

Laboratoire italien

Politique et société

15/2014

Venise

3. Culture et arts : les usages de la mémoire

Une ville d'art fragile

MARTA NEZZO

p. 147-156

Riassunti

FrançaisItalianoEnglish

Au cours de la Grande Guerre les chefs d'œuvre de l'art vénitien furent protégés, grâce à l'action conjointe de l'armée et des surintendances, mais ils furent aussi utilisés pour des actions de propagande. Durant les années du fascisme et durant la deuxième guerre mondiale, la centralité de Venise en tant que symbole de propagande diminua, au profit du mythe de la Rome impériale. Durant la période de l'occupation nazie et des bombardements alliés, la Sérénissime (avec ses chefs d'œuvre) donna l'impression d'être une sorte de bouclier contre les bombes. Plus tard, en 1966, la ville sera à nouveau mise en crise par une inondation imprévue et dramatique.

Durante la Grande Guerra i capolavori d'arte veneziana furono protetti, per l'azione congiunta di esercito e soprintendenze, ma vennero anche utilizzati per operazioni di propaganda. Il trasferimento delle opere mobili, così come la copertura degli oggetti fissi, non fu facile, poiché la popolazione, almeno inizialmente, aveva paura d'esser defraudata dei propri simboli identitari. Negli anni del fascismo e poi durante la Seconda guerra mondiale, la centralità di Venezia come simbolo propagandistico diminuì, lasciando spazio al mito di Roma imperiale. Non di meno, nel periodo dell'occupazione nazista e dei bombardamenti alleati, la Serenissima (con i suoi capolavori) diede l'impressione di essere una sorta di scudo, contro le bombe. Molti anni più tardi, nel 1966, la città verrà nuovamente messa in crisi da un'acqua alta imprevista e drammatica.

During First World War, in Venice, the art works were protected by Superintendencies and National Army, but were also used by the government in propaganda operations. The transferral of the paintings and sculpture pieces as much as the defence of Churches and Palaces was impressive but far from easy: venetian people felt it was questioning its own identity. During Fascism and World War II, Venice was less important in Italian propaganda: the new star was imperial Rome. But, after the nazi-occupation, the Serenissima and its masterpieces provided some hopes to the people: that all the

treasures may serve as a protection against allied bombings. After the 20th century wars, the City seemed to be a quiet place but new difficulties arose after the 1966's flood.

Testo integrale

- 1 Entre le XIX^e et le XX^e siècle, la gestion du tissu urbain et environnemental de la lagune fait apparaître les dégâts causés par la très ancienne perte d'autonomie politique de la ville. La tutelle des biens artistiques, prise en main par l'État unitaire, souffre de la même « normalisation » progressive qui touche l'ensemble de la Péninsule¹. Reposant sur un projet national² encore générique et instable, le binôme développement-tutelle, avec ses particularités locales indéniables, est réinterprété et parfois même écrasé dans ce processus.
- 2 Un tel recul des forces identitaires centripètes se traduit en substance par un bouleversement du *ratio* qui domine chaque intervention : dans les centres historiques, le *contrôle* remplace le *soin*³, dans la mesure même où un pouvoir « extérieur » supprime l'interaction directe entre l'environnement et la communauté qui y est implantée. De manière concomitante, les objectifs de conservation se « dépersonnalisent », générant des conflits répétés entre intérêts civiques et gouvernement central. Il s'agit donc d'un processus de régression qui, pour ce qui est de l'espace lagunaire, s'accompagne paradoxalement de déclarations réaffirmant son exceptionnalité et son excellence. Les événements tragiques du XX^e siècle – guerres et désastres naturels – offrent un échantillon très notable de cette alternance *contrôle-soin*.
- 3 Venise va en effet être confrontée aux problèmes de la tutelle de guerre, alors que la ville a déjà été éprouvée par la chute du campanile de la place Saint-Marc et par les polémiques sur sa reconstruction. Entre 1902 et 1912, la catastrophe, par ailleurs annoncée, avait montré l'incompatibilité entre la volonté romaine, très abstraite, de reconstruire le monument tel qu'il était « à l'origine » et celle des habitants qui entendaient en récupérer l'image récente, vécue au quotidien. Les Vénitiens étaient particulièrement sensibles à la hauteur du socle du campanile qu'ils étaient habitués à voir moins haut que celui-ci ne l'était lors de sa construction⁴. Cette contradiction entre attentes locale et centrale, endémique et parfois manifeste, se radicalisera avec la crise européenne⁵.
- 4 Durant la guerre de 1914-1918, Venise devient rapidement le principal *témoignage*, tant de la fragilité du patrimoine artistique que de la détermination protectrice du gouvernement vis-à-vis des trésors d'art de la Péninsule. Si, à l'initiative de la France et de la Belgique, le martyrologe des monuments – de Louvain à Reims – devient un argument clé pour démontrer la supériorité culturelle et éthique de la coalition antiallemande, l'ancienne cité des Doges sera, en ce qui concerne l'Italie, la protagoniste absolue de l'opération. Victime prédestinée, exposée aux attaques autrichiennes depuis la mer et le ciel du fait de sa position sur l'Adriatique, elle est la scène idéale d'où mener des opérations de propagande efficaces. Dans ce cas précis donc, la « tutelle » étatique s'exerce dans deux directions différentes : elle s'occupe, dans un premier temps, de la protection effective, mais elle en viendra vite à s'intéresser au profit politique à court comme à long terme. Dans les deux cas, il s'agit d'une forme de *contrôle* que je définirais comme « statique », c'est-à-dire articulée à partir de facteurs certains : d'une part, la violence et le potentiel offensif de l'ennemi, de l'autre, les surintendances pour le patrimoine historique et artistique, les habitants et l'armée italienne.

- 5 Après des mois de propagande interventionniste recourant abondamment à la dénonciation de la barbarie « allemande », l'Italie entre en guerre avec l'Autriche le 24 mai 1915. En réalité, à Venise, la surintendance a commencé dès mars à déménager les œuvres d'art mobiles en envoyant les premiers transports au-delà des Apennins⁶. Mi-avril, le déménagement doit cependant s'interrompre « pour ne pas impressionner les populations et pour ne pas irriter les esprits avant la déclaration de guerre »⁷. En effet, les gens observent avec inquiétude le déplacement des chefs-d'œuvre, ayant peut-être en mémoire les dévolutions forcées de biens dans les premières années de l'Unité : « Dès le départ, le clergé, les marguilliers et la population elle-même sont généralement contre la remise des objets artistiques. »⁸
- 6 Le début des hostilités permet aux opérations de reprendre et, surtout, oblige à protéger *in situ* les monuments. À ce sujet, la première action, et la plus spectaculaire, est effectuée par l'armée et se distingue immédiatement par son profit politique. Le 27 mai 1915 déjà, c'est justement à Venise que le génie militaire organise la « levée » du quadrigue des chevaux de la façade de Saint-Marc. L'opération bénéficiera d'une large publicité tout au long de la guerre, tant par les photographies spectaculaires des chevaux dans les airs que pour les réminiscences historiques particulières liées à chacun de leur déplacement. En effet, on insistera souvent sur le fait que ces chevaux ont toujours été déplacés lors de l'effondrement d'un empire, en référence évidente aux effondrements de Byzance, de Venise elle-même et de la France impériale et napoléonienne. En l'occurrence, la menace provient bien entendu de l'empire austro-hongrois.
- 7 Au-delà de ce départ éclatant, il faut rappeler aussi que la défense des édifices doit tenir compte du mécontentement populaire⁹. En règle générale, on étaye et on recouvre d'abord et de préférence les sculptures à l'intérieur des églises. Lorsque les risques s'accroissent, que les bombes détruisent l'œuvre de Tiepolo – *La translation de la Sainte Maison à Lorette* – dans l'église degli Scalzi (24 octobre 1915) ou qu'elles tombent à quelques mètres de la basilique Saint-Marc (4 septembre 1916), l'intervention peut s'étendre à des portails, des statues, des structures et des façades externes¹⁰. Quoi qu'il en soit, avant la fin de l'année 1917, de Saint-Marc au palais des Doges, de la statue de Colleoni aux tombes de la basilique Saint-Jean et Saint-Paul, Venise apparaîtra travestie, obscurcie et en partie méconnaissable. Plus précisément, en 1916 et 1917, quand s'affirme le rôle des techniques de propagande, le *contrôle* sur le tissu artistique se transforme, en passant définitivement du plan pratique au plan idéologique. Les images des sites endommagés et des opérations de protection démontrent, à l'intérieur du pays comme à l'étranger, aussi bien les souffrances que la résistance militaire et morale du pays. Dans ce cas, les meilleurs canaux de transmission sont les conférences, les expositions de photographies de guerre, les livres illustrés et, bien sûr, les articles diffusés dans les revues, spécialisées ou non¹¹. Parmi les nombreuses initiatives de ce genre, il faut au moins rappeler l'entreprise très remarquable du Bureau spécial du ministère de la Marine qui publie, en 1917, un livre signé par le ministre Ugo Ojetti pour présenter la situation des *Monumenti italiani e la guerra*, les monuments italiens et la guerre, dans lequel 98 illustrations sur 140 proviennent de Venise. La *Gazette des Beaux-Arts* évoque aussi cette situation dans l'un de ses articles, mais avec un nombre d'illustrations forcément beaucoup plus réduit¹².
- 8 Bien sûr, l'expérience de crise conduit aussi à vérifier, sur le terrain, l'habileté effective et la compétence des surintendances récemment créées. Ce n'est donc pas un hasard si, des années plus tard, à la veille de la seconde guerre mondiale, l'Office international des musées¹³ incite à *La protection des*

*monuments et œuvres d'art en temps de guerre*¹⁴ : aux exemples d'interventions d'urgence en Espagne s'ajoutent, dans cet ouvrage, de nombreux exemples d'interventions en Italie, qui étaient toutes en rapport avec les mesures prises en 1915-1918.

9 D'autre part, c'est précisément la nature extensive des protections réalisées à l'époque qui caractérise, dans la décennie qui précède la deuxième catastrophe européenne, le degré de préparation de Venise à un éventuel nouveau conflit. Telle est, du moins, l'opinion du surintendant Gino Folgari, qui présente en décembre 1930, à la Direction générale des arts, un compte rendu optimiste sur la situation locale¹⁵.

10 Mais le *contrôle* de l'État fasciste sur les trésors artistiques et sur l'image de la ville se déroule selon des modalités tout à fait différentes d'auparavant. Entre 1940 et 1943, Venise n'est pas représentative de l'Italie en guerre. Au vu de l'accroissement du potentiel offensif, sa position géographique n'est pas plus exposée que les autres ; mais surtout, la propagande nationale se concentre sur le mythe de l'Empire incarné par Rome et ne tolère pas de dérives centrifuges. Ce qui ne veut pas dire que l'on renonce à la protection des « périphéries », mais qu'on redimensionne le cadre et la visibilité des travaux.

11 D'une manière plus générale, il faut rappeler que le gouvernement fasciste pèse lourdement sur le secteur de la conservation des monuments. Dès 1923, la loi dite des « pleins pouvoirs », qui réorganise l'administration publique et le système fiscal, réduit les financements des surintendances¹⁶. Avec le temps, on arrivera à la « négation de l'autonomie technique » des organismes décentralisés pour la tutelle des arts¹⁷, en donnant au ministre une maîtrise totale sur les fonctions inhérentes à cette tutelle¹⁸. C'est dans ce contexte qu'en 1935, en prévision de la guerre d'Éthiopie, le gouvernement vérifie si les surintendances sont prêtes à de nouvelles crises « éventuelles ». Il en résulte que la planification défensive est inégale et qu'elle ne peut pas s'appuyer sur une logistique en mesure de préparer une évacuation rapide et polycentrique¹⁹. Les financements font défaut, et en juillet 1938, quand la *Legge di guerra e neutralità* [Loi de guerre et neutralité]²⁰, est promulguée, le problème reste en suspens²¹. D'un point de vue idéologique, ensuite, le ministre Bottai déclare qu'en cas de conflit, le destin des œuvres d'art sera le même que celui des hommes, des maisons et de la terre²².

12 En 1939, dans une situation très précaire, la *Legge sulla tutela delle cose d'interesse artistico o storico* [Loi sur la tutelle des objets d'intérêt artistique et historique]²³ paraît, mais les décrets d'application ne seront pas publiés ; elle cédera le pas, en juillet 1940, aux dispositions prévues par la loi *Difesa delle opere d'arte in tempo di guerra* [Défense des œuvres d'art en temps de guerre]²⁴. Le problème se dénouera ainsi : le ministère de l'Éducation nationale obtient le contrôle absolu – financier et matériel – des biens artistiques, des archives et des bibliothèques. La tutelle fasciste soumet ainsi l'ensemble du patrimoine aux exigences idéologiques et économiques du régime : les œuvres d'art devront donc suivre le destin du fascisme dont elles constituent, en substance, la garantie éthique et culturelle. Par la suite, dans les priorités du conflit, les dépenses pour la protection du patrimoine deviendront bien évidemment une entité négligeable. Telle est la situation de Venise (et de toute l'Italie) au début des hostilités : ici comme dans le reste du pays, on alerte tardivement les surintendances (6 juin 1940).

13 Si d'épaisses carapaces protègent à nouveau les monuments, le déplacement des tableaux et des sculptures (cette fois-ci destinés à des dépôts décentralisés dans les campagnes) variera au gré de la fortune changeante de l'Axe et des

priorités du régime. Par exemple, le quadrigé des chevaux de la basilique Saint-Marc restera longtemps en ville, probablement même sur place, pour être déménagé seulement à la fin de l'année 1942²⁵. Dans tous les cas, la propagande à propos des chefs-d'œuvre « protégés » dans toute la Péninsule s'appuie sur un volume en papier glacé de la Direction générale des arts : *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea* [La protection du patrimoine artistique national contre les attaques aériennes]. Paru en 1942, il peut encore célébrer la victoire et la supériorité italiennes en attribuant aux œuvres d'art le rôle de « forteresses assurément inexpugnables de la civilisation italienne qui tend à nouveau à conquérir le monde »²⁶. Venise y tient une place certaine, mais l'attention principale va à Rome et aux innovations technologiques (d'une efficacité douteuse) qui y sont expérimentées : les blindages en béton. En somme, la ville lagunaire joue les seconds rôles. Avec ses carapaces protectrices ravivées par des affiches cinématographiques (au grand dam des surintendants), elle ne sert qu'à donner la réplique. Ce n'est qu'après l'effondrement du régime sous les bombardements anglo-américains que le potentiel symbolique de Venise renaîtra : de périphérie illustre, elle deviendra le lieu utopique du salut. Après l'échec du plan de *contrôle* fasciste, les citoyens angoissés et les surintendants eux-mêmes considéreront les trésors d'une Venise « presque jamais » bombardée comme un bouclier. On verra alors le centre lagunaire comme un abri idéal pour les œuvres mobiles de toute la Vénétie, et on tentera d'obtenir jusqu'à la fin le « titre » de « ville ouverte »²⁷. Entre 1943 et 1945, dans l'enchaînement d'ordres et de contre-ordres, une importante nouveauté émerge : le *soin* direct du patrimoine supplante à nouveau les modèles de *contrôle*, et ce grâce à la forte interaction des surintendances avec le territoire. Les hommes et les choses ont les mêmes espoirs de survie, en vérité incertains. La situation est désormais fluide, incontrôlable : les facteurs de risque se multiplient et les solutions sont contrastées et difficiles à mettre en œuvre.

¹⁴ Quelque chose d'analogue, du moins en ce qui concerne le sentiment d'impuissance des institutions et des populations, advient avec l'*acqua granda* [l'inondation] du 4 novembre 1966, quand l'eau, en ville, dépasse d'1,94 m son niveau habituel. À Pellestrina, l'Adriatique détruit les *murazzi* [digues en pierre] à plusieurs endroits et entre dans la lagune. Vue de la mer, l'île-rempart apparaît et disparaît : lieu et non-lieu, utopie de la défense. Avec la complicité du vent, la ville historique restera sous l'eau durant de nombreuses heures. À partir de ce moment-là, la principale caractéristique environnementale et architectonique de Venise, l'eau, se présente comme une entité ennemie²⁸. Dans les témoignages de la population, le cauchemar d'une immersion totale du centre provoque de véritables phénomènes de synesthésie²⁹, car l'*acqua alta* a ses propres odeurs, ses propres bruits, une vitalité obscure et perturbante, vertigineuse et sublime. Ainsi la violence des forces naturelles peut-elle ouvrir les écluses – tant pour l'imagination que pour la vie collective – des régions réprimées de l'être. Entre peur, souffrance et beauté³⁰, la vague exprime une sorte de poussée subversive qui revendique le respect de la nature, fût-elle humanisée : la considération due aux hommes, à l'environnement et aux œuvres d'art doit être entièrement redéfinie³¹. Mais au fil du temps, c'est une réponse réductrice, limitée au concept de « défense », qui l'emportera, en finissant par causer une instabilité permanente puisque le risque aquatique, enduré passivement, mine le tissu urbain et social de l'intérieur. Mais le choix du *contrôle* des forces naturelles n'offre pas plus de certitudes : pour chaque solution protectrice espérée, la peur d'effets collatéraux augmente, tout comme

les polémiques³². Dans les mois qui suivent l'inondation, c'est-à-dire l'hiver 1967, différentes équipes internationales d'experts s'emploient à inventorier les dégâts sur les œuvres d'art et les ornements des églises³³, à la demande des surintendances. Partout dans le monde surgissent des associations privées avec pour but de préserver l'ensemble artistique et symbolique vénitien. Puis, en 1969, est publié un rapport de l'Unesco proposant une lecture transversale de la situation : des risques hydriques à la pollution, de la conservation des biens culturels au développement³⁴. Dans cette optique, en 1973, l'État promulgue une loi visant à protéger Venise, en s'attribuant exclusivement le *contrôle* physique des eaux (marines et lagunaires) et en déléguant le *soin* des monuments et du paysage³⁵ aux organismes locaux. En 1984, une seconde loi spéciale³⁶ est promulguée, qui réunit en comité les organismes locaux et étatiques concernés afin de garantir une action unitaire. On prévoit de financer des interventions à tous les niveaux politiques et administratifs, avec une attention particulière aux opérations de reconversion des zones industrielles, au développement du port et à la tutelle des Biens culturels. Ces derniers, en vérité, profitent d'un financement extrêmement réduit : 500 millions de liras, sur un crédit global de 600 milliards pour trois ans. Plus généralement, la loi de 1984 se différencie de celle de 1973 par la diminution évidente du rôle des délégations locales. La gestion sera presque intégralement confiée aux macro-pouvoirs gouvernementaux ou à des organismes concessionnaires de l'État, comme le *Consorzio Venezia Nuova* auquel on demandera d'étudier la situation aquatique et de concevoir des plans systématiques de défense³⁷.

15 Jusqu'à nos jours, les expériences d'intervention directe, aussi bien dans la gestion privée que dans les services publics, vont de pair avec l'avancée de mesures étatiques importantes (et contestées) pour la régulation des flux, comme le module expérimental électromécanique, le MOSE, en cours d'installation aux bouches du port du Lido, de Malamocco et de Chioggia. Mais, si d'un point de vue abstrait, *soin* et *contrôle* semblent être nécessaires l'un à l'autre, dans les faits Venise continue de souffrir du déséquilibre entre actualité et mémoire, nécessités locales et réponses centrales. De tous côtés, on se plaint de l'inaptitude des administrations communales à redéfinir en termes actifs l'identité urbaine. Par ailleurs, les grandes opérations ont été l'objet de critiques acerbes depuis la mise en place du projet. Enfin, en ce qui concerne la revitalisation du patrimoine artistique, qui ne peut se résumer à la restauration ou au profit touristique, aujourd'hui encore le vide qui sépare sentiment diffus et réglementation étatique ne tend pas à se combler.

Note

1 Sur le différend identitaire entre petite et grande patrie, voir S. TROILO, *La patria e la memoria : tutela e patrimonio culturale nell'Italia unita*, Milan, Mondadori Electa, 2005.

2 Sur la voie législative de la tutelle post-unitaire, voir *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani, 1571-1860*, A. EMILIANI éd., Bologne, Nuova Alfa, 1996 ; M. BENCIVENNI, R. DALLA NEGRA, P. GRIFONI, *Monumenti e Istituzioni*, Florence, Ministero per i beni culturali e ambientali, Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici per le province di Firenze e Pistoia, 1987-1992, 2 vol. ; R. BALZANI, *Per le antichità e le belle arti. La legge n. 364 del 20 giugno 1909 e l'Italia giolittiana*, Bologne, Il Mulino, 2003.

3 La référence concerne bien sûr Michel Foucault.

4 Sur l'effondrement, voir M. VENTUROLI, *La Patria di marmo (1870-1911)*, Pise, 1953 et suiv., et le site *Cinquantamila giorni*,

<http://cinquantamila.corriere.it/storyTellerThread.php?threadId=campanile1902>. Pour une réflexion plus critique : M. NEZZO, « La tutela come esperienza identitaria : una campionatura fra Otto e Novecento », *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, Actes du colloque de Rome, 18-20 avril 2013 (en cours d'impression).

5 Voir M. NEZZO, *Critica d'arte in guerra : Ogetti 1914-1920*, Trévise, TerraFERma, 2003 ; *Venezia fra arte e guerra : 1866-1918*, G. ROSSINI éd., Milan, Mazzotta, 2003 ; *Venezia : la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale*, P. CALLEGARI, V. CURZI éd., Bologne, Bononia University Press, 2005.

6 G. FOGOLARI, *Relazione sull'opera della Sovrintendenza alle gallerie e agli oggetti d'arte del Veneto per difendere gli oggetti d'arte dai pericoli della guerra*, en annexe « Elenco di opere d'arte del Veneto sottratte ai pericoli di guerra », *II. Protezione degli oggetti d'arte, Bollettino d'arte*, XII, fasc. IX-XII, septembre-décembre 1918.

7 *Ibid.*, p. 199.

8 A. MOSCHETTI, *I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle Venezie nella guerra mondiale (mcmxv-mcmxviii)*, Venise, Istituto federale di Credito per il risorgimento delle Venezie, Cahiers LXIII-LXVIII, 1928-1931 : ici, Cahier LXIII, p. 6.

9 Le 16 décembre 1915, Pompeo Molmenti critique déjà, au Sénat, les étayages et les occlusions des arcs du premier niveau du palais des Doges : *Atti parlamentari della Camera dei Senatori, Discussioni*, Législature XXVI, Session 1913-1916, première de la législature, vol. II (3 décembre 1914 - 5 juillet 1916), Rome, Typographie du Sénat, 1916, p. 1904-1916.

10 Par exemple, à l'intérieur de Saint-Marc, on prépare des protections en brique et des sacs de sable pour renforcer les arcs ; les sculptures sont entourées d'ouate et de sable cuit puis protégées par des matelas d'algues ignifuges. On met en place des systèmes anti-feu. À l'extérieur, on sécurise les angles, mais ce n'est que dans un deuxième temps que l'on couvrira intégralement la façade. U. OJETTI, *I monumenti italiani e la guerra*, Milan, Alfieri et Lacroix, 1917, p. 14-15 (trad. française : M. Mignon).

11 Voir M. NEZZO, *Critica d'arte...*, ouvr. cité.

12 U. OJETTI, « Les monuments d'Italie et la guerre », *Gazette des Beaux-Arts*, 4^e période, tome XII, 59^e année, 690^e livraison, janvier-mars 1917, p. 25-48.

13 Sur la coopération intellectuelle, voir J.-J. RENOLIET, *L'Unesco oubliée : la Société des nations et la coopération intellectuelle (1919-1946)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999 ; M. C. GIUNTELLA, *Cooperazione intellettuale ed educazione alla pace nell'Europa della Società delle Nazioni*, Padoue, CEDAM, 2001. Sur la revue de l'OIM, *Mouseion*, voir A. DUCCI, « Mouseion », *Annali di critica d'arte*, 1, 2005, p. 287-313. Sur les tentatives de tutelle préventive de l'OIM, voir M. NEZZO, « The defence of works of art from bombing in Italy during the Second World War », *Bombing, States and People, Western Europe 1940-1945*, C. Baldoli, A. Knapp, R. Overly éd., Londres, Continuum, 2011, p. 101-120, en particulier p. 102-104 et *Ibid.*, « Note sul patrimonio artistico Veneto durante la seconda guerra mondiale : i tesori di Praglia », *Musica e Figura*, I, 2011, p. 275-332, en particulier p. 276-280.

14 Manuel d'instructions pour la conservation en temps de guerre, confié à *Mouseion*, p. 47-48, 1939.

15 Lettre de G. Fogolari au ministère italien de l'Éducation nationale, à la Direction générale des antiquités et des beaux-arts (Ministero dell'Educazione Nazionale [MEN]. Direzione generale Antichità e Belle Arti [DGA]), 31 décembre 1930 ; ID., lettre au MEN, DGA, Div. II, 7 mai 1931 ; ID., lettre au MEN, 24 juin 1931, Archivio centrale dello Stato (Rome), ministère de l'Instruction publique (ministero della Pubblica Istruzione), ACS, MPI, DGA, Div. II, 1934-1940, b. 69, fascicule *Venezia. Soprintendenza monumenti. Elenchi opere d'arte e progetti per la difesa del patrimonio artistico*.

16 Voir M. SERIO, « Il riordinamento delle strutture centrali e periferiche », *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, V. Cazzato éd., Rome, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2001, vol. II, p. 615-620.

17 *Ibid.*, p. 616.

18 R. D. 2081, 1^{er} décembre 1935, art. 12.

19 M. DE TOMASSO, « Protezione del materiale artistico mobile dai pericoli della guerra aerea. Relazione » (mai 1935), ACS, MPI, DGA, Div. II, 1940-1945, b. 73, fascicule *Protezione antiaerea del Patrimonio artistico. Ispezioni alle Soprintendenze*

del Comm. De Tomasso. Voir aussi la note « Riservatissima S. E. il Capo del Governo ha approvato il piano d'azione », 8 juin 1935, ACS, MPI, DGA, Div. II, 1934-1940, b. 57, fascicule P.A.A. *Progetti per la difesa dei monumenti e opere d'arte e rapporti con i Comitati provinciali*.

20 R. D. 8 juillet 1938, n° 1415.

21 Jusqu'à la circulaire ministérielle n° 376 du 8 février 1939, qui invite à « faire connaître la somme nécessaire pour se doter des moyens de protection antiaérienne et du matériel d'emballage pour les œuvres d'art mobiles ».

22 G. BOTTAL, « La protection des chefs-d'œuvre de l'esprit », *Nouvelles littéraires* du 12 février 1938, p. 8 ; ID., « La tutela delle opere d'arte in tempo di guerra », *Bolletino d'arte*, XXXI, sect. III, 1938, X, p. 429-430, maintenant dans ID., *La politica delle arti. Scritti 1918-1943*, A. Masi éd., Rome, Editalia, 1992, p. 141-143, en particulier p. 142.

23 Loi 1089 / 1^{er} juin 1939.

24 Loi 1040 / 6 juillet 1940.

25 Un devis établi par F. Forlati pour la levée des chevaux et de statues du palais des Doges n'a été envoyé au ministère que le 20 octobre 1942 (ACS, MPI, DGA, Div. II, 1934-1940, b. 100 ; fasc. *Venezia R, Soprintendenza ai Monumenti P.A.A. Dei monumenti e delle opere d'arte inamovibili*).

26 *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*, Rome, Direction générale des arts, 1942, p. IX-X.

27 M. NEZZO, *Note sul patrimonio artistico...*, ouvr. cité.

28 Voir A. DE PALMA, « Acqua alta : prima e dopo il 1966 », *Una città : Venezia, la memoria dell'acqua*, A. De Palma, S. Savognin éd., Venise, Temporale, 2009, p. 40-65 (p. 39).

29 *Ibid.*, p. 42.

30 Voir les photographies dans G. OBICI, *Venezia fino a quando ?*, Padoue, Marsilio, 1967.

31 Ce n'est pas un hasard si, dans les années suivantes, cette tragédie donne aux habitants des rez-de-chaussée la force de s'associer : ils demandent une maison « sèche » et la reconnaissance d'un droit-devoir à la dignité. Voir A. DE PALMA, *Acqua alta...*, ouvr. cité.

32 Voir L. SCANO, *Venezia : terra e acqua*, Rome, Edizioni delle autonomie, 1985.

33 W. WOLTERS, « Il restauro dell'edilizia veneziana », *Un futuro per Venezia ?*, Venise, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2006, p. 59-64 (p. 62).

34 P. COSTA, « Salvare Venezia / Save Venice. Strategie d'intervento per la laguna e la città », http://www.treccani.it/enciclopedia/venezia_%28II-Libro-dell%27Anno%29/.

35 « La République garantit la sauvegarde de l'environnement paysager, historique, archéologique et artistique de Venise et de sa lagune, elle en protège l'équilibre hydraulique, préserve son environnement de la pollution atmosphérique et des eaux et en assure la vitalité socio-économique dans le cadre du développement général et de l'ensemble territorial de la Région. » Loi 171/73, art. 1. À noter que la Commission spéciale prévue par la loi comprend des représentants de l'Unesco, le surintendant aux monuments de Venise et le surintendant aux galeries et œuvres d'art de Venise.

36 Loi 798/84.

37 Le *Consorzio Venezia Nuova* (réunissant des entreprises nationales de construction, des coopératives et des entreprises locales) agit pour le compte du ministère des Infrastructures et des Transports - Magistrature des eaux de Venise pour les interventions de protection de la ville et de la lagune, en application de la loi 798/84.

Per citare questo articolo

Riferimento elettronico

Marta Nezzo, « Une ville d'art fragile », *Laboratoire italien* [Online], 15 | 2014, Messo online il 27 ottobre 2015, consultato il 03 luglio 2017. URL : <http://laboratoireitalien.revues.org/842> ; DOI : 10.4000/laboratoireitalien.842

Autore

Marta Nezzo

Chercheuse à l'Université de Padoue, où elle enseigne la muséologie et l'histoire de l'art contemporain. Elle travaille sur la question de la protection du patrimoine artistique au cours des deux guerres mondiales, sur les thèmes identitaires présents dans l'art, et étudie les croisements entre théorie, histoire et idéologie. Elle a analysé des figures comme celles de Pompeo Molmenti, Lionello Venturi, Ugo Ojetto, Raffaello Giolli, Leonardo Dudreville et Mino Maccari. Parmi ses publications et éditions de textes : *Critica d'arte in guerra. Ogetti 1914-1920* (Crocetta del Montello, Terra Ferma, 2003) ; *Il miraggio della concordia. Documenti sull'architettura e la decorazione del Bo e del Liviano* (Trévise, Canova, 2008).

Diritti d'autore



Laboratoire italien – Politique et société est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.