir le lendemain dans un congrès national⁴⁸. La place centrale de la réalité locale fait écho au fédéralisme artistique que l'on retrouve dans l'exposition régionale.

Partie la plus originale des expositions romaines, les expositions régionale et ethnographique s'installent sur la piazza d'Armi, dans une localité de la rive droite du Tibre destinée à être urbanisée à la fin de l'exposition. La première mention officielle de cette exposition régionale apparaît dans le règlement général du comité exécutif du 31 juillet 1908⁴⁹. Elle correspond au souhait des organisateurs de l'exposition de proposer un projet original qui puisse séduire le public ce qui est généralement le rôle, dans les expositions universelles, de la galerie des machines ici réservée à l'exposition turinoise⁵⁰.

⁴⁶ Bruno Tobia, *L'altare della patria*, Bologne, il Mulino, 1998 ; Catherine Brice, *Le Vittoriano, Monumentalité publique et politique à Rome*, Rome, École française de Rome, 1998.

⁴⁷ Décidé dès l'année de décès du roi Victor-Emmanuel II en 1878, le monument n'est finalement complété qu'en 1935, date à laquelle il est déjà largement anachronique.

⁴⁸ Bruno Tobia, *L'altare della patria*, *op. cit.*

⁴⁹ ACS, PCM, 1910, fasc. 16, *Regolamento generale del Comitato esecutivo*, 31 juillet 1908.

⁵⁰ « Il était incontestablement très difficile d'organiser à Rome une grande exposition de caractère national, mais d'intérêt international, quand les grandes expositions industrielles avaient été réservées à Turin. Il fallait, pour résoudre le problème, une trouvaille, et il y eut de fait la trouvaille quand on décida d'ouvrir, à côté de la grande exposition artistique internationale des beaux-arts, des expositions rétrospectives du Château Saint-

L'exposition se partage en trois parties principales : des expositions thématiques dans des édifices monumentaux et académiques dessinés par Marcello Piacentini ; les pavillons régionaux devant incarner le caractère artistique de chaque région et constituant le cœur de l'exposition ; et l'exposition ethnographique, composée d'ensembles d'édifices imitant l'habitat vernaculaire des différentes provinces d'Italie. L'objectif de cette exposition est « que chaque Région, chaque Province, chaque terre italique soit représentée à la grande Fête nationale de 1911, dans ses coutumes, dans son histoire, dans son caractère particulier, dans son activité et son art de prédilection⁵¹ ». Cette évocation de l'identité régionale passe tant par l'architecture des pavillons — dont il est stipulé qu'elle doit s'inspirer de monuments du passé — que par les expositions proposées à l'intérieur de ceux-ci.

Les pavillons régionaux bénéficient d'une organisation décentralisée : pour chacun d'entre eux, on nomme un comité régional lui-même subdivisé en comités départementaux⁵². Cette segmentation de la conception conduit à multiplier les références et les citations dans l'architecture des pavillons souvent au détriment de la qualité architecturale de l'ensemble. Beaucoup y ont vu le signe des défauts de l'exposition : morcellement de la représentation nationale et faible qualité artistique. Pourtant l'organisation régionalisée permet d'impliquer dans ce projet un nombre considérable d'acteurs du monde culturel de toute l'Italie⁵³. Quant à l'architecture de ces pavillons-collages, elle s'éloigne du modèle de l'ornementation exubérante des palais éphémères pour se rattacher davantage à la reconstitution patrimoniale à vocation identitaire, à l'image du Vieux Paris créé par Albert Robida dans le cadre de l'Exposition universelle de Paris de 1900. En cherchant les références les plus importantes et spécifiques de chaque région, ces pavillons œuvrent à la définition de stéréotypes artistiques

Ange et des thermes de Dioclétiens, une exposition régionale et une exposition ethnographique à piazza d'Armi. Cette partie de l'exposition romaine [...] sera probablement le clou de l'Exposition, celle qui suscitera le plus de sympathies, qui suscitera le plus d'intérêt, qui attirera le plus de foule, qui attestera de l'originalité de l'exposition romaine », D'Ambra L., « L'Italia veduta in tre ore », *La Lettura*, XI, 4, 1911, p. 296.

⁵¹ Archivio Storico Capitolino, Ripartizione V, Lavori Pubblici, Piano Regolatore, Posizione 63, fasc. 4, lettre de San Martino et dall'Oppio à Sanjust, 19 mai 1909, 3355.

⁵² 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], vol. 125, n° 2, 2013.

⁵³ Cette organisation locale permet d'impliquer des personnalités opposées politiquement à ces célébrations. Rosalia Franco, *Le Italie degli italiani*, op. cit.

propre à chaque région d'Italie, et participent dans le même temps à la définition plus large de l'identité de régions pour partie formées au moment de l'unification⁵⁴.

Les pavillons régionaux sont disposés selon un plan synaptique en fer en cheval permettant de les embrasser tous d'un seul regard circulaire⁵⁵. Ici, à la différence de Turin, c'est l'hétérogénéité des styles architecturaux qui domine. Ce manque d'unité artistique loin de constituer une faiblesse représentative de Rome renchérit l'efficacité des commémorations. La monumentalité de l'architecture néo-baroque contraste avec les pavillons régionaux où domine l'évocation de l'architecture de la fin du Moyen Âge, elle-même évocation des Communes d'Italie. Si Rome est la capitale artistique et intellectuelle du royaume, elle souhaite néanmoins faire participer aux célébrations toutes les régions du jeune royaume. La diversité artistique qui en ressort doit prouver de manière un peu paradoxale l'unité du génie artistique de la nation, dénominateur commun d'un pays que la culture unifie. Par ailleurs, le fédéralisme des festivités compense un centralisme qui ne va pas de soi en Italie.

Nous avons vu comment les expositions et l'architecture traduisent la répartition des rôles entre Turin, capitale de la modernité industrielle, Florence, capitale historico-artistique, et Rome, capitale intellectuelle et historique de l'Italie. Cette division symbolique de la capitalité a pu être interprétée comme l'incapacité de Rome à incarner le pays et à devenir une grande métropole moderne et industrielle. Cette lecture des célébrations du cinquantenaire comme fragmentation découle largement, même si de façon implicite, d'une comparaison avec l'organisation centralisée des expositions françaises et anglaises, certainement les plus étudiées parmi les expositions universelles⁵⁶. *A contrario*, le polycentrisme des expositions, et, à l'intérieur des expositions romaines, la place importante réservée aux régions reflètent l'état réel du pays et met l'accent sur le dynamisme des différents centres italiens. La forte sollicitation des villes et des régions engage un rapport dialectique entre célébration de

⁵⁴ Stefano Cavazza, « Identità e cultura regionali nella storia d'Italia », *Memoria e Ricerca*, n° 6, 1995, p. 51-71 ; Stefano Cavazza et Reinhard Johler (dir.), « Identità e cultura regionali. Germania e Italia a confronto », *Memoria e Ricerca*, n° 6, 1995, p. 7-113 ; Ilaria Porciani, « Identità locale-identità nazionale: la costruzione di una doppia appartenenza », dans Oliver Janz, Pierangelo Schiera et Hannes Siegrist (dir.), *Centralismo e federalismo tra Otto e Novecento. Italia e Germania a confronto*, Bologne, Il Mulino, 1997, p. 141-182 ; Lucio Gambi, « L'invenzione delle regioni italiane », *Geografia antica*, n° 7, 1998, p. 89-93 ; Lucio Gambi, « Le regioni italiane come problema storico », *Quaderni storici*, n° 34, 1977, p. 276.

⁵⁵ Thomas Renard, « Patrimoine et commémorations dans l'Italie libérale », *art. cit.*

⁵⁶ Rosalia Franco, *Le Italie degli italiani, op. cit.* ; Catherine Brice, « Il 1911 in Italia », *art. cit.*

l'échelon local et sentiment d'appartenance national⁵⁷. Ainsi on peut aussi interpréter l'utilisation de l'identité de proximité comme une stratégie efficace pour impliquer une large partie de la population dans une commémoration nationale⁵⁸. Alors que la solution fédéraliste avait été écartée, la division et la décentralisation des cérémonies du jubilé doivent être comprises comme une contribution décisive à la constitution d'une identité plurielle, relayée par une puissante classe politique locale. Le patrimoine, sous la forme d'expositions et d'architectures historicistes, joue un rôle central dans cette pédagogie politique mise en œuvre par les différents gouvernements Giolitti au tournant du XX^e siècle⁵⁹. Le choix des formes architecturales fait office de signe pour qualifier ces multiples capitalités et les inscrire dans une continuité historique. Loin d'être isolées, les expositions de 1911 offrent un exemple éloquent du recours à l'attachement émotionnel envers les formes historiques de l'architecture dans le processus de construction national italien.

⁵⁷ Bruno Tobia, *Una patria per gli Italiani. Spazi, itinerari, monumenti nell'Italia unita (1870-1900)*, Rome/Bari, Laterza, 1991 ; Stefano Cavazza, *Piccole patrie. Feste popolari tra regione e nazione durante il fascismo*, Bologne, Il Mulino, 1997.

⁵⁸ Ces stratégies peuvent s'avérer efficaces comme semblent le prouver des comptes-rendus de visites effectués par des ouvriers florentins. AnnaRita Gori, « Tra patria e campanile. Gli operai fiorentini alle mostre di Roma del 1911 », *Memoria e ricerca*, n° 37, 2011, p. 173-

⁵⁹ Emilio Gentile, *La grande Italia. Ascesa e declino del mito della Nazione nel XX secolo*, Milan, Mondadori, 1997, p. 9-20.