

## DU COUVENT DEGLI EREMITANI AU MUSEO CIVICO. RESTAURATION POST BELLICA ET MUSÉOGRAPHIE : UNE ŒUVRE INACHEVÉE DE FRANCO ALBINI À PADOUE\*

La Reconstruction de l'après-1945 correspond à un moment de profonde mutation dans de multiples domaines. C'est dans ce vaste chantier que s'inscrit la restauration *post bellica* des monuments historiques. Il s'agit d'une forme de laboratoire européen dans lequel, à partir de la pratique de la restauration, travail alors colossal, urgent et nécessaire, sont élaborées des techniques et des théories toujours valides aujourd'hui. L'une des problématiques de cet article consiste à comprendre – à travers un cas d'étude à Padoue – en quoi les destructions de la Seconde Guerre mondiale ont contribué à renouveler les théories et les pratiques de la restauration pour les œuvres d'art, l'architecture et les tissus urbains. Dans mes recherches récentes, pour comprendre la restauration *post bellica*, au-delà d'une méthode de type casuistique, j'ai choisi le thème de la lacune comme fil d'Ariane. La chute d'un fragment d'enduit dans une peinture murale, les impacts de mitrailleuse, la chute des voûtes et des charpentes d'une église, les cassures dans les travées rythmiques d'une façade, l'écroulement complet de la nef ou de l'abside d'une église, la destruction de tissus urbains et la démolition d'un ancien pont de pierre sont autant de lacunes qui nous font réagir. C'est face à ces lacunes, chaque fois différentes, qu'est pensée puis mise en œuvre la restauration *post bellica* du « patrimoine martyr »<sup>1</sup>.

\* L'auteur remercie chaleureusement Antonella Ranaldi, surintendante et directrice de la SBAP de Milan ainsi que Fabio Fiocco et Luigi Gennaro pour leur accueil aux archives de la Ville de Padoue (section travaux publics). Pour cette recherche sur le Museo Civico de Padoue, j'ai exploité, dans le cadre de ma thèse de doctorat, plusieurs fonds d'archives ; à Venise, les archives de la SBAP-VeBPT ; à Rome, les archives de l'ICR (aujourd'hui ISCR) ; à Padoue, l'AGcP et l'ASEPcP.

1. DETRY Nicolas, « Le patrimoine martyr. Résurrection des monuments historiques en Europe après 1945 », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n° 30/31, 2014, p. 67-89.

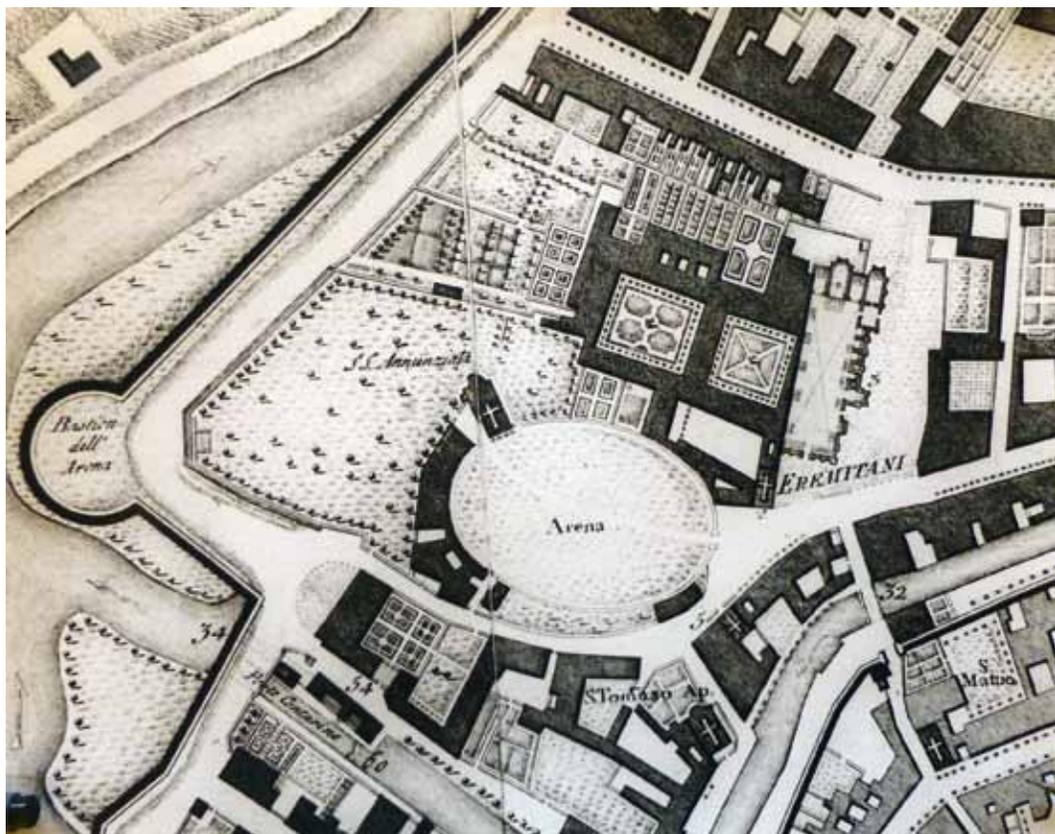


Fig. 1 – Padoue, l'extrait du plan de Giovanni Valle établi en 1784 montre l'importance du complexe de Eremitani au nord de l'Arena ; plusieurs cloîtres, devant la façade Ouest de l'église, le Sagrato en forme de place trapézoïdale (Archivio generale del comune di Padova).



Fig. 2 – Padoue, la nef de l'église S. Giovanni Eremitani vers 1960 après les travaux de restauration dirigés par Ferdinando Forlati ; on note la charpente de Fra Giovanni et au fond dans les trois absides, de grandes lacunes au niveau du décor peint (Venise Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo - Archivio Fotografico de la SBAP).

Dans plusieurs villes en Europe, les lacunes de la Seconde Guerre mondiale sur les monuments historiques sont encore visibles aujourd'hui. Des projets restent inachevés, c'est le cas à Padoue avec le complexe du Museo Civico agli Eremitani. Si cela est moins vrai dans un pays centralisé comme la France, où le service des monuments historiques a réalisé l'essentiel des reconstructions entre 1945 et 1972, il est frappant de constater qu'en dehors de l'Hexagone, par exemple en Allemagne, dans les pays de l'ex-URSS et partiellement en Italie, des chantiers de reconstruction post *bellica* viennent juste d'être achevés ou sont encore à venir. Ici et là, conservation, restauration et / ou reconstruction demeurent des questions débattues avec passion, bien que souvent de façon confuse. Les acteurs manquent de repères, certains campent sur leurs positions. La trop grande spécialisation des uns face à la non-préparation des autres rend le dialogue difficile. Si, depuis la fin des années 1990, on assiste à une nouvelle vague de reconstructions dans l'Allemagne réunifiée, depuis 2011, divers pays subissent des destructions intentionnelles et / ou par « effets collatéraux ». Comme pour ajouter du désespoir à la détresse, les guerres de Syrie et du Proche-Orient creusent de nouveaux patrimoines martyrs.

### ***Padoue, l'église conventuelle de San Giovanni Eremitani***

Le plan de Padoue que Giovanni Valle établit en 1784 montre le couvent des Eremitani comme l'un des fragments précieux de l'antique Padoue, entre les restes de l'amphithéâtre romain (Arena), la chapelle des Scrovegni, ornée des peintures murales de Giotto, au centre l'orto del convento (jardins, vergers et potagers) et à l'Est la via Porcilia avec ses maisons bâties entre le XIV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècles [fig. 1]. Selon la tradition architecturale vénitienne médiévale, la façade principale de l'église ne s'offre pas dans une vision prospective frontale, mais elle se découvre dans une séquence d'espaces, comme protégée dans la configuration du *Sagrato*, ici en forme de parvis trapézoïdal. Deux grands cloîtres distribuent des anciens bâtiments conventuels des frères Eremitani. Bâtie à partir de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle et complétée au début du XIV<sup>e</sup> siècle, S. Giovanni Eremitani est une église à nef unique percée de quelques chapelles latérales ajoutées au fil du temps. La nef mesure vingt-deux mètres par quatre-vingts de développement, elle est terminée par trois absides. C'est une construction de briques, revêtue à l'intérieur d'un décor peint en bandes blanches, jaunes et rouges [fig. 2]. Les façades extérieures sont en briques vues, avec certains éléments en pierre de taille. D'après les sources, en 1277,

l'église est encore couverte d'un toit provisoire en paille ; les frères n'ont pas les moyens de terminer le chantier qui est repris par la commune de Padoue. En 1306, en récompense de son travail pour la nouvelle charpente du palazzo della Ragione, l'architecte Fra Giovanni degli Eremitani reçoit les pièces de bois de l'ancienne charpente du palazzo. Avec ce matériau de réemploi, il va concevoir l'ingénieuse charpente de S. Giovanni, créant par la même occasion un remarquable plafond à caissons bombés en bois. C'est toujours Fra Giovanni qui conçoit les arcs en pierre formant d'élégantes niches à sarcophages. Elles jouent le rôle de consolidation structurelle, entourant la façade Ouest et une partie de la façade Sud. La partie haute de la façade est percée d'une grande rose entourée de quatre petites fenêtres circulaires, le tout en briques avec lesènes et bandes lombardes. Cette église abrite des œuvres d'art de grande valeur, à droite de l'abside centrale, la famille Ovetari commande en 1443 la décoration des murs de leur chapelle. Un cycle de peintures murales dédiées à saint Jacques le Majeur et à saint Christophe est ainsi créé au milieu du XV<sup>e</sup> siècle, par Andrea Mantegna avec d'autres artistes majeurs de la Renaissance. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ces peintures sont photographiées par Domenico Anderson et par l'entreprise florentine Fratelli Alinari. Ces photographies constituent une documentation précieuse pour les travaux de restauration entamés dès 1944.

### **Entre Giotto et Mantegna, le temps long de l'architecture sur l'existant**

Au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, l'ordre des Eremitani de S. Guglielmo est présent à Padoue et fusionne avec celui des Eremitani de S. Agostino. Grâce à des dons, l'ordre s'implante durablement dans la ville si bien qu'en 1276, Roberto de Roberti, *podestà* de Padoue, décide de faire construire « una conveniens ecclesia » aux frais de la commune. Ainsi, dès le début du XIV<sup>e</sup> siècle, les frères Eremitani sont parmi les protagonistes de la vie spirituelle et culturelle de Padoue. Le monastère est progressivement transformé et agrandi, deux cloîtres sont bâtis dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle, il se dote d'une nouvelle librairie dont le plafond en bois était célèbre. Les frères Eremitani doivent quitter le couvent qui est sécularisé en 1806. L'église reste consacrée au culte alors que l'ensemble du couvent – devenu la caserne Erasmo Gattamelata – est lourdement dégradé par son nouvel usage militaire. L'histoire urbaine des Eremitani de Padoue est emblématique d'un très grand nombre d'édifices européens aujourd'hui protégés comme monuments historiques. On ne compte plus les

couvents, les abbayes – comme Fontevraud en France – adaptés en caserne, en prison, en hôpital, en exploitations industrielles ou agricoles durant le XIX<sup>e</sup> siècle pour être ensuite restaurés et retransformés en espace muséal au cours du XX<sup>e</sup> siècle. Dans les années 1880, Camillo Boito aménage un premier musée dans l'un des cloîtres du couvent de S. Antonio. Dans les années 1930, le conservateur Andrea Moschetti reprend l'idée que Pietro Selvatico avait déjà formulée au début du XIX<sup>e</sup> siècle : créer entre « Giotto et Mantegna » une citadelle de la culture. Il s'agit de rassembler diverses collections, la pinacothèque, le musée de S. Antonio, la collection numismatique Bottacin, le musée lapidaire et archéologique. Malgré diverses propositions, le lieu choisi est bien l'ex-caserne Gattamelata jouxtant l'église S. Giovanni Eremitani [fig. 3]. Mais l'Europe est en pleine reconstruction, dans les villes d'Italie d'innombrables édifices sont ruinés. Les collections d'art cachées, dispersées, spoliées retournent progressivement vers leur lieu d'origine. De nouveaux critères de conservation et d'exposition exigent de laisser dans les dépôts de nombreuses d'œuvres d'art. Cette situation renforce la nécessité de restaurer, voire d'agrandir les musées ; renouvelant ainsi la muséographie.

Après les années de guerre, il faut faire face aux problèmes très complexes liés à l'aménagement et à la réouverture des musées, non seulement vidés de leur contenu mais aussi détruits par les bombardements aériens. Plusieurs musées allemands sont restaurés et réaménagés par des architectes renommés, comme Hans Döllgast pour l'Alte Pinakothek de Munich, Rudolf Schwarz pour le musée Wallraf-Richartz à Cologne. Un nouveau regard est porté sur les œuvres à exposer comme sur le patrimoine monumental martyrisé, marqué par des lacunes plus ou moins profondes. C'est en Italie que la muséographie va évoluer vers un niveau d'excellence et devenir une référence, grâce notamment à l'engagement de quelques hommes de grand talent, Giulio-Carlo Argan et Cesare Brandi en particulier : « [...] le fait que presque tous les musées italiens sont abrités dans des édifices de type monument historique influe de façon défavorable sur le développement des études sur l'architecture des musées et sur la muséographie [...]. L'architecte chargé de l'adaptation d'un vieux palais en siège d'un musée organisé de façon moderne [...] doit trouver un accord entre l'exigence de conserver à l'édifice son caractère historique et celle d'assurer aux œuvres d'art le meilleur climat pour la conservation et les meilleures conditions de présentation<sup>2</sup>. », écrivait Argan en 1952. Si la critique d'art favorise les interventions de célèbres architectes milanais comme Franco Albini (1905-1977) et BBPR, Brandi soutient les projets de Carlo Scarpa (1906-1978) et de Franco Minissi (1919-1996). Dans ces opérations, le rôle de surintendants comme Ferdinando Forlati, Piero Gazzola ou Alfredo Barbacci

2. ARGAN Giulio-Carlo, « La Galleria di palazzo Bianco a Genova », *Metron*, n° 45, VII, juin 1952, p. 25.



Fig. 3 – Padoue, photographie aérienne vers 1960 de la Caserne Erasmo Gattamelata, à droite l'église San Giovanni Eremitani, à gauche la chapelle des Scrovegni s'ouvrant sur l'Arena. En jaune, les parties que le service technique de la Ville veut démolir pour créer le Museo Civico (Archivio della sezione edilizia pubblica del comune di Padova).

est fondamental et complémentaire avec celui des historiens et directeurs de musées. Pour le musée du palazzo Bianco à Gênes, Caterina Marcenaro, conservatrice, travaille en étroite collaboration avec Franco Albini. Il s'agit de définir les moindres détails de l'aménagement, comme l'explique Argan : « la recherche de la fonction vive du musée a permis de trouver un accord complet entre les exigences de la nouvelle architecture et celle de la moderne critique d'art<sup>3</sup> ». Occupé entre 1945 et 1965 par la reconstruction de deux ponts sur l'Adige à Vérone, Piero Gazzola est alors proche de Carlo Scarpa et soutient son projet d'aménagement du musée du *Castelvecchio*. C'est bien dans ce contexte *post bellica* que sont nés quelques chefs-d'œuvre de la muséographie européenne du XX<sup>e</sup> siècle.

75

### **Restauration post bellica de l'église San Giovanni Eremitani**

La guerre touche très durement la ville de Padoue qui subit douze bombardements aériens massifs. Le samedi 11 mars 1944, l'église S. Giovanni Eremitani est lourdement touchée. Les deux cloîtres sont endommagés, la précieuse charpente en bois de 1306 est détruite sur la moitié de sa longueur, la partie supérieure de la façade Ouest s'écroule, les murs latéraux accusent un hors-plomb allant de trente-deux à cinquante centimètres, les chapelles latérales avec leurs décors sont fissurées. La structure globale de l'église est compromise. La destruction quasi totale des trois absides, avec la chapelle Ovetari abritant les peintures d'Andrea Mantegna, déclenche une indignation à un niveau international. Cette forme d'émotion est collective et traverse toutes les strates de la société. La pulvérisation des peintures de Mantegna est immédiatement reconnue par les Alliés comme : « *the greatest individual disaster to Italian art that resulted from the War*<sup>4</sup> ». Rappelons à ce sujet que l'architecture et les peintures de la première Renaissance sont intimement liées à l'identité nationale italienne. Durant la guerre, la destruction des monuments causée par les bombardements anglo-américains constitue un thème de prédilection pour la propagande fasciste. Des articles de presse, des affiches, des films et même des timbres-postes, diffusent dans tout le pays l'idée selon laquelle les pilotes alliés sont des barbares. La guerre se joue aussi dans cette confrontation psychologique et « éthique ».

En mars 1944, Ferdinando Forlati, ingénieur-architecte, surintendant des monuments de la Vénétie orientale, arrive au chevet de l'église deux heures après le désastre. Son témoignage à chaud est poignant : « ce que je vis fut un spectacle

3. *Ibid.*, p. 26.

4. *Works of art in Italy. Losses and survivals in the war, 1946*, Part II, Nord of Bologna, p. 1-71, Londres, document consulté à la British School at Rome (BSR).

vraiment effrayant qui m'a laissé dans un état de panique ; ce fut certainement la scène la plus épouvantable que la guerre avait donné jusque-là. Ce moment était tel que toute initiative vouée au sauvetage du peu de restes encore sur pied, apparaissait comme désespérément inutile<sup>5</sup>». Malgré ce rude constat, Forlati démarre le chantier de restauration dès avril 1944. Il organise, en lien direct avec Cesare Brandi de l'ICR<sup>6</sup>, le sauvetage des peintures murales de la chapelle Ovetari, pourtant réduites en milliers de fragments difficiles à identifier au milieu des gravats. Plus de la moitié des enduits sont pulvérisés. Les fragments envoyés à Rome ne représentent alors qu'un tiers de la surface de l'œuvre ; sur place « ils furent récoltés par des volontaires, mais le plus souvent, quelques fragments finirent dans les poches des récolteurs et sont aujourd'hui encore introuvables comme l'oiseau dans la forêt<sup>7</sup> ». Dès 1944, avec ses premiers élèves de l'ICR à Rome, Brandi mène de front la restauration de deux cycles de peintures murales du XV<sup>e</sup> siècle : à Padoue, la chapelle Ovetari et à Viterbe, la chapelle Mazzatosta, œuvre de Lorenzo da Viterbo. Il s'agit de récupérer tout ce qui peut être sauvé pour la recomposition future des peintures murales. « J'ai fait entourer toute l'église de barrières », écrit Forlati, « afin de commencer, dans un espace protégé, la délicate collecte de tous les fragments en indiquant sur un plan de l'église l'endroit précis où on les a retrouvés. Je devais rapidement empêcher la triste besogne des pilleurs d'œuvre d'art. 109 caisses furent remplies avec les restes des fresques et envoyée à Rome, à l'ICR dès la fin de la guerre. Le restes du bas-relief de Pizzolo et des fragments de vitraux furent envoyés à Venise [...]. Ensuite, nous avons pu démarrer la recomposition de la partie architecturale<sup>8</sup>. » Ces deux chantiers, Viterbe et Padoue, constituent un laboratoire pour la théorie et la pratique de la restauration. Improbables en 1944, les résultats obtenus dès 1946, non seulement forcent l'admiration, mais sont le moteur de progrès techniques et méthodologiques pour la restauration picturale mais également architecturale, cela à un niveau international. Il est significatif que dans le BICR et dans *L'Immagine*<sup>9</sup>, entre 1944 et 1950, Cesare Brandi publie des articles basés sur l'expérience des chantiers dans une perspective théorique et scientifique. Ces articles forment le substrat de la célèbre *Teoria del restauro* que l'historien de l'art et critique publie en 1963.

5. FORLATI Ferdinando, « Restauro della chiesa degli Eremitani a Padova », *BdA*, XXXIII, I, 1948, p. 80-84. p. 82. En mars 1943, Forlati ne pouvait pas prévoir que des catastrophes allaient encore s'abattre sur le patrimoine italien, comme le dynamitage des rives de l'Arno à Florence la nuit du 3 août 1944.

6. ICR : Istituto Centrale del Restauro, DE MASI Domenico (dir.), 1989, *L'emozione e la regola. I gruppi creativi in Europa 1850-1950*, Rome-Bari, L225, 403 p.

7. BRANDI Cesare, « Mantegna ricostituito », *L'Immagine*, n° 1-10, 1947-1948, p.179.

8. FORLATI Ferdinando, « Restauro della chiesa degli Eremitani a Padova », *op. cit.*, p. 82.

9. BICR : *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (la revue scientifique de l'ICR existe toujours). *L'Immagine*, revue fondée par Cesare Brandi vers 1945, disparaît vers 1950.

Dans l'immédiat après-guerre, Forlati dirige plusieurs chantiers complexes comme la restauration du palazzo dei Trecento à Trévise ou la reconstruction de la charpente en carène de bateau de la basilique palladienne à Vicence. Dans ce travail expérimental, les défis techniques d'un chantier enrichissent les projets suivants. La collaboration entre divers spécialistes fait alors avancer la discipline restauration d'un point de vue technique et théorique. Au niveau régional, chaque surintendance des monuments est reliée à des experts de la DGABA<sup>10</sup> et de l'ICR à Rome. Presque achevée en 1948, la restauration de l'église S. Giovanni Eremitani est un modèle du genre au même titre que la restauration du temple de Malatesta à Rimini, réalisée au même moment<sup>11</sup>. En 1944, comme on le voit sur la façade Ouest, la poussée des charpentes, alors instables, crée un hors-plomb au niveau des façades latérales ; heureusement, les arcades en pierre devant la façade permettent d'éviter l'écroulement complet [fig. 4]. À l'intérieur, les murs de briques du XIII<sup>e</sup> siècle sont ornés de peintures et de badigeons [fig. 2]. Ces murs ont une vraie valeur artistique dont l'authenticité matérielle doit impérativement être conservée. La structure de la charpente formant plafond est de type avec fermes triangulées et pannes. La destruction du toit, les lésions et les grandes lacunes créent des poussées obliques. Comme l'explique l'architecte Forlati : « [...] il était de notre devoir d'étudier tous les moyens et les techniques modernes, même les plus ardues, pour réduire au minimum toute perte de matière due à une reconstruction arbitraire [...]. Le redressement des murs est très avantageux d'un point de vue économique, mais surtout il permet de conserver au maximum l'intégrité du monument, du moins dans les parties qui ont résisté aux tragiques dévastations de la guerre<sup>12</sup>. » Pour ce faire, Forlati met en place un système de redressement des murs inclinés comparable avec celui qu'il expérimente au même moment à Trévise pour le palazzo dei Trecento<sup>13</sup>. Il réalise, sur les deux faces du mur gouttereau à redresser, un système de cadre et d'étalement en bois, fixé au mur par plusieurs tirants traversant la maçonnerie, eux-mêmes munis de manchons réglables filetés. Les tirants sont ancrés à des points très solides, situés à l'opposé du mur et de son inclinaison. Les manchons sont alors serrés et le mur est ainsi mis en tension. Il faut alors faire reposer momentanément le poids de la charpente sur des étais de part et d'autre des murs en état de redressement. Il faut ensuite faire tourner de façon régulière les manchons ; le mur se

10. DGABA : *Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti*.

11. DETRY Nicolas, « L'Alberti retrouvé : le chantier de restauration du temple de Malatesta à Rimini après 1945 », actes du 2<sup>e</sup> Congrès francophone d'histoire de la construction, Paris, Picard, 2016, p. 919-930.

12. FORLATI Ferdinando, « Restauro della chiesa degli Eremitani a Padova », *BdA*, 1948, XXXIII, I., p. 83.

13. MENICHELLI Claudio, « Il palazzo dei Trecento a Treviso », in DE STEFANI Lorenzo et COCCOLI Carlotta (dir.), *Guerra monumenti ricostruzione*, Venise, Marsilio, 2011, p. 633-649.



Fig. 4 – l'église San Giovanni Eremitani vers 1944. On note le hors-plomb du mur Sud, la grande lacune dans le haut de la façade Ouest, la charpente de Fra Giovanni en partie détruite. À droite, la chapelle Ovetari abritant les fresques d'Andrea Mantegna, état en 1944 (Venise Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo - Archivio Fotografico de la SBAP).

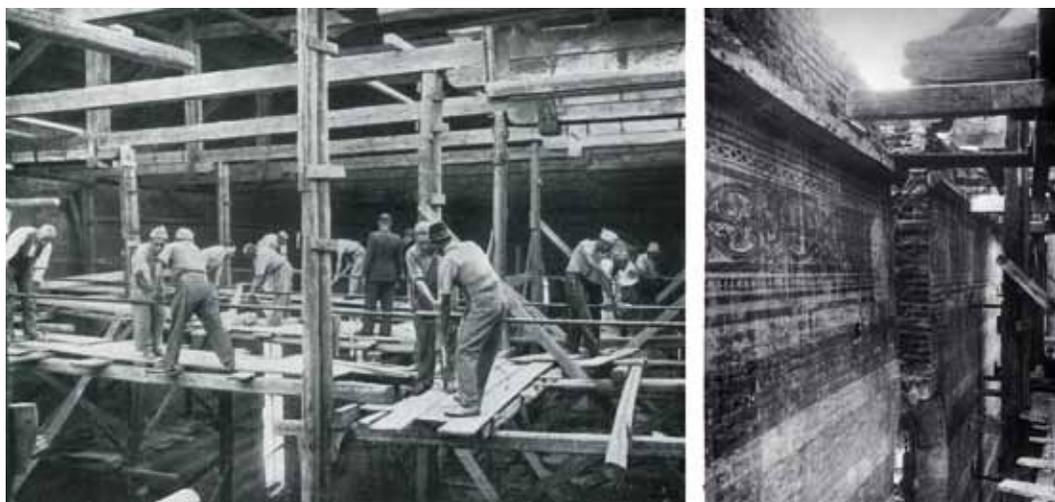


Fig. 5 – Vu de l'intérieur de l'église San Giovanni Eremitani (vers 1946 ?); le chantier de redressement des murs gouttereaux de la nef, avec le système mis au point par Ferdinando Forlati; les entrails de la charpente sont portés provisoirement par des étais en bois : une performance technique remarquable dans un moment de grande pénurie (Venise Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo - Archivio Fotografico de la SBAP).

déplace lentement, avec de petites vibrations, pour reprendre, grâce à cette action mécanique, sa position d'origine [fig. 5]. La restauration des diverses zones touchées par de grandes lacunes avance assez rapidement, si bien que dès l'été 1946, les murs et la toiture de l'abside et de la chapelle Ovetari sont reconstruits. Toutes les parties nouvelles en pierre sont reconfigurées selon le principe de la « réintégration des lacunes ». Les nouvelles pierres ont une taille de finition légèrement différente des anciennes pierres, retrouvées dans les décombres et remises en place. Les maçonneries sont reconstruites avec des briques anciennes de réemploi. Les dates de la restauration sont gravées sur les nouvelles pierres et sur certaines briques. Pour la lisibilité de l'intervention, entre une zone de briques anciennes et une zone de briques nouvelles, Forlati fait insérer un joint creux formant une petite ombre. Cette distance symbolique témoigne que la restauration est un acte situé dans le temps. Cette éthique de la restauration est un devoir moral portant des valeurs de vérité, d'authenticité et de mémoire.

### ***De Maurizio Sacripanti à Franco Albini, des projets pour une citadelle de la culture***

Dès le printemps 1948, la reconfiguration des zones détruites de l'église est terminée, ce chantier est réalisé en un temps très court, dans une période de pénurie et de grande pauvreté. Forlati connaît personnellement chaque artisan et dans son article du *Bollettino d'Arte* (n° 1, 1948), il n'omet pas de rendre hommage à leurs talents. Vers la fin des années 1950, la Ville de Padoue décide de transformer l'ancienne caserne Gattamelata pour abriter le Museo Civico. Il s'agit de présenter des collections provenant de plusieurs musées. Les bâtiments sont très endommagés, non seulement du fait des bombardements, mais également du fait de plusieurs cycles de transformations radicales en caserne puis en logements d'urgence [fig. 3]. Le service technique de la Ville (*Ufficio tecnico comunale di Padova*) travaille en collaboration avec le nouveau directeur du musée, Alessandro Prosdocimi. La Surintendance découvre des traces de peintures murales dans les ailes des cloîtres, si bien que celles-ci doivent être conservées. L'intention de départ est de développer le musée dans les bâtiments entourant le cloître mineur adjacent à l'église et dans le cloître majeur au nord. Mais la surface utile est insuffisante, pour ce programme ambitieux, il faut dix-huit mille six cents mètres carrés d'espace d'exposition permanente. Dès le début des années 1960, l'ingénieur

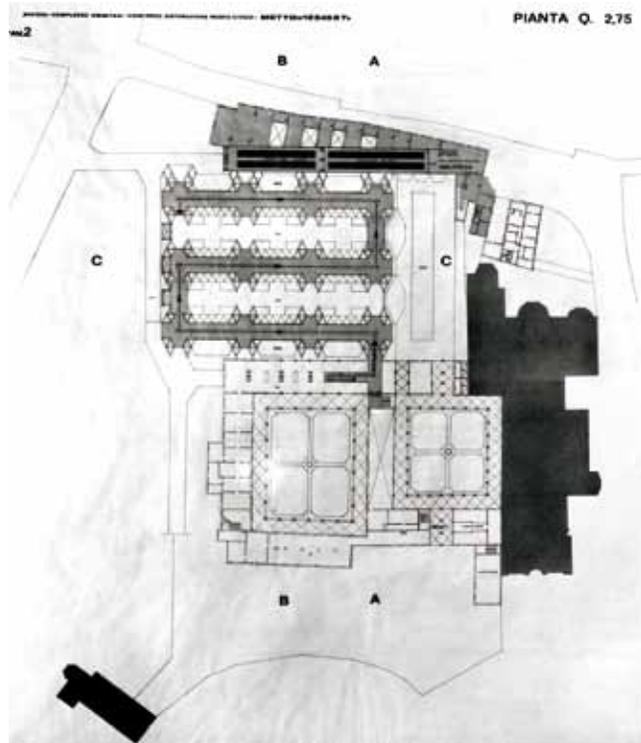


Fig. 6 – Maurizio Sacripanti, vue en plan du projet pour le concours de 1967 relatif à l'aménagement du musée dans l'ancien couvent ; document titré comme suit : « Padova complesso Eremitani – sistemazione Museo Civico, pianta quota 2,75, motto 123 45 67 ». La pinacothèque prend tout l'espace des anciens jardins au nord des deux cloîtres et se connecte avec les anciennes maisons de la via Porcillia qui sont en partie conservées et utilisées comme bibliothèque [Archivio della sezione edilizia pubblica del comune di Padova].

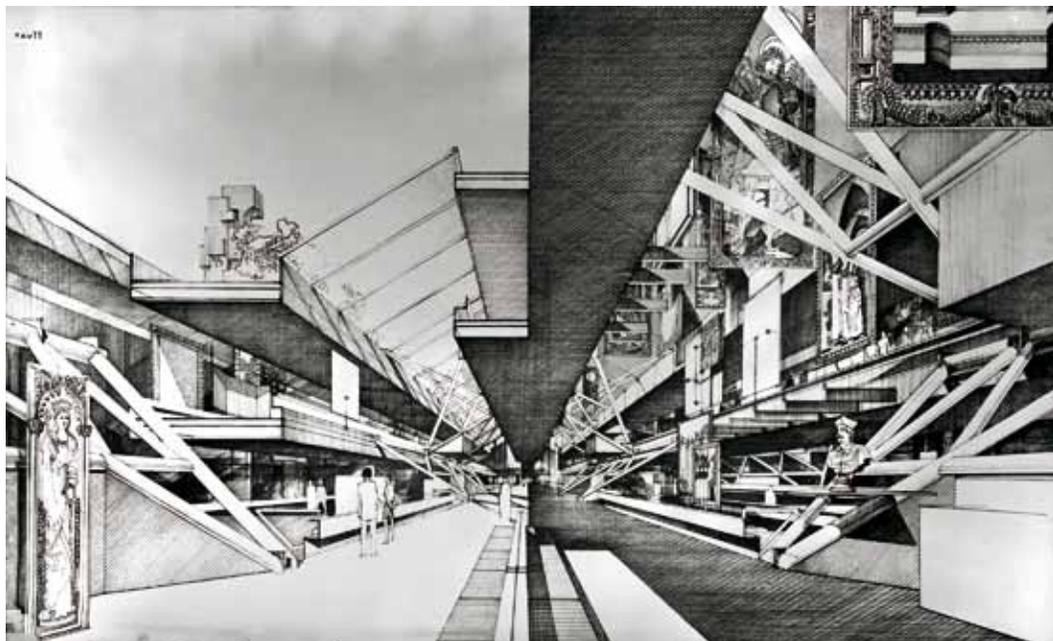


Fig. 7 – Maurizio Sacripanti, Perspective en vue de l'aménagement intérieur du Museo Civico, encre sur papier calque, Padoue, concours 1967 [Archivio della sezione edilizia pubblica del comune di Padova].

communal, Luigi Trombella, commence des travaux de dégagement et de consolidation. Il propose une reconstruction par anastylose d'un état supposé «à l'identique» du cloître mineur. En même temps, le conservateur Alessandro Prosdocimi fait appel à Franco Albini comme consultant pour affiner son programme muséographique. Le 17 octobre 1966, le conseil communal décide d'organiser un concours d'architecture ; le cahier des charges précise que la restauration des ailes du couvent sera réalisée par les services techniques de la Ville. Cette partie existante à restaurer va abriter la collection archéologique, numismatique et lapidaire. Pour les peintures et objets d'art, une nouvelle pinacothèque (de sept mille quatre cents mètres carrés) doit être projetée et située idéalement entre les restes du couvent et la via Porcilia où les anciennes maisons doivent être conservées. Douze architectes italiens répondent à ce concours sur esquisse. En 1967, le projet de l'architecte romain Maurizio Sacripanti (1916-1996) est lauréat. Sacripanti conçoit une grande machine qui semble avancer très lentement entre le cloître et la via Porcilia sous la forme d'un organisme de verre et d'acier composé de dix ponts flottants dans le vide soutenu par quatre portiques à pénétrations diagonales [fig. 6]. Ce projet, exhumé des archives de Padoue, n'est pas sans rappeler les utopies architecturales du groupe britannique Archigram. Comme d'autres architectes actifs dans ces années 1960-1970, Sacripanti montre ici son enthousiasme pour le potentiel des superstructures spatiales et des calculateurs électroniques, censé alors définir les morphologies urbaines du futur. On pourrait qualifier le projet de Sacripanti de «high-tech expressionniste» [fig. 7] tant il annonce, à bien des égards, certaines propositions du concours pour le centre Georges-Pompidou à Paris qui se déroule à peine cinq ans plus tard, en 1971. À Padoue, le jury, la surintendance des monuments et le conservateur du musée Alessandro Prosdocimi soulignent l'originalité des visions spatiales de Sacripanti et la brillante unité de son projet. Pourtant, des années de discussions, la tentative de modifier les dessins du concours de 1967, ne suffisent pas pour passer du dessin à la réalisation. Prosdocimi souligne combien les grandes verrières constituent un risque pour la bonne conservation d'œuvres d'art fragiles à la lumière et au changement de microclimat [fig. 7]. Des polémiques locales définissent ce projet comme destructeur du contexte urbain sensible entre Giotto et Mantegna. Finalement, le 25 juin 1969, l'administration communale confie le projet à l'agence milanaise de l'architecte Franco Albini.



Fig. 8 – Franco Albini, maquette en bois de la version du projet de 1969-1970 pour l'aménagement du Museo Civico de Padoue, à gauche de la façade Ouest de l'église, le volume projeté pour la zone d'accueil du musée prend toute son importance (Archivio della sezione edilizia pubblica del comune di Padova).



Fig. 9 – Deux images du cloître mineur réalisé en structure métallique selon le projet de Franco Albini de 1969-1970 ; l'accroche du cloître avec l'église a été modifiée au début des années 2000. En haut, la façade Sud du cloître ; en bas, détail d'une porte d'accès à l'église © cliché de l'auteur.

### Un projet inachevé, des questions toujours actuelles

Le projet du studio Albini, alors associé à Franca Helg et Antonio Piva, suit diverses stratégies adaptées au programme et à chaque partie de l'ex-couvent [fig. 8]. Les salles anciennes sont conservées et restaurées là où les voûtes et les maçonneries sont encore en place, même si ces éléments sont très dégradés. Certains planchers en bois de qualité sont conservés et restaurés, tandis que d'autres, sans valeur ou trop dégradés, sont renouvelés avec des structures horizontales en bacs acier soutenues par des colonnes d'acier en H légèrement détachées des murs ; comme pour marquer la distance temporelle entre deux époques de construction. Les baies, toutes remaniées aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, sont reconfigurées dans leur typologie d'origine, c'est-à-dire celle du XVI<sup>e</sup> siècle, là où les relevés et les sondages archéologiques ne laissent aucune doute. Les couvertures sont refaites en tuiles de terre cuite sur une charpente métallique. Les deux cloîtres sont restaurés en fonction des vestiges parvenus jusqu'aux années 1970 et dans la perspective de leur rapport volumétrique avec le milieu urbain [fig. 9]. Le projet d'Albini pour le cloître mineur proche de l'église suit une logique de réintégration d'une grande lacune. C'est un cas d'études pour la restauration architecturale, ici dans sa version « critique et créative ». Bien que la composition géométrique et formelle du cloître du XVI<sup>e</sup> siècle soit reconnaissable dans certaines traces (fondations, dessin des arcs, restes de colonnes) ; le peu d'éléments authentiques conservés *in situ*, incite l'architecte à refuser une reconstruction archéologique de type anastylose. Albini veut donner au nouveau cloître, adjacent à l'église, ce caractère de force et de légèreté propre à son œuvre : *zero gravity*<sup>14</sup>. Une grande architrave d'acier semble flotter au-dessus du carré du cloître ; cette méga-poutre est posée sur quatre piliers d'acier situés au milieu de chaque côté, les piliers sont formés de deux H d'acier avec un vide dans l'axe. L'effet obtenu est particulièrement élégant, voire même intrigant, et sans rapport avec les portiques à arcades des cloîtres traditionnels [fig. 9]. Mieux conservé, relativement épargné par la guerre, le grand cloître est, quant à lui, reconfiguré dans sa typologie d'origine. Ses quatre galeries voûtées servent de musée lapidaire où sont exposés sur de sobres supports en acier des fragments d'architectures provenant du site et du cloître mineur [fig. 10]. Pour la pinacothèque, tenant compte des points faibles du projet de Sacripanti, Albini conçoit un édifice clos en maçonneries de briques serties dans une structure métallique. Composés de quatre galeries au rez-de-chaussée et trois au premier étage, les espaces de la pinacothèque se connectent avec les planchers du grand cloître pour former un parcours libre.

14. BUCCI Federico et IRACE Fulvio, *Zero gravity*, Franco Albini. *Costruire la modernità*, Milan, Electa, 2006, 285 p.



Fig. 10 – Le cloître majeur restauré selon le projet de Franco Albini, les galeries font office de musée lapidaire en plein, usage des supports en acier pour la présentation des fragments d'architecture © cliché de l'auteur.



Fig. 11 – Franco Albini, *Projet pour les deux façades de la pinacothèque*, encre sur calque, 1970, structures métalliques et habillage en brique et en pierre, non réalisé (Archivio della sezione edilizia pubblica del comune di Padova).

Les volumes articulés, couverts de plusieurs toitures en arcs brisés, sont très vénitiens. Au niveau de la ligne de clé des arcs, une mince faille vitrée longitudinale apporte une lumière zénithale dans les salles. Mais cette lumière est contrôlée et redirigée vers les parois du musée par un ingénieux système de réflecteurs et de gaines techniques qui n'est pas sans rappeler celui que Louis I. Kahn conçoit au même moment pour le Kimbell Art Museum (1966-1972) [fig. 11].

Au début des années 1960, les services techniques de la Ville sont occupés à libérer les restes de l'ancien couvent des ajouts liés à son occupation militaire. Cette forme de « restauration par libération » (Gustavo Giovannoni) va peut-être au-delà du strictement nécessaire. Le volume de l'avant-corps conçu par Camillo Boito est démoli. Ce dernier renfermait l'ancienne porte d'entrée du couvent (XIII<sup>e</sup> siècle) et structurait l'espace urbain du parvis au nord-ouest de l'église (il Sagrato). Le studio Albini dessine entre 1969 et le début des années 1990 une douzaine de versions pour reconstruire cet avant-corps et résoudre l'entrée du musée. Une des versions du projet Albini est mise en œuvre : un volume simple couvert d'un toit à deux pans sur une structure en acier et un parement de pierre et de briques. Mais dès la fin des années 1970, entre lenteur administrative et polémiques<sup>15</sup>, le chantier s'enlise et la construction inachevée montre ses tripes de fer et de béton. L'avant-corps conçu par le Studio Albini est finalement démoli au début des années 2000.

Quarante-sept ans de polémiques, plusieurs colloques, des esquisses, un concours infructueux n'arrivent toujours pas à traiter cette lacune. Comment restructurer le parvis de l'église S. Giovanni Eremitani pour en même temps offrir une entrée digne d'un grand musée ? Ce projet suit un cheminement très long et semé d'embûches. Ici, les fortes relations entre constructions neuves et réhabilitation de l'existant laissent des questions ouvertes. La diversité des échelles d'intervention – de la fresque à la ville –, le rôle des acteurs, la longue discussion sur la réalisation, les attentes de la société civile de Padoue, la mort d'Albini en novembre 1977 font que le processus subit mille difficultés. C'est un parcours souffert, inachevé dont le résultat – bien que très qualitatif – reste loin des occasions privilégiées des musées italiens aménagés dans les années 1950-1960. Je pense ici aux œuvres de Franco Albini à Gênes, de Carlo Scarpa à Vérone et à Palerme ou encore à BBPR au château des Sforza de Milan. Il convient de souligner combien cette œuvre reste une leçon d'architecture en lien étroit avec la conservation du patrimoine. Les enjeux de cette histoire restent d'une parfaite actualité. Les thèmes liés à la longue fabrication

15. Issues de l'association *Italia Nostra*. Dans les années 1980, Garielli Pross, surintendante, propose même de démolir le cloître mineur d'Albini, afin de tout reconstruire à l'identique, y compris l'avant-corps, en prenant appui sur le plan de Giovanni Valle de 1784.

de ce musée sont par exemple l'histoire de la restauration *post bellica* en Italie, la restauration des peintures murales comme laboratoire montrant l'unité méthodologique de la restauration (œuvres d'art et œuvre d'architecture), la réintégration des lacunes, les recherches des années 1950 / 1970 sur l'architecture de la ville ancienne marquant la fin du mouvement moderne, les liens entre restauration du patrimoine martyr et le renouvellement de la muséographie dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les relations complexes entre des termes comme monument, restauration, réhabilitation, lacunes, fêlures, inachèvement, ville ancienne, *ambiente urbano*, muséographie, le jeu des acteurs entre experts et société civile. Il s'agit ici d'un chantier mettant en question la légitimité de l'architecture d'aujourd'hui dans la ville historique. Au Museo Civico de Padoue, se jouent l'acceptation et la non-acceptation de l'architecture comme pratique culturelle, technique, éthique et artistique, comme tradition et comme création.