

LA RESTAURATION DU
CASTELLO SFORZESCO

EXPÉRIENCE
HISTORIQUE
EXPÉRIENCE
ESTHÉTIQUE

Énoncé théorique de master
EPFL 2019-2020

Sous la direction de :
Luca Ortelli
Franz Graf
Mathias Dépierraz

En remerciant tout particulièrement mon groupe de suivi pour leurs conseils et leurs suivis tout au long de cet énoncé théorique.
À Odile, Annabelle et Lerna pour leurs relectures, à Nathalie, Alexandre et Didier pour leur soutien continu.

TABLE DES MATIÈRES



2020, Vincent Dorfmann

Ce document est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution (CC BY <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>).

Les contenus provenant de sources externes ne sont pas soumis à la licence CC BY et leur utilisation nécessite l'autorisation de leurs auteurs.

PRÉFACE	7	
I. CONTEXTE HISTORIQUE	10	
Les <i>Visconti</i> à Milan, l'urbanisme d'intimidation	12	62 La restauration de BBPR (dès 1947)
Les <i>Sforza</i> et l'atténuation symbolique du château	14	66 De la restauration vers la muséographie
Investissement du <i>Castello Sforzesco</i> en une demeure ducal	18	70 III. LA MUSÉOGRAPHIE D'UN BÂTIMENT HISTORIQUE
Lutte pour la domination de Milan, réaffectation du <i>Castello Sforzesco</i>	22	72 Considérations sur la muséographie
Le <i>Castello</i> et la <i>Risorgimento</i> , une période d'unification et de construction d'une image nationale.	28	76 Les musées du château
II. TRANSFORMATIONS EN MUSÉE	34	86 Ambitions dialectiques
Le <i>Castello Sforzesco</i> , un fait urbain.	36	92 Scénographie éducative
Attitudes dans la restauration	38	106 La ville, sujet formel du Castello
La restauration de <i>Luca Beltrami</i>	44	
Les intérieurs du musée du <i>Castello Sforzesco</i>	58	112 IV. CONCLUSION

PRÉFACE

Préface

Aldo Rossi définit la permanence comme « *un passé que nous expérimentons encore* »¹. En effet, tout nouveau bâtiment vient se confronter à un tissu existant, avec lequel il rentre en résonance. Certains, par leur permanence dans le temps, deviennent alors des symboles pour la ville et sont intimement liés à la mémoire collective de ses habitants.

L'exemple du *Castello Sforzesco* à Milan, dont la construction remonte au XIV^e siècle, témoigne des différentes manières de traiter la question de la restauration de bâtiments historiques. Cette discipline nécessite une connaissance aigüe de l'histoire de ce bâtiment.

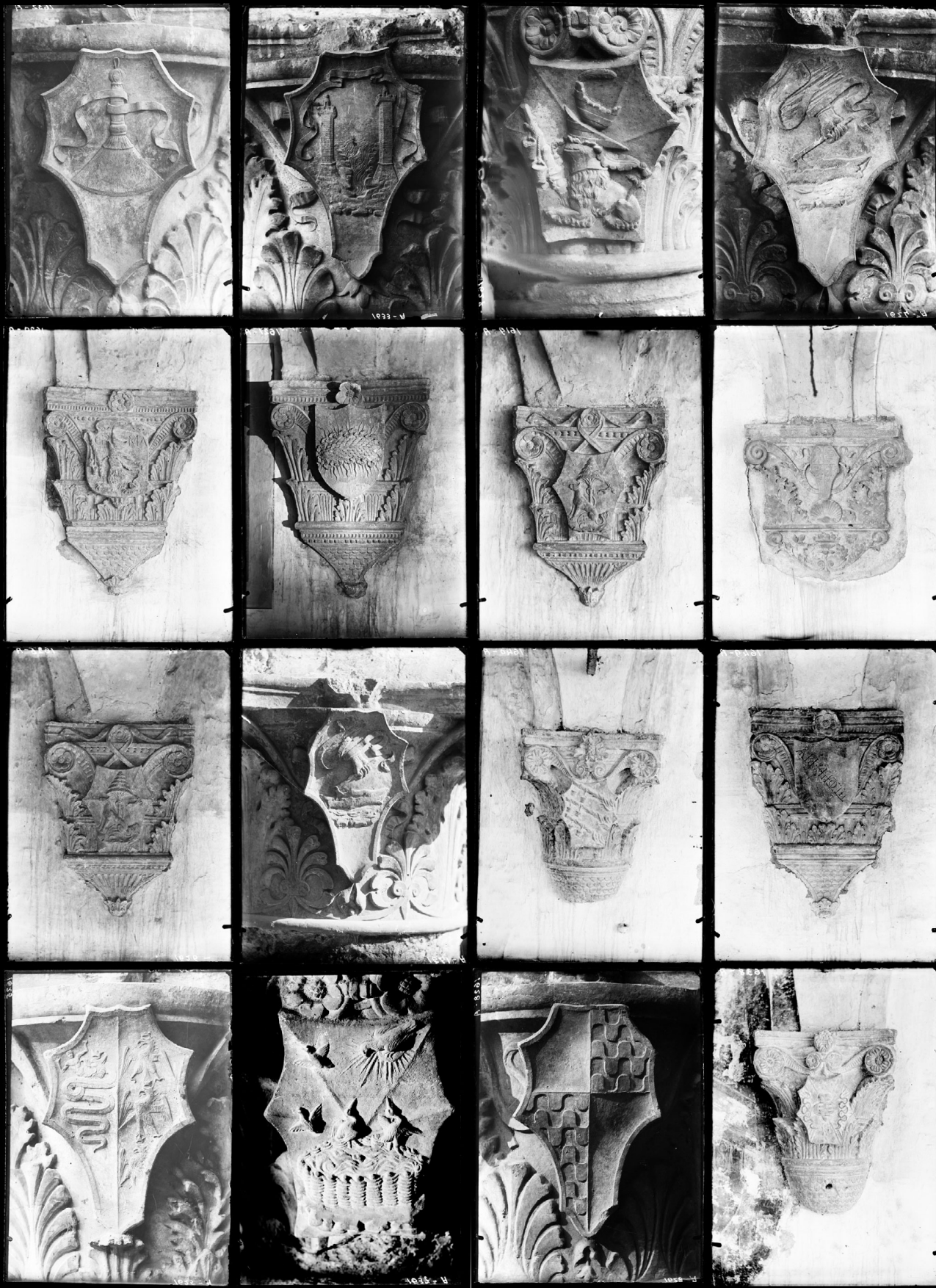
La première partie de cette étude est donc consacrée au contexte historique des événements qui ont marqué la vie du château jusqu'à faire de lui un élément central de la ville de Milan. Ces différentes étapes constituent un catalogue dictant ensuite la méthodologies des diverses restaurations, qui seront développées dans un second temps.

Les restaurations successives du château sont notamment corollaires à sa réaffectation en tant que musée. Dans la troisième partie, les muséographies réalisées par *Luca Beltrami* en 1892, puis par le groupe milanais BBPR en 1947 seront analysées. Ces dernières questionnent, à une autre échelle, la relation entre ancien et nouveau. En effet, ces deux scénographies exposent des œuvres archéologiques et antiques, présentées à l'aide de supports contemporains. Dès lors, l'association symbiotique de l'objet et de sa mise en scène devient l'œuvre d'art.

Le *Castello Sforzesco*, en tant que symbole urbain, est formé par la ville et celle-ci se reflète à l'intérieur par la mise en œuvre d'une scénographie. La scénographie de BBPR est alors plus qu'une lecture passéiste des œuvres exposées, mais propose une expérience à la fois spatiale et esthétique de l'objet pour le visiteur. Elle offre ainsi aux œuvres (principalement fragmentaires) une réintégration poétique dans un nouveau contexte muséal, et à *fortiori* dans la ville.

Dans ce contexte, de multiples questions émergent : Quelle est la place du musée dans la ville ? La muséographie de BBPR est-elle toujours d'actualité, alors que cette immersion spatiale vient être remise en cause par une visite numérique disponible en ligne ? Est-ce qu'alors un musée est voué à être délaissé ou au contraire, les scénographies telles que celle proposée par le bureau milanais sont-elles suffisantes à réactiver l'espace dédié à l'espace muséal ?

1. Rossi, A. (1966). *L'Architecture de la ville*. In Folio



I

CONTEXTE HISTORIQUE

Chapiteaux de colonnes retrouvés
dans le *Cortile della Rocchetta*.
Ces chapiteaux sont décorés de
différentes armoiries appartenant à
la famille *Sforza*. *Antonio Paoletti*,
Photographies, 1925. *Fondo Lastre*
Antiche, A 1617 - A 1649.

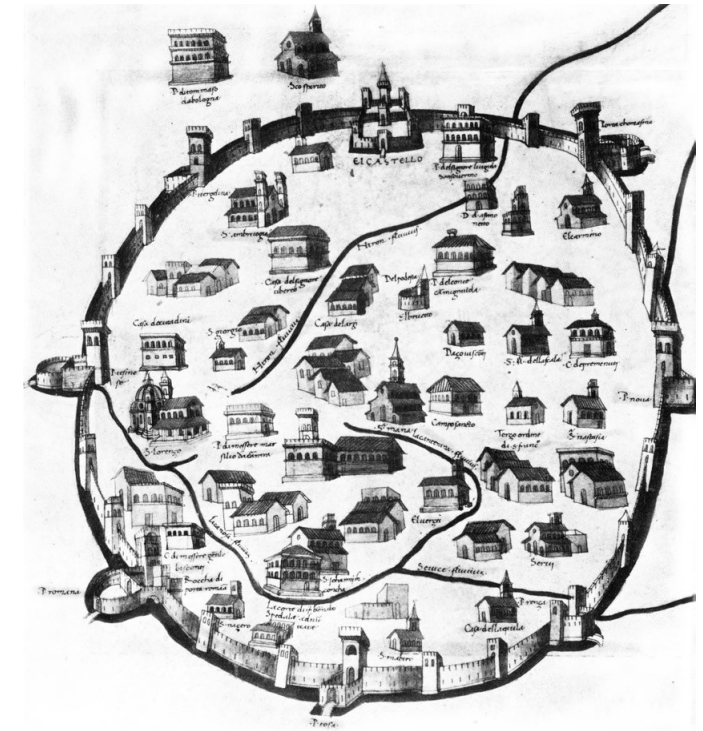
Les Visconti à Milan, l'urbanisme d'intimidation

À la fin du XIV^e siècle, Milan est une ville médiévale faisant partie des frontières du Duché de Milan. Entre 1355 et 1378, *Galeazzo II Visconti* et son frère *Bernabò* se partagent le pouvoir de Milan, à la suite de l'empoisonnement de leur troisième frère, *Matteo II Visconti* avec qui ils partageaient jusqu'alors la gouvernance de la ville. La partie orientale de Milan revient alors à *Bernabò* alors que la partie occidentale est sous la gouvernance de *Galeazzo II*. Ce dernier décide de construire une citadelle, en 1368, sur l'enceinte médiévale de la ville par crainte d'une trahison de son frère. En effet, ce château est alors édifié sur une des portes de la ville, *Porta Giovia*, alors sous son contrôle. La configuration du château, qui se nomme donc *Castello di Porta Giovia*, est ainsi destinée à se protéger davantage de l'intérieur de Milan que des agressions extérieures. Dans ce but, la résidence est placée sur la partie extérieure de la ville. Après sa mort, en 1392, son fils *Gian Galeazzo* fait construire une dépendance du côté intérieur de la muraille, une citadelle pour ses troupes militaires. La porte sépare ainsi la *corte ducale*, de la *piazza d'armi* qui contient toujours le fossé de la ville médiévale.

En 1447, à la mort de *Filippo Maria Visconti*, successeur de *Gian Galeazzo* et dernier des *Visconti*, le château était devenu une vaste demeure seigneuriale. En raison de l'absence d'une succession prévue par le Duc *Filippo Maria*, les citoyens proclament alors la République Ambrosienne. Soutenu par les citoyens, ce gouvernement est mis en place par des nobles et des membres de l'université de Pavie. Il subsiste de 1447 à 1450 et durant ces quelques années le *Castello di Porta Giovia* est partiellement détruit.

« ils font de sa destruction un véritable rituel civique : les pierres arrachées au monument de la tyrannie sont solennellement transportées au cœur de la ville, et viennent alimenter le chantier de la cathédrale, comme s'il était besoin de mettre en scène une réconciliation urbanistique entre le palais et la ville. »²

2. Marina Spinelli, « Ricerche per una nuova storia della repubblica Ambrosiana », *Nuova rivista storica*, 12, 1986, p. 231-252, notamment p. 246. Sur l'investissement de la cathédrale par l'idéologie « républicaine » en 1447, voir Evelyn S. Welch, « The Ambrosian Republic and the Cathedral of Milan », *Arte Lombarda*, 100, 1992, p. 20-28. in Boucheron, P. (2014). *De l'éloquence architecturale Milan, Mantoue, Urbino (1450-1520)*, Paris: Éditions B2, p. 24.



En effet, une partie des pierres sert à payer les dettes de la ville ainsi qu'à restaurer les murs de la ville. La destruction du château retranscrit aussi la forte tension de celui-ci avec la ville.

Le 26 mars 1450, *Francesco Sforza* marié à *Bianca Maria Visconti*, une fille illégitime du dernier *Visconti*, est proclamé Duc de Milan à la suite d'un siège au cours duquel il affame la population. En effet, en 1448, ce dernier « avait engagé de discrètes négociations avec des dirigeants milanais pour préparer sa prise de pouvoir. Une des conditions posées par les Milanais est la promesse de ne jamais relever le château de ses ruines. »³ Le *Castello di Porta Giovia* construit par les *Visconti* en tant que *rocca* seigneuriale et présentant une façade fortifiée face à la ville, est ainsi considéré par les citoyens comme « une menace et une offense. »⁴

Plan de Milan avec le Château placé au sommet du dessin. Il symbolise le pouvoir qui domine la ville. Pietro del Massajo, *Mediolano*, 1472. Source: (Bibliothèque Nationale de Paris, Cod. Lat. 4802, f° 131v)

3. BnF, Ms it., Cod.1585, f°1, *Capitoli dei Milanesi portati a Francesco Sforza a Landriano da Giorgio de Annono nel 1448*, sans aucune précision de date.

4. Boucheron, P. (2014). *De l'éloquence architecturale Milan, Mantoue, Urbino (1450-1520)*, Paris: Éditions B2, p. 29.

En effet, ce château est perçu comme une transgression impardonnable qui a éloigné le pouvoir princier jusqu'alors au centre de la ville et par ce fait bafoué l'héritage civique. Malgré tout, dès le 1^{er} juillet 1450, *Francesco Sforza* décide de faire reconstruire le château encore plus grand et plus massif.



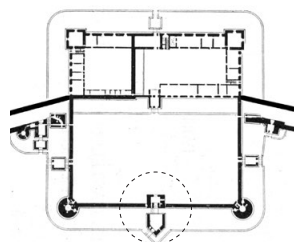
Les Sforza et l'atténuation symbolique du château

C'est ainsi qu'en 1451, *Antonio di Pietro Averlino* dit *le Filarète* est engagé pour la reconstruction du château ducal. Il est dès lors chargé de construire la tour d'entrée du château. Dans ce projet, l'attention de l'architecte se porte sur une atténuation symbolique de l'architecture du château fortifié à travers notamment l'adoption d'une tour élégante qui ne reprend pas des fonctions défensives flagrantes. Ce type de pratique est notamment visible dans le palais ducal d'Urbino. Cependant, ici, *Filarète* reçoit une opposition des maîtres lombards qui l'empêchent d'aller au bout de ses idées. Son intention de développer des *beccatelli* en marbre pour soutenir les merlons en haut des murs est donc abandonnée.

« On pourrait donc dire : Le prince qui a plus de peur de ses sujets que des étrangers doit construire des forteresses ; mais il ne doit point en avoir s'il craint plus les étrangers que ses sujets : le château de Milan, construit



Dessin de *Jacopo Bellini* représentant le *Castello* et le *Torre di Filarète* en 1464.



Emplacement de la tour d'entrée.
Plan schématique.



L'exemple des tours du palais d'Urbino.
Photo, 2017.

Vue idéale de la tour centrale du
château des Sforza, Filarete, *Trattato
di Architettura*, Florence, 1460-1464.
Biblioteca Nazionale, Codice
Magliabecchiana XVII.30, f.^o42r.

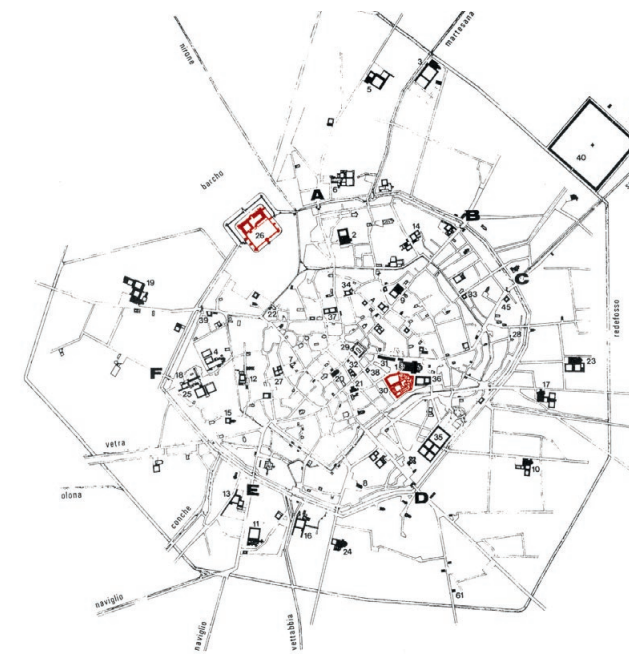
Plan de situation de Milan à la fin du
XV^e siècle : Principaux édifices, portes
et canaux.

Portes:

A - PORTA COMACINA
B - PORTA NUOVA
C - PORTA ORIENTALE
D - PORTA ROMANA
E - PORTA TICINESE
F - PORTA VERCELLINA

Principaux édifices:

- 1 - *Dôme*
- 2 - *S. Maria del Carmine*
- 3 - *S. Maria degli Angeli*
- 4 - *S. Francesco Grande*
- 5 - *S. Maria Incoronata*
- 6 - *S. Simpliciano*
- 7 - *S. Maria Podone*
- 8 - *S. Eufemia*
- 9 - *S. Maria del Giardino*
- 10 - *S. Maria della Pace*
- 11 - *S. Eustorgio*
- 12 - *S. Maria Maddalena*
- 13 - *S. Maria delle Vetere*
- 14 - *S. Erasmo*
- 15 - *S. Bernardino alle Monache*
- 16 - *Dame Vergini della Vettabia*
- 17 - *S. Pietro in Gessate*
- 18 - *Oratorio della Passione*
- 19 - *S. Maria delle Grazie*
- 21 - *S. Maria presso S. Satiro*
- 22 - *Oratorio di S. Leonardo*
- 23 - *S. Maria della Passione*
- 24 - *S. Maria presso S. Celso*
- 25 - *S. Ambrogio*
- 26 - **Castello**
- 27 - *Palazzo Borromeo*
- 28 - *Casa Parnavicini*
- 29 - *Broletto Nuovo*
- 30 - **Corte d'Arengo**
- 31 - *Coperto dei Fighi*
- 32 - *Casa dei Missaglia*
- 33 - *Casa dei Marliani*
- 34 - *Banco Mediceo*
- 35 - *Ospedale Maggiore (Ca' Granda)*
- 36 - *Palazzo Arcivescovile*
- 37 - *Palazzo Carmagnola*
- 38 - *Casa dei Mercanti d'Oro*
- 39 - *Palazzo dei Medici*
- 40 - *Lazzaretto*



*par Francesco Sforza, a plus fait de tort à la maison de ce prince qu'aucun désordre survenu dans ses États. La meilleure forteresse qu'un prince puisse avoir est l'affection de ses peuples - s'il est haï, toutes les forteresses qu'il pourra avoir ne le sauveront pas ».*⁵

Filarète est aussi l'auteur de la *Ca' Granda*, un hôpital qui fait suite à une réforme hospitalière amorcée par la République Ambrosienne et qui, par sa conception, vise à apaiser la population. Le Duc tente de se faire aimer par son peuple grâce à un principe politique précis, comme le décrit un historien lombard du XIX^e siècle : « *Francesco volse ogni opera onde far dimenticare la violenta origine del suo dominio, e riconciliarsi i popoli con quel modo ch'è unico valevole, il beneficiarli.* »⁶.

Francesco Sforza justifie ainsi la reconstruction du *Castello* comme un moyen de protection contre les Vénitiens avec qui les Milanais sont en guerre. Il décide de résider dans le *Corte d'Arengo*, au cœur de la ville de Milan, pour habiter au plus près du centre civique. C'est la *domus regia*. Un retour au centre après la *rocca regia*.

5. Machiavel, N. (1532). *Le Prince*, chap.XX. p. 139.

6. Cesare Cantù, (1854). *Storia di Milano e la sua provincia*, 2^a ed., Brescia : Fausto Sardini Editore. p.149.

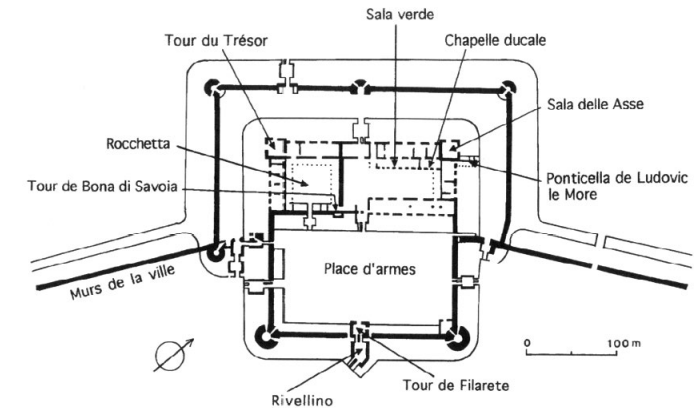
Francesco Sforza reprend aussi les armoiries des *Visconti* pour qu'une forme de continuité s'opère entre les dynasties dirigeantes, mais surtout afin d'asseoir sa légitimité vis-à-vis du peuple. *Filarète* met *Francesco Sforza* au cœur de son traité d'architecture, réalisé entre 1461 et 1465, et exalte sa volonté de *buon governo*. Il transforme ainsi les qualités guerrières du Duc en vertus et le caractérise d'amateur de la paix (PFISTERER, 2009).

Investissement du *Castello Sforzesco* en une demeure ducale

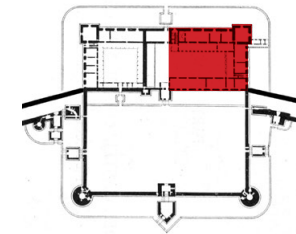
En 1466, à la mort de *Francesco*, son fils *Galeazzo Maria Sforza*, nouveau duc, prend comme demeure le château maintenant nommé *Castello Sforzesco*. C'est à travers la volonté de ce duc et son épouse *Bona di Savoia* que va être lancée une série de travaux destinée à décorer la demeure et ses intérieurs. C'est durant ces années de travail intense que *Bartolomeo Gadio*, ingénieur militaire, et *Benedetto Ferrini*, architecte toscan, achèvent la partie résidentielle du château.

Ce nouvel ensemble est composé de deux ailes, chacune articulée autour d'une cour, le *Cortile della Rocchetta* et la *Corte Ducale*. Cet ensemble combine alors les fonctions de résidence, de représentation et de protection. En effet, la *Rocchetta* est une forteresse au sein même du château. En 1476, à la suite d'une conspiration de nobles Milanais, le duc est assassiné. Sa femme *Bona di Savoia* s'y retranche et y fait construire une tour d'angle fortifiée afin de pouvoir contrôler l'ensemble du bâtiment.

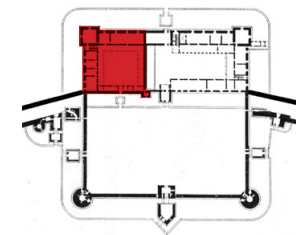
Lors de la restauration du château, au début du règne de *Galeazzo Maria Sforza*, ce dernier fait faire une multitude de travaux dans le château donnant un caractère majestueux aux deux cours. À partir des années 1470, le duc cherche ainsi à apporter une vie culturelle plus intense à Milan et spécifiquement dans sa cour par du mécénat. Il est en effet connu pour aimer la beauté et la luxure.



Plan du *Castello Sforzesco* à la fin du XV^e siècle.
Boucheron, P. (1998). *Le pouvoir de bâtir: urbanisme et politique éditiale à Milan (XIV^e-XV^e siècles)*. Rome : École française de Rome.



Vue du *corte ducale* depuis la *Rocchetta*
Castello Sforzesco, Rocchetta, photo, 2015.



Vue de la *Rocchetta* depuis le *cortile della Rocchetta* et en arrière plan la *torre di Bona di Savoia*.
Castello Sforzesco, Cortile della Rocchetta, photo, 2015.



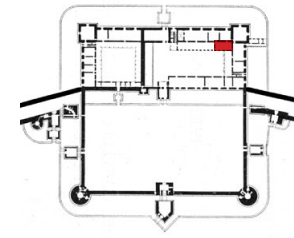
Il transforme ainsi les salles du châteaux particulièrement à l'aide de confection de fresques et de décorations. En 1473, une *Cappella Ducale* est construite et recouverte de fresques en un an. Elle a alors pour but d'accueillir des chantes de toute l'Europe.

La construction d'une loggia dans la cour ducale la *Loggetta di Galeazzo Maria* permet au duc de monter à cheval dans ses appartements. Au fond de la cour ducale est réalisé le *Portico dell'Elefante*, un portique de six arcs qui tire son nom d'une fresque représentant un éléphant, à l'origine accompagnée d'un lion, dont on peut maintenant seulement voir la queue, et probablement d'autres animaux exotiques.

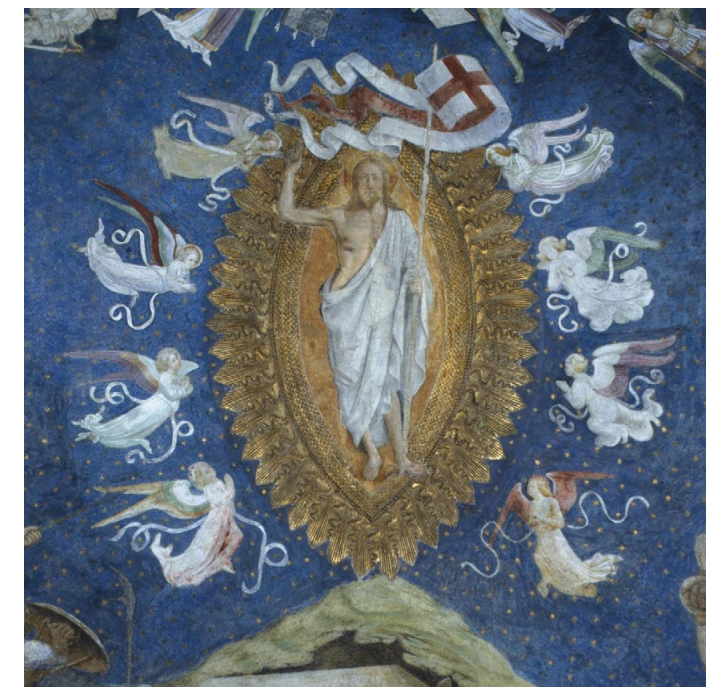
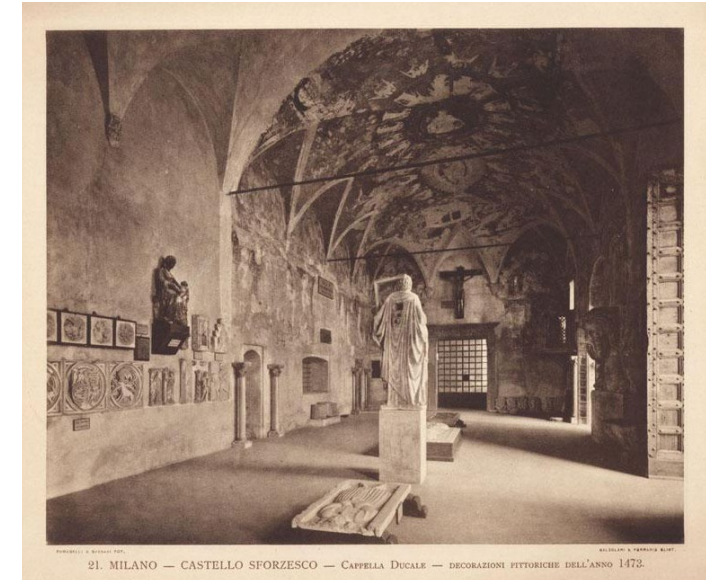
Ainsi la *Corte Ducale* devient un espace de représentation pour la famille ducale. Le Duc a une volonté de faire rayonner son pouvoir au-delà des frontières de son royaume. Inscrit dans une tradition humaniste commencée par les *Visconti* et entretenu par les *Sforza*, le Duc va se servir des arts et de la culture comme moyen de célébration de son pouvoir alors absolu et de glorification du prince.

Seulement, son impopularité liée à son caractère cruel engendre une conspiration de la part de la noblesse, dont en résulte son assassinat le 26 décembre 1476. C'est son fils *Gian Galeazzo II Maria* qui le succède, seulement celui-ci n'est âgé que de sept ans et c'est donc sa mère qui obtient la régence. Celle-ci retranchée dans la *Rocchetta*, choisit le secrétaire de son défunt époux, *Cicco Simonetta*, comme conseiller. Une guerre interne pour le pouvoir commence ainsi entre les nobles du duché. Le frère de *Galeazzo Maria Sforza*, *Ludovico Maria Sforza*, cherche à confisquer le pouvoir, car le conseiller avait en réalité les pleins pouvoirs sur le duché. *Cicco* est ainsi menacé par *Ludovico Maria*. Il fait donc construire une tour pour *Bona di Savoia* en 1477 et sa propre insécurité est visible par l'installation de ses bureaux à l'intérieur de celle-ci.

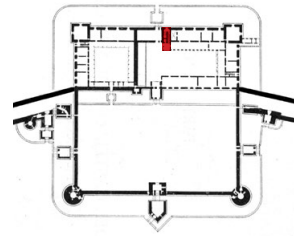
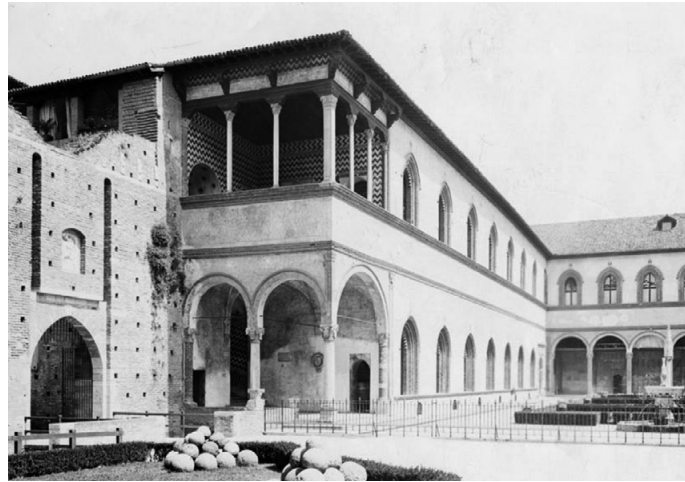
C'est à partir de 1480 que *Ludovico Maria*, surnommé *Ludovico Il Moro*, commence à régner avec son neveu sur le duché, après avoir exécuté *Simonetta* et avoir mis *Bona* à l'écart des affaires politiques. Pendant sa période de régence, Milan connaît un véritable âge d'or. En effet, il fait venir à sa cour des artistes pour embellir Milan et le château, comme *Donato Bramante* dont la présence est documentée à partir de 1481 et *Leonardo da Vinci* à partir de 1482.



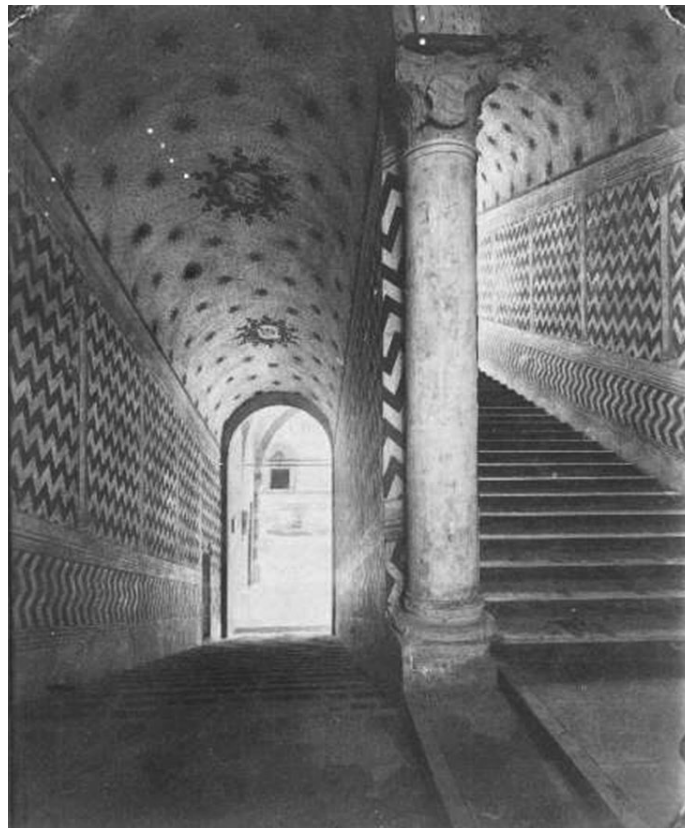
La *Cappella Ducale* sans la paroi qui la divise originellement de la *Sala Verde*, Illustration de la décoration des années 1473, photo, 1902
Milano, *Civico Archivio Fotografico*



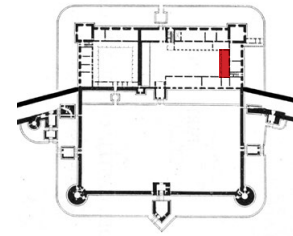
Le Christ ressuscité parmi les anges sur la voûte de la chapelle ducale. Restauration des années 1473.
Cappella Ducale, Castello Sforzesco di Milano, photo, 2015.



À l'angle du bâtiment à l'étage se trouve la *Loggetta di Galeazzo Maria*, au fond de la cour se trouve le *Portico dell'Elefante*. *Vista scorciata della Corte Ducale, Castello Sforzesco di Milano*, photo, 1914. Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco. Civico Archivio Fotografico, fondo Allestimenti Museali Milano, AM 455



Escalier pour accéder à la Loggetta, praticable à cheval. Les motifs sur les murs et plafonds sont ceux des Sforza. *Corte Ducale, Scalone di accesso alla loggetta di Galeazzo Maria Sforza, Castello Sforzesco di Milano*, photo, premier quart du XX^e siècle. Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco. Civico Archivio Fotografico, fondo Raccolta Luca Beltrami, RLB 2309/A



Portico dell'Elefante e Portale del Banco Mediceo, Affresco dell'elefante, Castello Sforzesco di Milano, photo, 1914. Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco. Civico Archivio Fotografico, fondo Foto Milano, FM C 496



Sur la partie gauche on peut voir les deux pattes arrière d'un lion. Sur la droite on distingue l'éléphant tiré par un personnage. *Affresco dell'elefante, Portico dell'elefante, Castello Sforzesco di Milano*, photo, 2012.

En 1483, *Bramante* est nommé *ingenerius ducalis electus* et assigné à de nombreux projets d'architectures dont le *Duomo*, la *Canonica* et le cloître de l'église *Sant'Ambrogio*, la reconstruction de l'église *Santa Maria delle Grazie* ainsi que le *Ponticella* qui connecte la *Sala delle Asse* au vaste parc à l'extérieur du château.

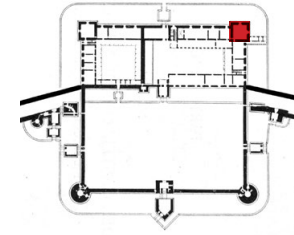
En ce qui concerne *Leonardo*, il est responsable de la réalisation de fresques, peintures et aussi de machines spectaculaires pour les événements mondains du duc. C'est en 1498 que *Leonardo* réalise les fresques de la *Sala delle Asse*, qui sont des motifs végétaux prenant comme essence des mûriers.

Lutte pour la domination de milan, réaffectation du *Castello Sforzesco*

Milan connaît un véritable âge d'or lors du règne de *Ludovico il Moro*. Cependant, Louis XII de France vient y mettre fin. Étant le neveu d'un Visconti, il réclame le duché de Milan. C'est ainsi, après une campagne victorieuse, que ce dernier devient Duc de Milan en 1499. Milan se retrouve ainsi occupée par la France pendant une période entrecoupée de reconquêtes alternées par deux Sforza, *Mas-similiano Sforza* de 1512 à 1515 et *Francesco II Sforza* de 1521 à 1535.

Le château perd son rôle de demeure princière et petit à petit commence à accueillir de nouvelles fonctions. La cour centrale commence ainsi à s'apparenter à une cour de caserne. Des magasins commencent à s'y installer, il y a des tavernes, des boulangeries, des ateliers de forgerons et un hôpital qui viennent agrémenter la vie des garnisons occupant le château. La tour de *Filarète* est utilisée à cette époque comme lieu de stockage d'armements et notamment de poudre à canon. C'est en juin 1521 qu'à la suite d'un accident, la tour explose et est entièrement détruite. La force de la déflagration est si intense qu'elle vient ruiner une grande partie des murs du château ainsi que la *Rocchetta*. Le gouverneur du château sera aussi tué dans l'explosion.

Par la suite, le château souffrira d'attaques incessantes françaises, milanaises, suisses, germaniques et espagnoles. C'est uniquement grâce au renoncement du duché, en 1535, par *Francesco II Sforza* que la situation se stabilisera.



Plafond de la *Sala delle Asse*, fresque attribué à *Leonardo da Vinci*. Les panneaux qui revêtissent les murs ne sont pas d'origine
Castello Sforzesco, Sala delle Asse, photo, 1970.

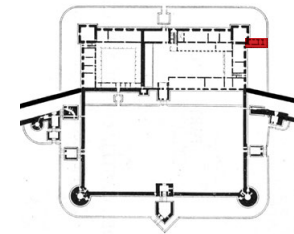
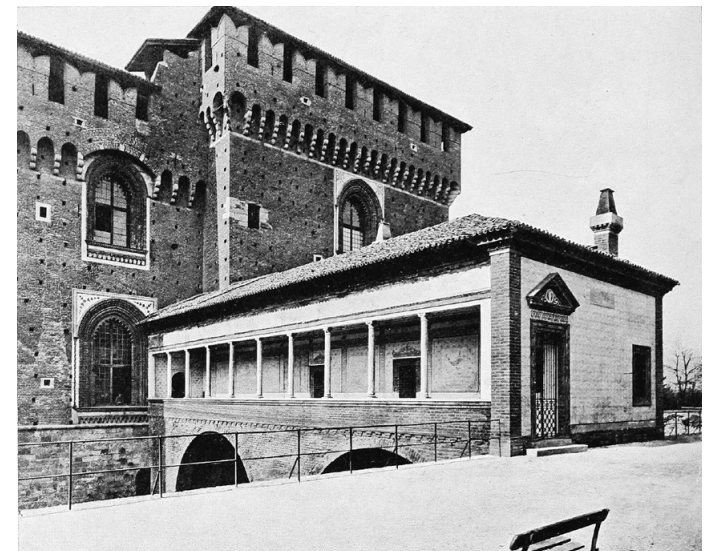
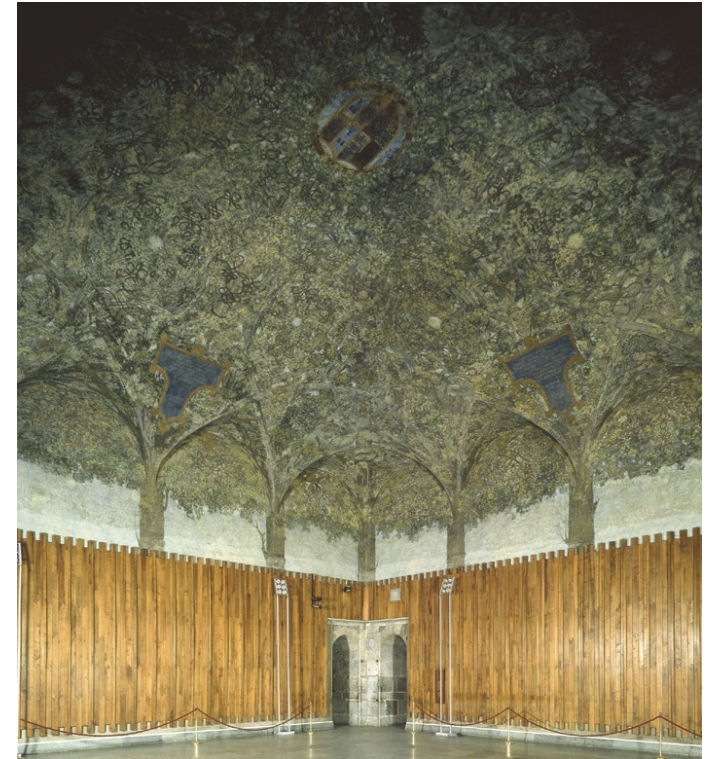


Image du pont réalisé par *Bramante* dans un état semblable à ce qu'il aurait été à la fin du XV^e siècle.
Castello Sforzesco, Ponticella di Lodovico il Moro, 1903.



Une longue période de domination espagnole met ainsi fin aux différents changements politiques et aux longues périodes de guerres. Le gouvernement espagnol va continuer les réparations du château initiées par *Francesco II Sforza*, mais va surtout élaborer un plan de fortifications à grande échelle du château et de la ville de Milan. En 1549, *Don Ferrante Gonzagua*, capitaine général et lieutenant de l'empereur, fait construire un bastion à douze points autour du château. Des murs sont construits capables de résister à des attaques de canon, sur un périmètre de onze kilomètres. Il s'agit alors du plus grand système de murs d'enceinte connus à cette époque en Europe.

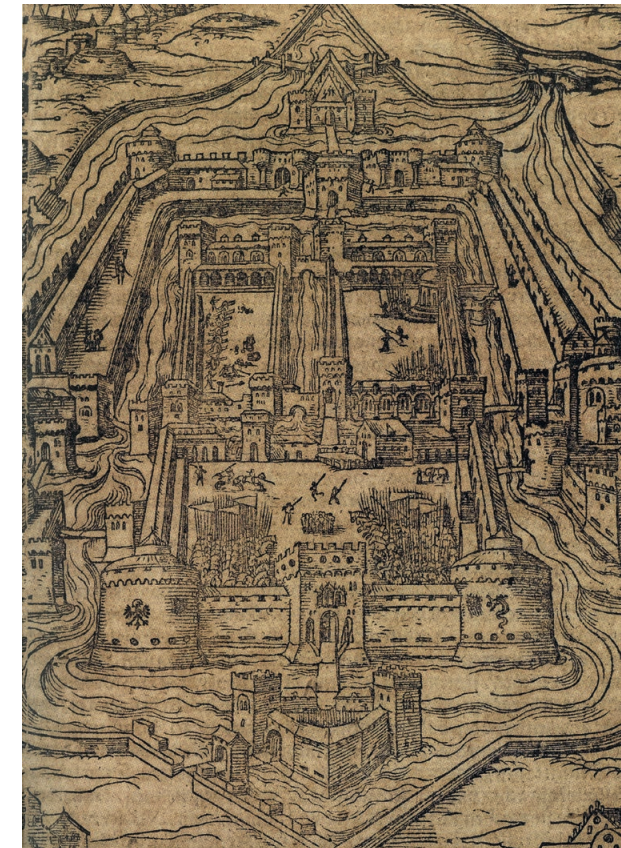
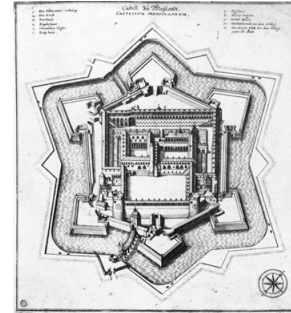
Le château, lui, se retrouve être une véritable caserne accueillant une garnison de plus de trois milles hommes. La *piazza d'armi* vient accueillir, au sud-ouest, un bâtiment qui deviendra l'*Ospedale Spagnolo* qui est alors largement décoré des blasons espagnols. Les pièces au nord du rez-de-chaussée du Corte Ducale sont utilisées comme des écuries dont la *Sala delle Asse*. Ces différentes pièces ont alors les murs recouverts par de la chaux, dissimulant ainsi les fresques qui pour certaines reprenaient le blason des Sforza. Les autres pièces se transforment en garde-manger, menuiseries... L'occupation espagnole du château est aussi attestée par les armoiries peintes en 1555 ordonnées par *Don Gomez Suarez de Figueroa* pour Philippe II d'Espagne. Elles sont encore visibles dans une salle du *corte ducale* et par les armoiries décorant le plafond d'une autre salle, peinte en commémoration du mariage royal entre Philippe II et Marie Tudor.

Le Castello, sous l'occupation espagnole (1535-1714⁷), devient ainsi le cœur d'une infrastructure militaire à la pointe de la technologie au XVI^e siècle. Les Milanais sont soumis à une politique oppressive et la fortification de la ville et du château est finalement un moyen de se protéger des insurrections milanaïses.

L'occupation autrichienne qui prend place au XVIII^e siècle, avec Maria Teresa d'Autriche (1740-1780) et Joseph II d'Autriche (1765-1790) mène à une renaissance culturelle de la ville. Milan devient le centre principal des protagonistes des Lumières italiennes. Mais rien n'a changé pour le château, si ce n'est pour la nationalité de ses occupants. Les environnements de l'ère Sforza continuent de

7. L'année 1714 correspond à la date de la signature du Traité de Rastatt entre le Royaume de France et la Monarchie des Habsbourg, suite à la Guerre de Sécession d'Espagne. En vertu de cet accord, l'Autriche reçoit notamment Milan. Dezzi Bardeschi, M. (2006). *Milano: architettura, città, paesaggi*, Milano, Mancosu Editore, 2006.

Plan du Castello Sforzesco en 1688 dans «*Topographia Italiae*». *Pianta prospettica del Castello*, Matteo Merian, 1688.



Vue idéale du château montrant les nouvelles fortifications de ce dernier ainsi que ses nouvelles activités, *Veduta del Castello Sforzesco*, particulier, 1552-1588. Milano, *Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli"*



Plan de Milan avec le Château placé une nouvelle fois au sommet du dessin et nouvelles fortifications de la ville. Le pouvoir, maintenant espagnol, surveille la ville, Antonium Lafreri, 1573. Milano, *Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli"*

tomber en ruine. Ils subissent des dommages importants, avec une détérioration des plafonds, des fresques et des décorations en stuc. Le château garde ses fonctions militaires et seulement la *piazza d'armi* sera ornée d'une statue de *San Giovanni Nepomuceno*. Elle représente le saint patron de l'armée autrichienne invoqué contre les inondations et les noyades.

En 1796, le Royaume de France, avec Napoléon à sa tête, envoie des troupes et assiège le château. L'archiduc Ferdinand I d'Autriche décide de fuir et Milan tomba alors sous la domination des Français. La même année, une pétition de la population exige la démolition du *Castello* en le présentant comme le symbole de «l'ancienne tyrannie»⁸. Les remparts espagnols sont donc démantelés pour la plus grande joie des Milanais en 1801.

Le devenir du château est une question importante, en effet, étant un élément du paysage urbain chargé de mémoire. Plusieurs projets sont alors proposés, cherchant à incorporer ce bâtiment dans un ensemble puissant digne d'appuyer la force du pouvoir français. C'est donc dans ces conditions qu'un projet de réhabilitation du château est proposé, par *Giovanni Antonio Antolini*. Sous des traits néo-classiques, le *Castello* deviendrait le siège du gouvernement républicain et serait pris au centre d'un complexe urbain unitaire, caractérisé par une gigantesque place circulaire de 570 mètres de diamètre. Un forum bordé par une colonnade et des bâtiments publics monumentaux tels qu'un musée, des thermes, un théâtre, mais aussi des magasins et d'autres bâtiments privés.

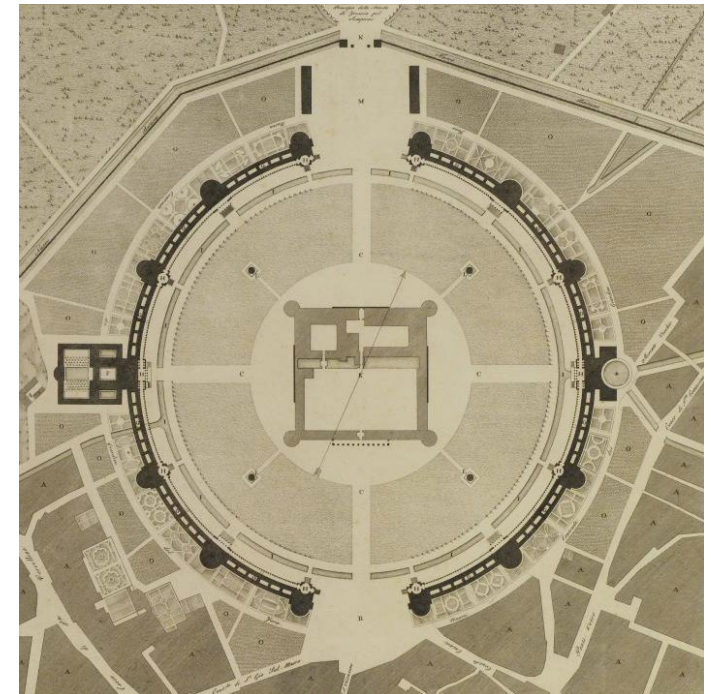
Dans ce projet, appelé *Foro Bonaparte*, le château est mis au centre, tel un objet d'art qui serait exposé au milieu d'une place. De plus, l'apparence du château est totalement changée, son aspect militaire est totalement masqué par l'emploi d'éléments d'architecture classique. Les quatre façades sont transformées pour devenir identiques afin que le bâtiment devienne symétrique. Dans ce projet, le *Castello* est donc habillé du langage classique, il devient un objet, un symbole de la prise de pouvoir des Français à Milan. Cependant, ce projet ne fut pas accepté pour des raisons de coûts trop importants et d'une taille disproportionnée pour la dimension de la ville et ses cent cinquante mille habitants.

8. Guido Belloni, G. (1966). *Il Castello sforzesco di Milano*. Milano : Bramante. Traduit de l'italien «antica tirannide»

Détail du plan de la ville de Milan.
Castello Sforzesco en 1801.
Città di Milano, Marcantonio Dal Re, 1801.
Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli"



Plan du forum. Les quatre façades se voient munies d'une nouvelle façade présentant des colonnes, de plus les deux tours d'angles au nord deviennent aussi circulaires.
Giovanni Antolini, progetto per Foro Bonaparte, 1801, Milano, Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli"



Vue idéale depuis Milan. On peut observer la transformation de la façade du *Castello Sforzesco* en une façade néo-classique.
Giovanni Antolini, progetto per Foro Bonaparte, 1801, Milano, Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli"



Le *Castello* et la *Risorgimento*, une période d'unification et de construction d'une image nationale.

En 1815, c'est le retour de la domination autrichienne. Dans l'ensemble de l'Italie, un mouvement contestataire des pouvoirs en fonction cherche à réformer les états italiens afin de les unir. Cette période de mouvance est appelée la *Risorgimento* et s'étendra tout au long du XIX^e siècle.

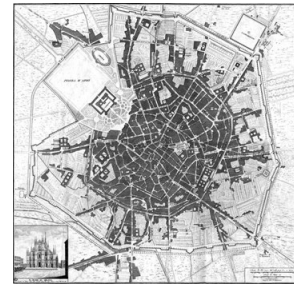
Le 18 mars 1848, à la suite d'une révolte de la population milanaise contre le régime autrichien, le général Radetzky décide de bombarder la ville depuis le *Castello* pendant «Les cinq journées de Milan». La population arrive à déloger les autorités et les troupes autrichiennes de la ville le 22 mars 1848. Un gouvernement provisoire est alors proclamé et le peuple en profite pour démanteler les défenses du château qui font face à la ville. La domination autrichienne revient en avril de cette année. En 1859, quand finalement Milan trouve son indépendance et plus tard fera partie du Royaume d'Italie, la population envahit le *Castello*, le pillera et signifiera ainsi enfin la fin de l'asservissement liée à ce château.

À la fin du XIX^e siècle, une partie de la population qui souhaite toujours que le *Castello* soit démoli. Cependant, au regard de l'Italie enfin indépendante, le bâtiment a une valeur historique trop importante. Le *Castello* a ainsi été sauvé de la démolition grâce à l'engagement des citoyens de Milan et de *Luca Beltrami*, architecte et historien. Ce dernier, dès 1892, a consacré de nombreuses années de sa vie à l'étude, ainsi qu'à l'élaboration de la conservation et la restauration du bâtiment.

Convaincu de devoir rétablir la forteresse comme à l'époque des Sforza, *Luca Beltrami* encouragea d'intenses travaux qui transformèrent le château en ce qu'il est aujourd'hui. Creusant les fossés, élevant les tours coupées, il reconstruit *ex novo*, mais sur la base de sources historiques et graphiques. Cette vaste restauration remet ainsi le château dans l'état qu'il était avant les siècles de dominations étrangères, à la fin du règne de la dynastie des Sforza, c'est à dire à la fin du XV^e siècle.

Plan de la ville de Milan et du *Castello Sforzesco* en 1820.

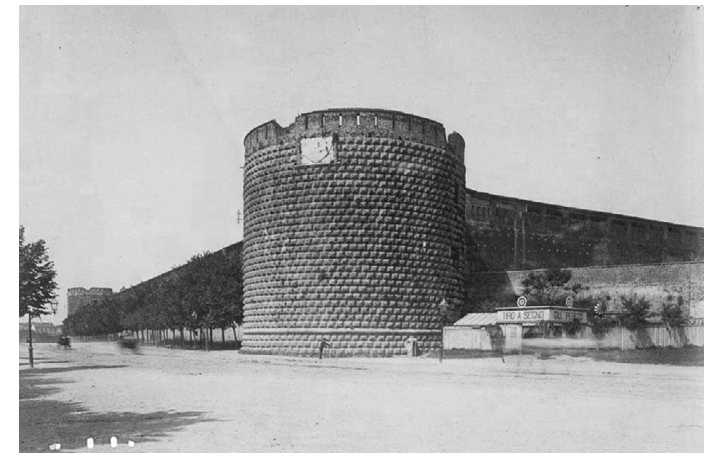
Pianta della città di milano anno 1820.
Antonio Tua, Gaspare Cagnoni, 1820.
Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli"



Veduta du château depuis le Sud-Est, depuis l'intérieur de Milan. Présence des fortifications face à la ville.
Bernardo Bellotto, *Milano, Castello Sforzesco*, détail, circa 1744.



Le château avant sa première restauration. *Milano, Castello Sforzesco*, photo, 1880.



Le château avant sa première restauration. *Castello Sforzesco, piazza d'armi*, photo, 1880.
Raccolta Luca Beltrami, RLB 2689

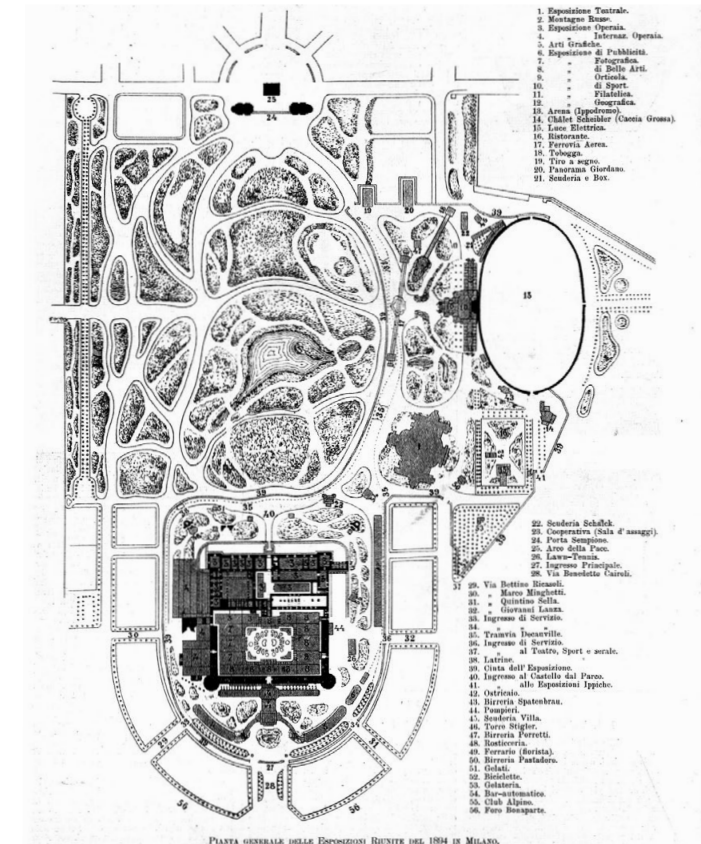


Contrairement au XVe siècle, le *Castello Sforzesco*, en raison de l'expansion de Milan, est à présent à l'intérieur de la ville. La nouvelle fonction du bâtiment est d'abriter l'image de la famille Sforza. En effet, la *risorgimento* se sert de celle-ci comme l'image d'une Italie puissante. Le château prend ainsi fonction en tant que monument témoin de la réappropriation des valeurs nationales. Tout l'enjeu de cette image se retrouve dans la façon dont celle-ci se matérialisera dans le projet de *Luca Beltrami*. Ainsi, on verra comment la restauration opérée par *Beltrami* aura pour objectif de montrer, d'exposer ce bâtiment au public milanais.

En 1894, deux années après le début des travaux, des expositions sont organisées dans le *Parco Sempione* et dans le château. Par conséquent, le *Esposizioni Riunite di Milano del 1894* commencent ce processus de muséification du *Castello Sforzesco*. Ce dernier entre ainsi dans une nouvelle période de transformation liée à son nouvel usage.

*Nel dettare l'epigrafe di una medaglia che ricorderà il Castello qual era e qual è, Cesare Cantù scrisse : « Sulla diroccata reggia viscontea — il duca Francesco Sforza eresse il Castello di Milano — a spese e a freno dei cittadini — e coll'arte e la scienza — di Bramante, Filarete, Gadio e Leonardo. — Da fortezza minacciosa — il popolo redento — la convertì in museo — di patrie ricordanze. »*⁹

9. Esposizioni riunite, Milano Italia. (1894). *Le esposizioni riunite di Milano del 1894*. Milano : Edoardo Sonzogno. p. 42. Traduction en français : *En dictant l'épigraphie d'une médaille qui rappellera le Château tel qu'il était et tel qu'il est, Cesare Cantù a écrit : « Sur les ruines du palais des Visconti — le duc Francesco Sforza a érigé le Château de Milan — aux frais et au frein des citoyens — et avec art et science — de Bramante, Filarete, Gadio et Leonardo. — D'une forteresse menaçante — le peuple racheté — l'a convertie en musée — de souvenirs de la patrie »*



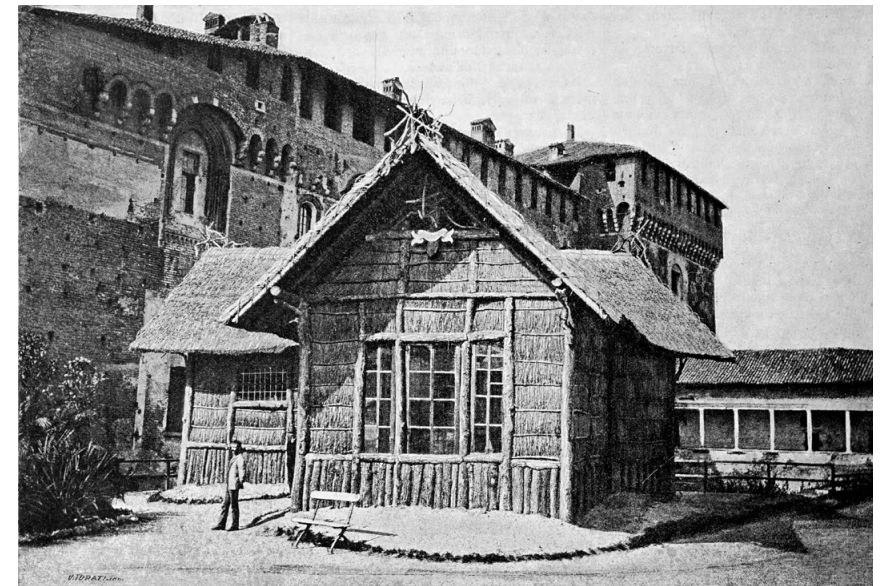
Le Castello comprend les expositions : 3, 4, 7, 8, 9, 44.
Plan général de l'*Esposizioni Riunite* de 1894. Milan, 1894.



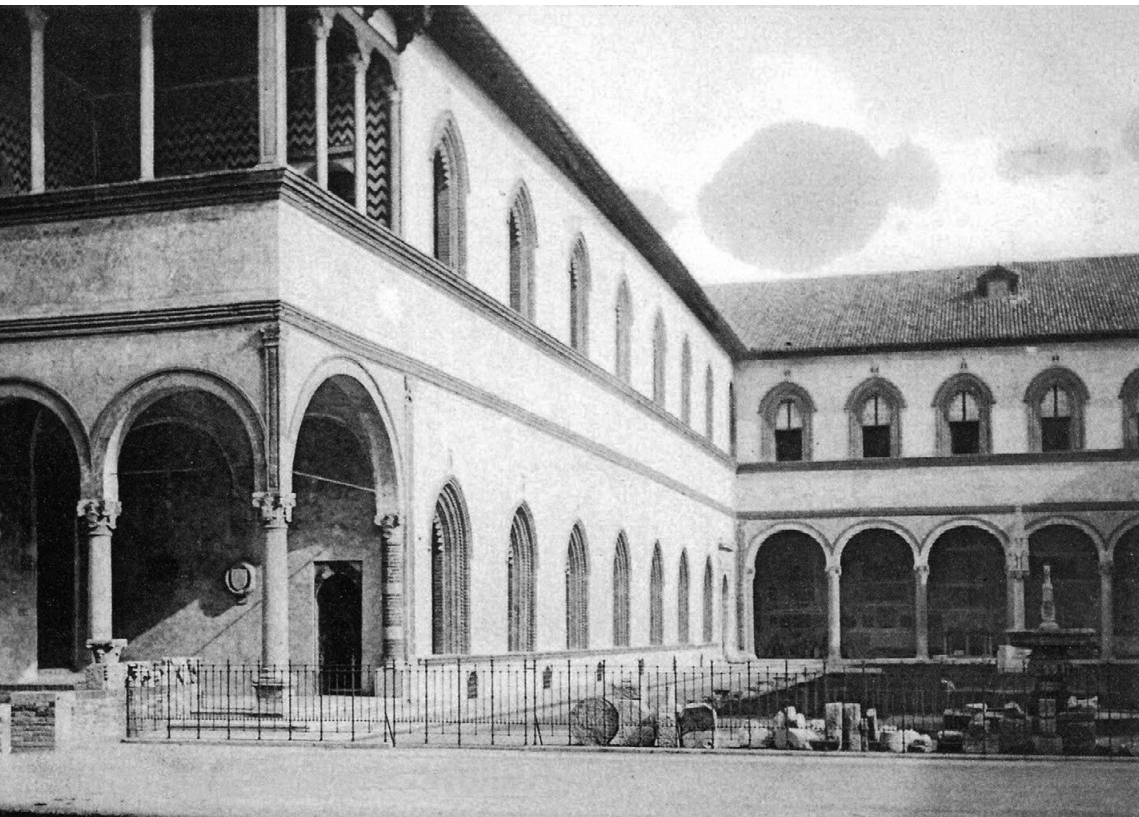
Les travaux de reconstruction des tours latérales sont en cours et les créneaux sont totalement absents. Installation de pavillons dans la piazza d'armi du Castello Sforzesco pour l'*Esposizioni Riunite* de 1894. Castello Sforzesco, 1894.



Il s'agit de la *piazza d'armi* avec les galeries des Beaux-Arts pour l'exposition de 1894. En arrière-plan, on peut observer la *torre di Bona di Savoia* déjà restaurée par Beltrami cette année-là. *Castello Sforzesco, Le Esposizioni Riunite, Galerie delle Belle Arti, 1894.*



Devant la façade Nord-Est du *Castello Sforzesco* des pavillons sont montés. Ici, on a affaire à la cabane du club Alpin. Sur la droite, on peut observer la présence du *Ponticella di Lodovico il Moro*. *Castello Sforzesco, Le Esposizioni Riunite, La Capanna del club alpino, 1894.*



II

TRANSFORMATION EN MUSÉE

À partir du début du XXe siècle, le *Castello Sforzesco* fait l'objet d'études archéologiques, historiques et muséographiques. Le château devient alors un centre civique de la ville notamment avec son lien avec le *Parco Sempione* au nord. Comment intervenir dans un édifice possédant des traces si riches de l'histoire de Milan ? Comment la restauration peut-elle transmettre une idée de la conception de l'histoire ? Cela pose la question de la transformation d'un bâtiment historique ainsi que de la mise en place de rapports entre architecture et art dans la mise en place d'un musée

La cour ducale pendant la restauration de Luca Beltrami.
Castello Sforzesco, Corte Ducale, 1893.
Raccolta Luca Beltrami.

La cour ducale après la restauration de Luca Beltrami.
Castello Sforzesco, Corte Ducale, 1900.
Raccolta Luca Beltrami.

Le Castello Sforzesco, un fait urbain.

Le *Castello di Porta Giovia*, construit entre 1358-1368 ne s'est pas élevé sur un site choisi au hasard, mais sur les fondations du *Castrum Portae Jovis*. Ce dernier a été bâti durant la fin du II^e siècle, et était alors nommé en 286 le *Campo Marzio* de *Mediolanum* (Milan). Ainsi, le site du *Castello Sforzesco* est le siège de lieux importants pour la ville et ce, depuis la fin du II^e siècle.

Le Castello est ainsi un *fait urbain*¹⁰, dans le sens où il appartient à la mémoire collective de l'histoire de la ville. C'est une forme permanente dans la cité milanaise, qui fut habitée par différentes fonctions selon les époques, mais a souvent été le symbole physique des tensions politiques et historiques. Le bâtiment reste encore aujourd'hui, un élément important de l'*âme de la cité*¹¹ notamment depuis l'intervention muséographique réalisée par BBPR. Modifier le *Castello* impacte dès lors non seulement le paysage de la ville, mais surtout l'idée de la ville. Néanmoins, cela ne signifie pas que le bâtiment doit rester exactement intact. Au contraire, il subit des transformations « *en fonction du temps, de la culture et des circonstances* »¹² et celles-ci matérialisent un parcours constituant la *conscience de la ville*¹³.

Les modifications subies mettent ainsi en évidence, de façon claire et précise, les structures culturelles et politiques de Milan. Les nouvelles transformations pourraient ainsi se faire à travers l'intersection entre la mémoire et la réalité.

10. Selon le terme employé par Rossi, A. (1966). *L'Architecture de la ville*. InFolio

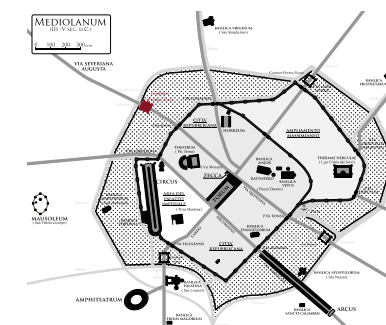
11. Selon le terme employé par Rossi, A. (1966). *L'Architecture de la ville*. InFolio

12. Rossi, A. (1966). *L'Architecture de la ville*. InFolio p.172.

13. Selon le terme employé par Rossi, A. (1966). *L'Architecture de la ville*. InFolio

Le Castello Sforzesco, un fait urbain.

Mediolanum, Milan à l'époque de l'Empire romain. Les remparts construits dont les entrées sont contrôlées par des forts. Le *Castrum Portae Jovis* (en rouge), est à l'emplacement où s'est construit le *Castello Sforzesco*. Illustration du plan de la *Mediolanum* au III^e-V^e siècle, 2018, Wikipedia.



Le *Castello Sforzesco* (en rouge) en périphérie de la ville. Un bastion qui assiège Milan. Pendant l'époque de domination espagnole. Plan de Milan, Marco Antonio Barateri, 1629.



Expansion de la ville qui remplace le *Castello Sforzesco* (en rouge) à l'intérieur du tissu urbain. Plan masse de Milan, 2018, openstreetmap.



Attitudes dans la restauration

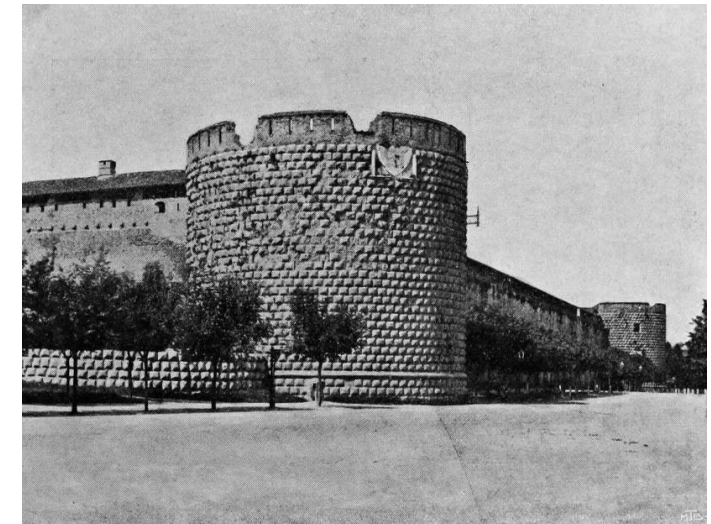
La notion de *monument historique* apparaît au début du *Quattrocento* en Italie et est, depuis lors, indissociable des notions d'*art* et d'*histoire*. Le *monument historique* doit ainsi être distingué du *monument*, qui est perçu comme l'idée universelle de support de la mémoire. (Huber, 1997) À l'origine, le monument historique se réduit aux œuvres de l'Antiquité qui font donc l'objet de projets de conservations.

En effet, dans la lettre qu'écrivit *Raphael* au pape *Léon X*, les édifices de Rome sont divisés en trois catégories d'époques. La première, qui concerne les ouvrages datant du Premier Empire jusqu'à la ruine-de-Rome engendrée par l'arrivée des Goths, est, selon lui, digne de *respect* et d'*attention*. Ces édifices possèdent toujours une trace de la nature divine de ceux qui les ont construits, à la fois symboles et avertissements laissés par la civilisation romaine, reconnue par sa puissance exemplaire. La deuxième rassemble les bâtiments qui remontent à la domination de Rome par les Goths et plus d'une centaine d'années après. La dernière catégorie comprend les édifices de la fin de cette période jusqu'à leur époque contemporaine. *Raphael* présente aussi celle-ci comme digne de respect et d'attention, conscient qu'il s'adresse au pape, un important commanditaire d'œuvres architecturales.

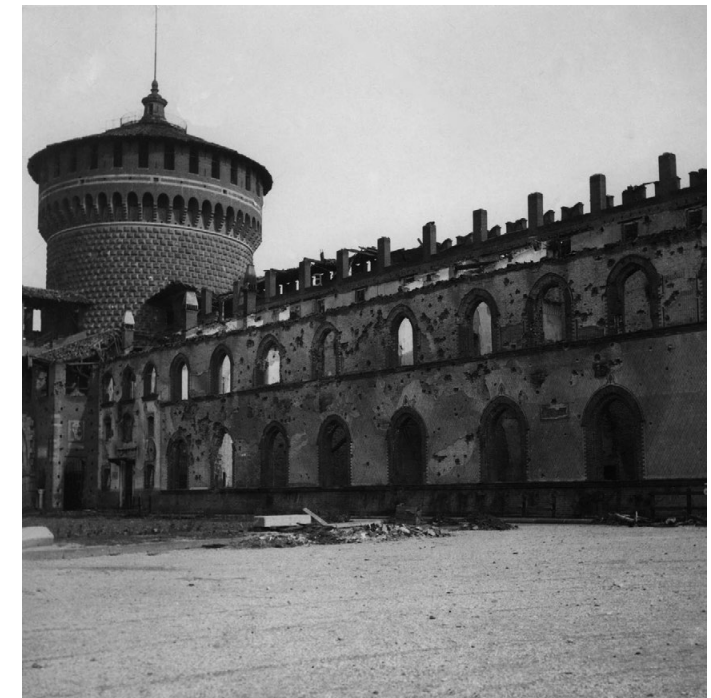
Les monuments définis comme historiques seront donc soumis à des projets de conservation. Cela n'a pourtant pas empêché *Raphael* (comme d'autres), de se servir de *monuments historiques* comme des carrières de pierre pour de nouvelles réalisations. Pour la construction de la nouvelle *Basilica di San Pietro*, il utilise pour son revêtement, du travertin qui provient du *Colosseo* et des *Terme di Diocleziano*.¹⁴

On voit donc ici l'importance de la réalité d'une époque dans le *monument historique*. Ce dernier est assujéti aux conditions contemporaines et n'est pas uniquement une image figée du passé. Au contraire, le *monument historique* accompagne le développement de l'histoire.

14. Choay, F. (1984). À propos de culte et de monuments. in : Riegl, A. *Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse*. Paris : Seuil. p. 13.



Castello Sforzesco avant la restauration de Luca Beltrami, photo, 1890.
Raccolta Luca Beltrami.



Castello Sforzesco après les bombardements de la seconde guerre mondiale, photo, 1946.

Il en va de même pour la conservation qui induira une diversité de façons de restaurer. En effet, il existe une multitude de manières différentes de traiter l'ancien. Chaque philosophie d'intervention mettra en évidence une certaine culture et société. Ainsi, chaque intention initiale des réalisations révèle des politiques et des circonstances économiques et sociales spécifiques.

En 1815, Antoine Quatremère de Quincy, dans ses *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, énonce le besoin d'un renouvellement de l'*authenticité* dans l'usage et l'interprétation des monuments.

En 1854, de la même manière, Eugène Viollet-le-Duc prétend que l'authenticité du monument se retrouve dans son essence, dans les principes fondamentaux qui lui sont alors liés au moment de sa création.

«Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné.»¹⁵

Cette idéologie, il l'applique dès la fin des années 1830 dans ses projets de restaurations. Les parties manquantes ou non finies d'un monument se voient reconstruites selon un style qui lui appartient. Viollet-le-Duc voit donc la restauration comme l'idéalisation du monument, ou encore sa typification. À travers une étude minutieuse, il se met à la place de l'architecte d'origine. Ainsi il produit ce que ce dernier aurait été, selon lui, capable de faire, supprimant par la même occasion toutes les traces ultérieures qui ne proviennent pas de l'acte créatif originel. On parlera donc de *restauration stylistique*.

Dès 1849, à l'opposé de cette école, John Ruskin voit dans la ruine, la beauté de l'authenticité liée à l'action du temps. Il considère que l'œuvre d'art n'est pas éternelle et qu'il faut donc empêcher toute intervention qui est destinée à restaurer l'œuvre, car cela s'apparenterait à la destruction. Il suffit d'un entretien vigilant afin qu'elle ne soit pas altérée.

« Prenez soin de vos monuments, vous n'aurez alors nul besoin de les restaurer. »¹⁶

Il considère les monuments comme des objets sacrés qui font partie du patrimoine collectif. Ici, on parlera donc de *conservation anti-interventionniste*.

15. Viollet-le-Duc, E. (1854). *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris: Bance et Morel, chap. *Restauration*, p. 14.

16. Ruskin, J. (1849). *The Seven lamps of Architecture*. London : Smith, Elder and Co. Citation prise de la version française *Les Sept Lampes de l'Architecture*.

Au début du XX^e siècle, Aloïs Riegl propose une vision entre les deux écoles, respectivement française et anglaise. Lors d'une restauration, il prône la mise en évidence de la stratification des événements à travers une intégration mesurée qui permet de distinguer l'ancien du nouveau dans l'usage de matériaux contemporains.

Riegl théorise le *Kunstwollen*, traduit par « *vouloir artistique* ». ¹⁷ Cette notion constitue l'idée que selon les époques, le traitement d'une œuvre d'art va différer afin de « *correspondre mieux à notre vouloir artistique présent* »¹⁸. Ainsi, la restauration n'est pas objective, elle est régie par des systèmes de valeurs relatives. Il faut ainsi employer des actions qui ne sont pas nuisibles à la réversibilité de l'intervention. Il perçoit l'idée de conservation comme une maintenance prudente et juste, basée sur un nouvel usage de l'édifice qui permet d'assurer sa pérennité. Ainsi, le monument doit être continué dans l'idéologie de restauration de Riegl.

En 1886, Camillo Boito rejette la restauration stylistique de Viollet-le-Duc. Il rejoint Ruskin concernant l'importance de laisser la marque du temps qui passe sur l'œuvre, sa *patine*. Une distinction entre l'ancien et le nouveau doit dès lors être clairement exprimée. En effet, il reproche à Viollet-le-Duc le fait que son intervention devienne indissociable de ce qui existait, mais surtout ce que *Boito* distingue comme le monument. De plus, les monuments qui sont restaurés doivent alors porter une marque conventionnelle permettant de dater l'intervention ainsi qu'une inscription descriptive gravée.

Une idée majeure dans son travail est sa volonté de témoignages authentiques, représentatifs de leurs époques, dans les différentes restaurations. Parfois, cela va jusqu'à proposer une correction du projet réalisé à l'origine. Pour la restauration du *Duomo di Milano*, il propose ainsi une modification du couronnement du Dôme, car ce qui a été réalisé ne représente pas, selon lui, d'un choix artistique de l'auteur. Puisque selon les courts délais prescrits par Napoléon, *Carlo Amati* (architecte chargé de ce couronnement), aurait finalement choisi le projet le plus pauvre et le plus facile à réaliser. On parlera donc pour *Camillo Boito* de *restauration philologique*.

17. Traduit par Daniel Wiczorek dans l'édition française de 1984 de Riegl, A. (1903). *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung*. Vienne : W. Braumüller.

18. Riegl, A. (1903). *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung*. Vienne : W. Braumüller. Citation traduite par Daniel Wiczorek dans la version française de 1984. p. 114.

En 1963, Cesare Brandi voit la restauration comme une forme de perpétuation de l'art. « *Si restaura solo la materia dell'opera d'arte* »¹⁹ Il nous éclaire sur quel point se concentrer dans la restauration et ici prend comme angle de travail, la *matière* de l'œuvre. Il nous indique donc que l'on ne peut pas interférer avec la signification de l'œuvre. Seulement par une connaissance technique et scientifique de l'œuvre, nous réussissons, à travers la restauration de sa *matière*, à restaurer son *image*.

« *Il legame fra restauro e opera d'arte s'istituisce perciò all'atto del riconoscimento, e continuerà a svilupparsi in seguito, ma nell'atto del riconoscimento ha le sue premesse e le sue condizioni.* »²⁰

Ainsi dans la restauration, Cesare Brandi préconise une reconnaissance de l'art à travers son image. Il met en avant un point particulier, celui du lieu d'origine de l'œuvre. Un monument doit ainsi être conservé *insitu*, il n'est pas correct de vouloir mettre en scène des vestiges.

L'œuvre d'art doit alors être considérée comme unique. L'unicité de l'œuvre d'art se trouve dans l'*image* de sa *matière* qui représente à la fois le temps et le lieu de la restauration. Cette matière est constituée d'une instance esthétique mais aussi d'une instance historique qui doivent être toutes deux respectées lors de la restauration. Ainsi l'œuvre d'art est constituée d'une apparence et d'une structure. On ne peut pas considérer comme identiques des matériaux qui proviennent de la même origine si entre temps l'un d'eux subit un travail de l'homme afin de produire une image. Ce matériau dans ce cas s'est donc historicisé. Ce qui signifie que l'instance historique n'est pas identique.

Brandi nous explique ainsi que pour deux marbres d'une même carrière, si l'un a été employé pour la réalisation d'une sculpture, nous ne pouvons pas considérer cette pierre identique à celle qui n'est pas encore extraite de ladite carrière. Dans ce cas, l'instance esthétique de la matière est respectée, mais son instance historique ne l'est pas. Ainsi, Brandi s'oppose à l'imitation. Il faut être attentif à la cohérence physique, car c'est dans celle-ci que se manifeste l'image de l'œuvre d'art. De plus, c'est par sa sauvegarde que peut s'opérer sa transmission à l'avenir.

19. Brandi, C. (1963). *Teoria del restauro*. Rome : Edizioni di Storia e Letteratura. p. 34-36. Traduction : «Seul le matériau de l'œuvre d'art est restauré.»

20. Brandi, C. (1963). *op. cit.* p. 11. Traduction : «Le lien entre restauration et œuvre d'art se fonde ainsi sur l'acte de reconnaissance, et continuera de se développer par la suite, mais c'est dans l'acte de reconnaissance que se trouvent ses prémisses et la façon dont on la traitera.»

« *Il restauro deve mirare al ristabilimento della unità potenziale dell'opera d'arte, purchè ciò sia possibile senza commettere un falso artistico o un falso storico, senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera d'arte nel tempo.* »²¹

L'œuvre d'art est reconnue comme une production humaine historicisée et n'est donc pas sacrée, contrairement à l'idéologie de Ruskin. Une intervention doit toujours être facilement reconnaissable, sans qu'elle ne le soit à distance. L'œuvre d'art conditionne la restauration et non l'inverse. Ainsi la restauration de Brandi est une révélation de l'œuvre d'art dans la conscience du présent.

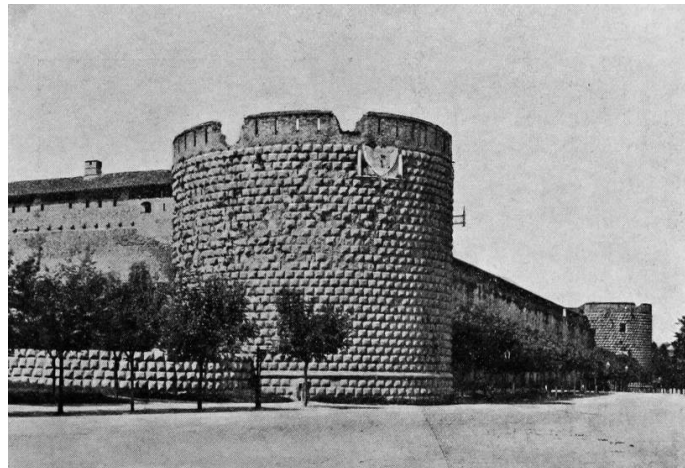
C'est donc dans ce contexte théorique que vont se développer les restaurations de nos protagonistes : Luca Beltrami, tout d'abord, dont le travail de restauration commence en 1892 pour se terminer en 1905; BBPR, ensuite de 1947 à 1956.

Camillo Boito sera une figure importante pour Beltrami. En effet, Luca Beltrami met en place une théorie de la restauration dans la lignée de la *Risorgimento*. Ce dernier était en effet l'élève de Boito au *Politecnico di Milano* et il collabore avec lui après son diplôme pour assumer l'enseignement pratique de l'architecture dans l'école.

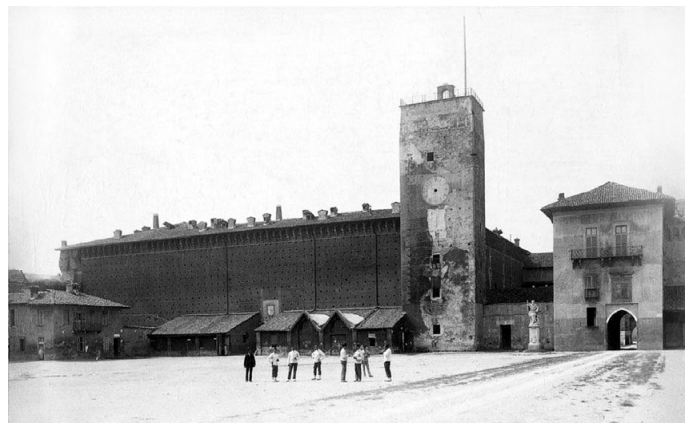
« *L'histoire, c'est ce qui transforme les documents en monuments.* »²²

21. Brandi, C. (1963). *op. cit.* p. 34-36. Traduction : «La restauration doit viser à rétablir l'unité potentielle de l'œuvre d'art, à condition que cela soit possible sans commettre un faux artistique ou un faux historique, et sans effacer la moindre trace du passage de l'œuvre d'art dans le temps.»

22. Foucault, M. (1969). *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard. p. 15.



Photographie de l'angle Sud du Castello, avec la *Torrione di Santo Spirito*, coupée en deux lors des révolutions populaires en 1848. On peut voir aussi en arrière plan la *Torrione del Carmine* qui a subi le même sort. Entre les deux, on remarque l'absence de la *Torre di Filarète* détruit en 1521 sous l'occupation espagnole. Castello Sforzesco, Murailles et *Torrione di Santo Spirito*, 1890. Raccolta Luca Beltrami.



Photographie de la *piazza d'armi* du Castello, avec la *Torre di Bona di Savoia*, qui a subi une reconstruction après l'époque des *Sforza* qui lui a notamment apporté une horloge. On peut voir aussi des barraquements disposés le long de la façade. Ainsi que l'absence du fossé devant la façade. Castello Sforzesco, *Piazza d'armi*, 1880. Raccolta Luca Beltrami, RLB 2689



Le château avant sa première restauration, utilisé principalement comme écuries. Castello Sforzesco, *Corte Ducale*, photo, 1880. Raccolta Luca Beltrami.

Projet non-réalisé du développement d'une trame régulière pour la confection de logements. Les nouveaux quartiers de Milan. Proposition de *Maraini (Piano B)*, lithographie en couleur, Mai 1881, in : *L'Illustrazione Italiana*. a. IX, 8 Janvier 1882.



Projet accepté par le Conseil communal. Détail. *Nuovo Progetto di sistemazione*, 4 Août 1891. Milano, *Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli"*



Plan

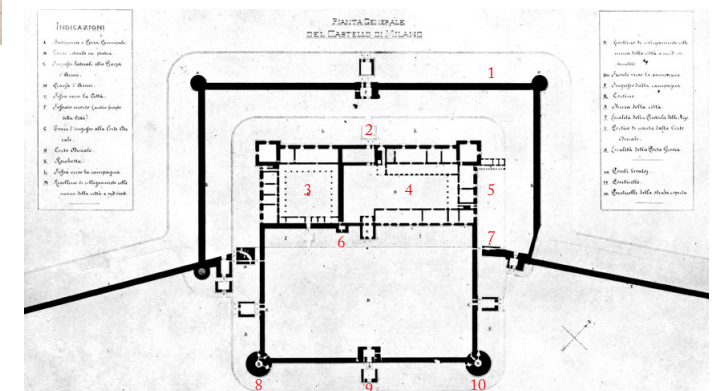
- 1 : Ghirlanda
 - 2 : Porta del Barco
 - 3 : Cortile della Rocchetta
 - 4 : Corte Ducale
 - 5 : Ponticella di Lodovico il Moro
 - 6 : Torre di Bona di Savoia
 - 7 : Fossato morto
 - 8 : Torrione di Santo Spirito
 - 9 : Torri di Filarète
 - 10 : Torrione del Carmine
- Plan «relevé» du château exécuté à l'époque *Sforza*. Luca Beltrami, *Pianta generale del Castello Sforzesco*, 1885.

La restauration de Luca Beltrami

Le château subit d'importants dommages ainsi que des ajouts à la suite de différentes dominations étrangères. En 1892, *Luca Beltrami* désire restaurer le *Castello Sforzesco* afin que le bâtiment puisse retrouver l'unité que celui-ci avait à la fin de la dynastie des *Sforza*, c'est-à-dire à la fin XV^e siècle.

Dans la lignée de la *Risorgimento*, *Beltrami* cherche donc à mettre en évidence la culture du bâti de la monarchie italienne, comme un style essentiel à la mémoire de l'histoire nationale. Le *Parco Sempione*, le *Castello* ainsi que leurs alentours sont étudiés pour un éventuel projet de spéculation immobilière. Dans ce contexte, *Beltrami* oppose la valeur du document historique, à la valeur spéculative. Il explique dès lors que le Castello représente un lieu où la vertu de la ville de Milan s'est alors matérialisée à travers sa construction. Ainsi, pour lui, les Milanais d'aujourd'hui, réfutant la définition qui voudrait que la ville n'ait qu'un esprit industriel et mercantile, peuvent faire revivre dans le château-musée un patrimoine artistique « *inatteso* » et donc « *sarà a maggior ragione l'impressione nell'animo [...] percorrendo quelle vaste sale, abbracciando collo sguardo i tesori che vi sono accumulati, dovrà provare un vivo compiacimento [...] è essenzialmente per virtù cittadina che questo complesso si è formato e ricostituito nel breve volgere di pochi anni* ». ²³ Ainsi pour atteindre cette image, il est nécessaire de diagnostiquer les différents éléments du bâtiment afin de les dater. *Beltrami* détecte ainsi les ajouts qui sont indignes de cette culture en cours de reconstruction.

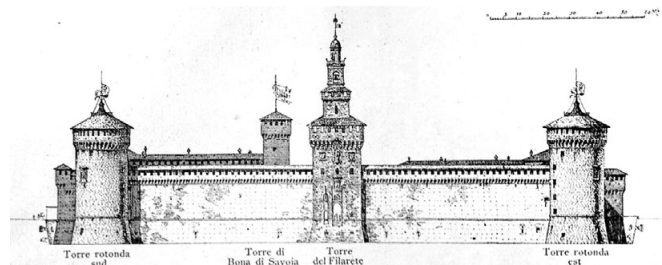
23. Beltrami, L. (1900). I musei d'arte nel Castello Sforzesco. in : *Corriere della Sera*. 3 mai. Traduction : « *sera d'autant plus impressionnant si vous vous promenez dans ces vastes salles, en embrassant les trésors qui y sont accumulés, vous devrez ressentir une vive satisfaction, c'est essentiellement en vertu de la ville que ce complexe a été formé et reconstitué en l'espace de quelques années.* »



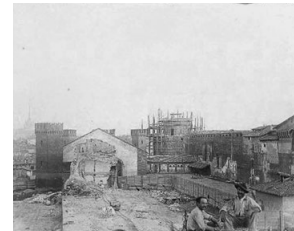
Il élimine les objets néo-classiques français, comme l'ajout fait à la *Porta del Barco* qui mène au *Parco Sempione*, ainsi que les fortifications édifiées par les Espagnols. Il démolit les multiples ajouts alors considérés comme parasites du *Castello* et reconstruit les éléments principaux de l'époque des *Sforza*. Néanmoins, la *Ghirlanda* qui s'est vu habiter par la population milanaise est détruite en quasi-totalité. Celle-ci est pourtant datée de la bonne période, cependant c'est un obstacle à l'unité formelle du château. En effet, l'édifice se sépare alors du tissu urbain afin de cristalliser sa forme de monument. Le château se retrouve intégré dans un parc alors que les habitations l'entourant avant les interventions de restauration, avaient commencées à le phagocytter. Les logements les plus proches délimitent maintenant le début de ce parc par une forme circulaire le long du *Foro Bonaparte*. Le *Castello* devient ainsi un objet autonome dans le paysage de Milan en se distinguant en tant que forme d'origine ancienne par rapport au reste de la ville. De plus, le fait de l'intégrer dans un espace végétalisé, le replace idéalement dans une situation qui correspond davantage à celle qu'il avait au XV^e siècle, c'est-à-dire éloignée de l'espace urbain bâti.

Dans cette continuité, les différents bâtiments, tours, murailles, ponts du château sont reconstruits et réparés. Seulement, n'ayant qu'une documentation limitée, *Luca Beltrami* est amené à faire des choix projectuels. Sa manière de restaurer se fait à travers une recherche minutieuse de l'existant et des époques auxquelles les objets qu'il restaure se réfèrent.

Les différents éléments vont chacun être reconstruits mais *Beltrami* fait en sorte qu'une continuité formelle s'opère entre les différentes parties de l'édifice. Il met ainsi en place des systèmes de compositions pour les différentes façades et murailles. C'est donc dans ce contexte qu'il décide de rehausser la *Torre di Boni di Savoia* ainsi que de l'habiller de briques et de merlons. Il unifie ces parties afin que le *Castello* acquière une autonomie formelle non seulement à l'échelle urbaine mais aussi du bâti.



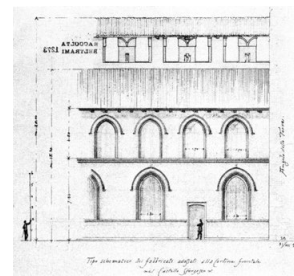
Destruction de la *Ghirlanda* le long de la façade Nord-Est du *Castello*. En arrière-plan, on aperçoit les travaux de restauration sur la *Torrione del Carmine*. Photographie, juillet 1893. *Raccolta Luca Beltrami*, RLB 2542



Le *Castello Sforzesco* restauré dans son nouveau contexte urbain. Le tissu urbain s'ouvre pour accueillir de la végétation et le château. Le *Duomo* et le *Castello* dialoguent par leur autonomie dans la ville. Vue aérienne, 1905.



Schéma type de la construction des façades de la *piazza d'armi* ainsi que le dessin des remparts typique des *Sforza*. *Raccolta Luca Beltrami*, RLB 1273.



Reconstitution de la façade Sud-Est du *Castello Sforzesco* qui fait face à la ville. *Beltrami, L. (1894). Guida storica del castello di Milano 1386-1894. Milano: Hoepli.*

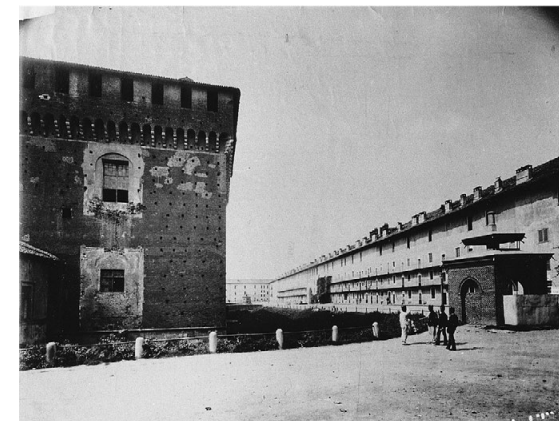
Ghirlanda le long de la façade Nord-Est du *Castello*. En premier-plan à droite, on aperçoit le *Ponticella di Lodovico il Moro*. *Giulio Rossi, Photographie, 1884. Raccolta Luca Beltrami*, RLB 2664



Photographie de la porte donnant sur le *Parco Sempione* au Nord-Ouest du *Castello*. Celle-ci est une transformation datant de l'occupation française. *Castello Sforzesco, Porta del Barco, 1890. Raccolta Luca Beltrami.*

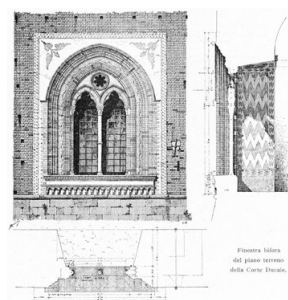
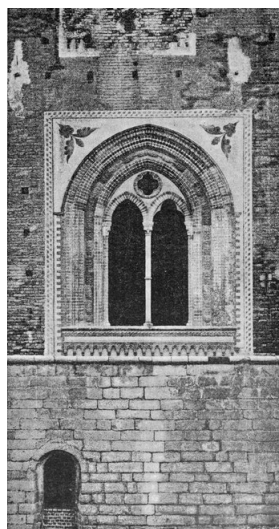
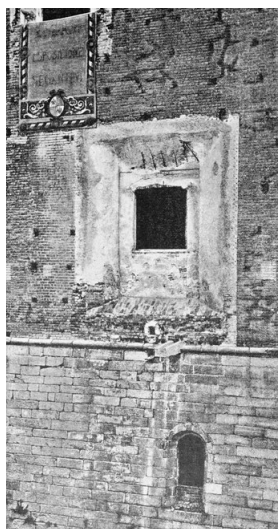


Photographie de l'angle Nord du *Castello*, avec sur la gauche le *Ponticella di Lodovico il Moro*. La *Ghirlanda* (muraille externe) s'était transformé en logements pour la population. *Castello Sforzesco, Ghirlanda, 1880. Raccolta Luca Beltrami.*



Photographie de la façade donnant sur le *Parco Sempione* au Nord-Ouest du *Castello*. Celle-ci est une transformation datant de l'occupation française. Démolition du mur externe. *Castello Sforzesco, Porta del Barco, 1890. Raccolta Luca Beltrami.*



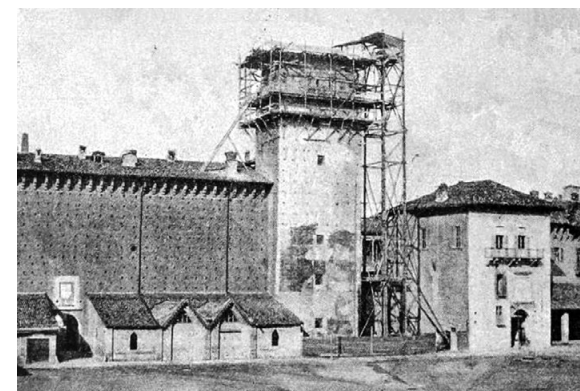


Fenêtres des murailles du château dans *Il castello di milano. Castello Sforzesco*, Luca Beltrami, dessins, 1894.

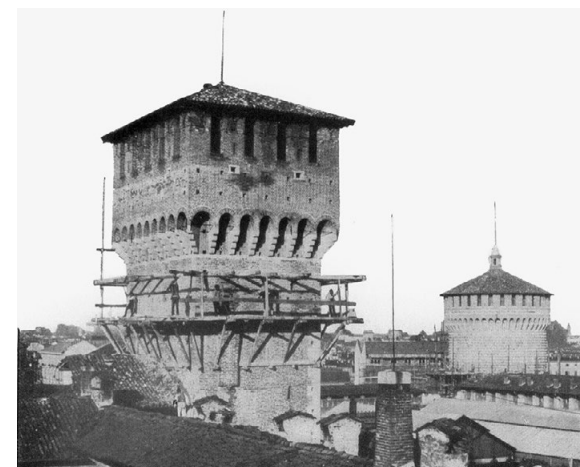
Fenêtres des murailles du château. La première avant sa restauration et la seconde après sa restauration. Présentées dans le catalogue des *Esposizioni Riunite. Castello Sforzesco, Façades*, Gugoni et Bossi, photographies, 1894.



Travaux de restauration terminé sur la *Torrione del Carmine* (en premier-plan) et en cours sur la *Torre di Filarète* et la *Torrione di Santo Spirito*. *Castello Sforzesco, Façade Sud-Est*, 1904.



Reconstruction de la Torre di Bona di Savoia. *Castello Sforzesco, Torre di Bona di Savoia*, photo, octobre 1893. *Raccolta Luca Beltrami*.



Torre di Bona di Savoia et *Torrione del Carmine* dans leurs phases finales de restauration pour l'exposition *Riunite. Castello Sforzesco, Torre di Bona di Savoia e Torrione del Carmine*, photo, 1894. *Raccolta Luca Beltrami*.



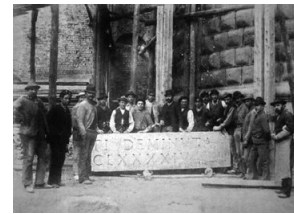
Vue extérieure de la *Torrione di Santo Spirito*, du jardin extérieur, du *Rivellino di Porta Vercellina* et du sommet de la *Rocchetta* et de la *Torre di Bona di Savoia*. *Castello Sforzesco*, vue de la façade Sud-Ouest, Achille Ferrario, photographie, 1895. *Raccolta Luca Beltrami*, RLB 2192/1

Pour la reconstruction de la *Torre di Filarete* (1901-1905), *Beltrami* étudie les travaux de *Filarète*, et poursuit les concepts authentiques qui sont à la base de la création du projet. Cherchant dans des écrits, les intentions de *Filarète*, et en comparant les peintures et les dessins représentant la tour du château, il en extrait ce que *Filarète* aurait, selon lui, réalisé à l'époque. Ce procédé de restauration peut ressembler à celui défendu par Viollet-le-Duc, mais la restauration de *Beltrami* diffère de cette restauration stylistique par sa dépendance au style historique. *Luca Beltrami* reprend les conventions formelles de l'époque alors que Viollet-le-Duc propose des hypothèses parfois idéalistes.

Ainsi, il ancre le style de l'architecte en tant que *style historique* et limite donc en partie ses interventions aux formes et techniques de l'époque. Ainsi, pour combler le manque d'informations concernant les différentes parties qu'il restaure, il réutilise les formes d'autres projets du même auteur. De ce fait, pour la *Torre di Filarete* il s'inspire de formes produites dans le château de *Vigevano* et *Cusagno*, de dessins de la tour réalisés par *Filarète* dans son *il trattato di architettura*. Il regarde également des sources iconographiques qui ont représenté la tour avec la peinture de la *Madonna Lia* de *Francesco Napoletano* de l'école de *Leonardo da Vinci*.

Il marque ses restaurations de traces du temps présent à l'aide de gravure ou d'hommages contemporains. Il agrmente ainsi de décorations choisies par ses soins la façade de la tour, face à la ville. Ainsi on peut voir une horloge avec le motif du soleil radieux des *Sforza*, les armoiries des grands protagonistes de cette famille ainsi qu'un bas-relief d'*Umberto I* à cheval et la statue en marbre de *Candoglia di Sant'Ambrogio*, patron de Milan, que *Beltrami* a commandés, au sculpteur *Luigi Secchi*. La sculpture de *Sant'Ambrogio* est réalisée dans le style du XV^e siècle. L'existence de cette dernière était connue à travers des écrits, mais sa forme exacte ne l'était pas. Pour pouvoir réaliser ce projet, il prend donc une sculpture mutilée dans l'abside de *Santa Maria delle Grazie* à Milan comme modèle plausible. Cependant, la réalisation du bas-relief d'*Umberto I* est dans un style plus contemporain. En effet, la tour reconstruite est dédiée au roi *Umberto I* d'Italie, tué à *Monza* en juillet 1900. Puisque *Luca Beltrami* voit une continuité dans l'histoire et donc dans les styles du passé au présent, il est dès lors tout à fait convenable pour lui de réaliser cette statue dans la tour comme une trace du présent étant donné que l'on parle d'une figure contemporaine.

Exemple de traces du présent, inspiré de ce que faisait *Camillo Boito*. Ouvriers posant autour d'un bloc de granit avec une partie de l'inscription commémorative conçue par *Beltrami* pour l'achèvement des travaux de la *Torrione del Carmine*. *Castello Sforzesco, Torrione del Carmine*, mai 1894.



La façade Sud-Ouest du *Castello Sforzesco* représentée dans la partie gauche de la peinture. *Madonna Lia*, *Francesco Galli* connu sous le nom de *Napoletano*, huile sur panneau de bois, 1495.

On peut comparer avec l'état de la façade dans la photographie après la restauration de *Beltrami* en 1905.

Détail de l'horloge de la *Torre di Filarete* réalisée en reprenant les décorations des *Sforzas* avec sur la partie supérieur les *Scarlioni* ainsi qu'au centre la décoration en forme de soleil.

Détail de la statue en marbre de *Candoglia di Sant'Ambrogio* de la *Torre di Filarete*. Réalisé par *Luigi Secchi* à la demande de *Beltrami*. Ainsi que les armoiries des *Sforza* ayant occupé le château (de gauche à droite) : *Francesco I*, *Galeazzo Maria*, *Gian Galeazzo*, *Ludovico il Moro*, *Massimiliano* et *Francesco II*.

Détail du bas-relief d'*Umberto I* de la *Torre di Filarete*. Réalisé par *Luigi Secchi* à la demande de *Beltrami*.

Torre di Filarete, plus communément appelée *Torre Umberto I*. Inaugurée en 1905.



Luca Beltrami élabore son projet en usant d'une multiplicité de médiums. Il se sert du dessin, mais aussi de la maquette et du mock-up. Son attention va porter principalement sur un point particulier du château; les entrées. En effet, le dispositif de la tour d'entrée, par sa hauteur, impacte le paysage de Milan. De plus, étant le premier élément du *Castello* que l'on remarque il est aussi le dispositif par lequel nous sommes invités à entrer. Cet espace de transition délimite le moment où le visiteur se retrouve totalement immergé dans l'ambiance du bâtiment historique. La maquette et le dessin des entrées deviennent alors cruciales pour étudier l'impression que procure ce château-musée.

On peut donc observer que Beltrami fait réaliser une structure représentant la tour à l'échelle 1:1 et la fait monter à son emplacement futur. Pour les entrées il réalise des maquettes à l'échelle 1:50, dans lesquelles il place un personnage qui semble être un soldat afin de donner une échelle. Il cherche à remettre un système de pont-levis qui devait exister auparavant, cet élément du vocabulaire médiéval étant important pour Beltrami. De plus, au-dessus de chaque porte il va disposer les armoiries de différents *Sforza* ayant occupés le duché de Milan. Pour l'entrée de la *Torre di Filarete*, comme on l'a vu précédemment, il disposera le bas-relief d'*Umberto I*. Cette figure contemporaine importante, de ce roi d'Italie met aussi en évidence l'appropriation effectué par Beltrami, de l'histoire du *Castello*.

Des gravures en latin ont été apposées au niveau des entrées afin d'introduire ces espaces permettant de dater cette restauration. Toujours dans un style en continuité avec l'histoire, expliqué aussi par l'usage de la gravure sur pierre en latin, on voit l'année MDCCC-CVI (1906) écrit dans le texte pour expliquer l'année de réfection du pont de la *porta del Carmine* et indiquer qu'à cette date, les citoyens peuvent alors entrer en toute confiance dans le *Castello*. Ce qui fait écho à l'idée que le Castello n'est plus un outil de domination comme il pouvait l'être durant les siècles précédents.

«X PHORUM DE BAGATIS DUCISSAE BONAE ET IO GALEATII MARIAE SFORTIAE VICE COMITIS FAMILIAREM IN MEMORIAM RE VOCANTES NEC NON IO PETRUM DE BAGATIS QUI PRO DUCE LUDOVICO MARIA LAUDENSEM TERRAM MILITARITER REXIT HANC PORTAM DE CARMINIBUS DICTAM FAUSTUS ET IOSEPH DE BAGATIS FRATRES PONTE VERSATILI REFECTO PUBLICAE COMMUNITATI PATEFACIENDAM CURABANT ANNO A NATIVITATE DOMINI MDCCCXVI ACCEDITE NUNC FIDENTER CIVES»²⁴

24. Inscriptions latine sur une gravure de la *Porta del Carmine*, *Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco*. *Civico Archivio Fotografico, fondo Lastre Antiche*, inv. A 1595.

Maquette à l'échelle 1:50 du dispositif d'entrée dans le château avec des pont-levis par Luca Beltrami. *Castello Sforzesco*, système d'entrée, maquette, 1884-1900, *Raccolta Luca Beltrami*, RLB 2388.

Maquette de la façade pour étudier le projet de la *Torre di Filarete* par Luca Beltrami. *Castello Sforzesco*, façade Sud-Est, maquette, 1884-1900, *Raccolta Luca Beltrami*, RLB 2386.

Vue vers le *Parco Sempione* et l'*Arco della Pace* depuis le *Corte Ducale* à travers la *Porta del Barco*. *Castello Sforzesco*, *Porta del Barco*, Brogi, photo, 1905-25, *Raccolta Luca Beltrami*, RLB 2180.

Vue de la *Porta del Carmine* depuis l'extérieur de la façade Nord-Est du château. Un des ponts-levis est en train de s'abaisser. *Castello Sforzesco*, *Porta del Carmine*, *Edizioni Osvaldo Lissoni*, photo, 1905-25, *Foto Milano*, FM A 333.

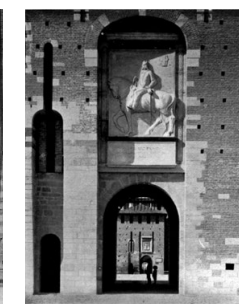
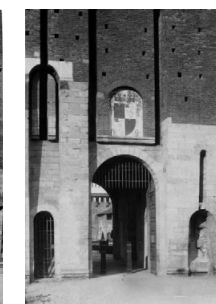
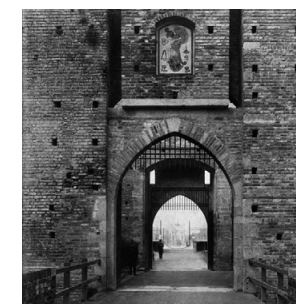
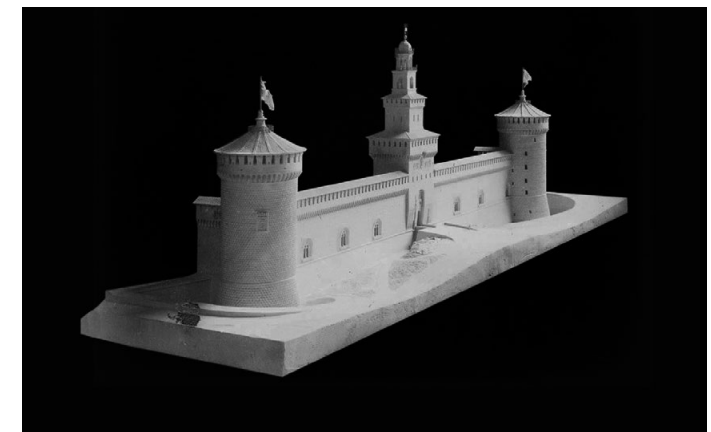
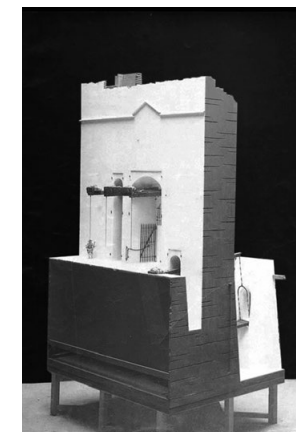
Vue de la *Porta Santo Spirito* depuis l'extérieur de la façade Sud-Ouest du château. Il n'y a pas de pont-levis, cependant, la porte est tout de même équipée comme pour accueillir ce système. *Castello Sforzesco*, *Porta Santo Spirito*, *Edizioni Osvaldo Lissoni*, photo, 1905-25, *Foto Milano*, FM A 675.

Vue de la *Porta Umberto* depuis l'extérieur de la façade Sud-Est du château. Il n'y a pas de pont-levis, cependant, la porte est tout de même équipée comme pour accueillir ce système. Dans l'axe on voit la porte donnant accès au *Corte Ducale*. *Castello Sforzesco*, *Porta Umberto*, in: Beltrami, L. (1912). *The castle of Milan; sixty-four views, with text*. Milan : E. Bonomi p.7.

Gravure avec inscriptions latine, posé en 1906 par Luca Beltrami. *Castello Sforzesco*, *Porta del Carmine*, gravure, 1906, *Lastre Antiche*, A 1595.



Mock-up de la tour et des remparts pour l'étude du projet à réaliser par Luca Beltrami. *Castello Sforzesco*, *Torre di Filarete*, Origoni, photo, 1893, *Raccolta Luca Beltrami*, RLB 2213/B.



Dans la *piazza d'armi*, Luca Beltrami va alors creuser le *fossato morto*, présent à l'origine devant la *Rocchetta* et le *Corte Ducale*. Il va aussi nettoyer la place des bâtiments apocryphes. Ainsi au nord-est de la *piazza d'armi*, la muraille est libérée et vient accueillir des fragments archéologiques provenant de Milan. On y voit une façade reconstruite du *Palazzo* de la famille *Landriani* dans la rue *Bassano Porrone*, datant du XVe siècle, qui représente une maison de location populaire classique milanaise à la fin du XIX^e. On voit aussi pour la bibliothèque (sur la face sud-est de la place), comme porte d'entrée, une ancienne porte de Milan. C'est la *Pusterla dei Fabbri*, située auparavant au sud-ouest de l'enceinte médiévale, elle est démantelée en 1900 pour être remontée ici en 1906. Ces divers éléments sont autant de souvenirs d'une ville en mutation.

Dans le noyau résidentiel du château, les intérieurs sont restaurés, toujours avec une idée d'uniformisation. Dans les pièces du *Corte Ducale*, une multitude de décorations reprenant les motifs des *Sforza* sont ajoutées, notamment dans les escaliers menant à la *Loggetta di Galeazzo Maria*. Luca Beltrami y propose alors un arrangement décoratif. À travers l'étude des intérieurs avec l'aide de l'historien *Paolo Müller Walde*, Beltrami affirme que la fresque de la *Sala delle Asse* est l'œuvre de *Leonardo da Vinci*. Ainsi, il fait venir *Ernesto Rusca* afin de repeindre cette fresque, celle-ci ayant en effet été endommagée par l'utilisation de la salle en tant qu'écurie. À la suite de cette restauration, il installe des tapisseries sur les murs de la salle qui permettent d'unifier, bien que recouvrant les dessins préparatoires de *Leonardo da Vinci*. Des éléments en bois sont aussi installés sur la partie basse des parois, ici liés à la dénomination de la salle ; *Sala delle Asse* qui signifie salle des planches de bois.

Autant dans les espaces intérieurs qu'extérieurs, le château accueille désormais des objets qui sont alors exposés au public milanaise. Une cohabitation s'opère entre ces œuvres et le bâtiment.

Dans les extérieurs, ce rapport est mis en valeur par une identification aisée du lien de ces objets avec la ville. En effet, par leur décontextualisation ils acquièrent une qualité sculpturale et perdent pour certains leurs fonctions pratiques. On pourrait aujourd'hui les qualifier de prémisses du *ready-made*.

Ces objets, voués à être détruits, ont ainsi été sauvegardés grâce à leurs valeurs historiques. Cela rend alors bien lisible le musée ayant comme fonction première celle de conserver. De plus, à travers ce processus, on constate que le *Castello* permet de préserver et présenter une mémoire de l'évolution de la ville à travers l'histoire.

Vue de la *Torrione del Carmine* depuis la *piazza d'armi*, d'une fenêtre du *Corte Ducale*. À l'angle, on voit l'entrée de la bibliothèque avec la *Pusterla* et sur le mur de gauche la façade reconstruite. *Castello Sforzesco*, 1906. *Fondo Raccolta Luca Beltrami*, RLB 2570.



Vestiges de la maison démolie dans la rue *Bassano Porrone*, transféré dans la *piazza d'armi* en 1902. *Castello Sforzesco*, photo, 1906. *Fondo Raccolta Luca Beltrami*, RLB 2571.

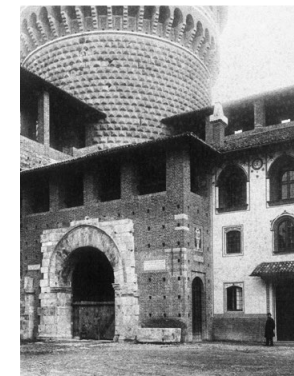


Vue depuis la *Torre di Filarete*, sur le château en direction du *Parco Sempione*. Le *fossato morto* se traverse à l'aide de passerelles. *Castello Sforzesco*, *Torre di Filarete*, photo, 1910.

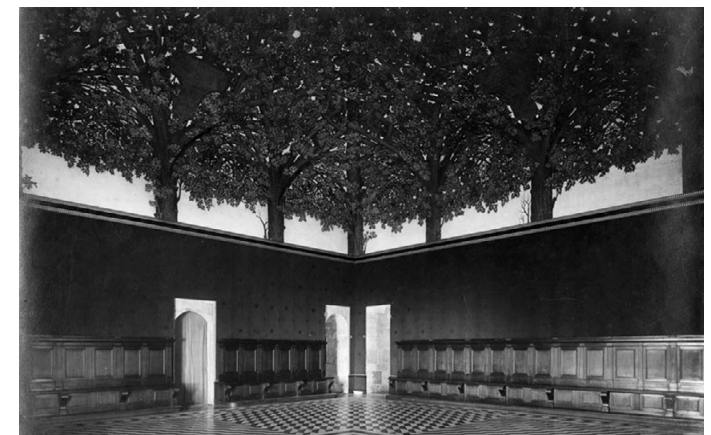
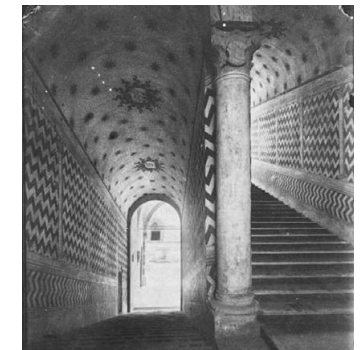
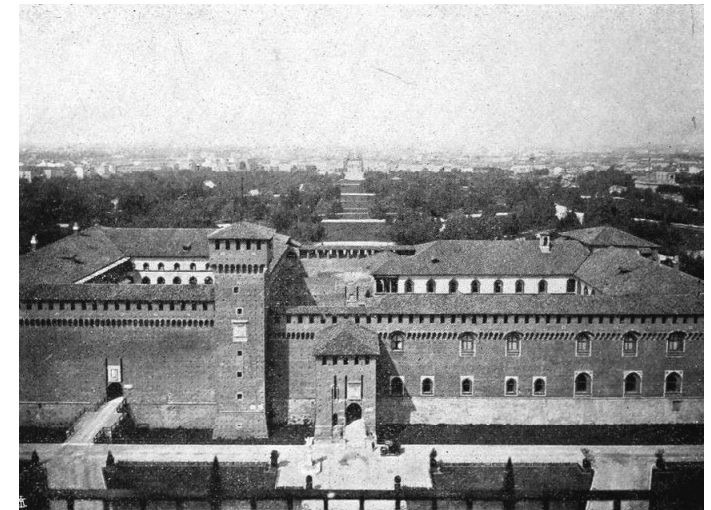
Restauration de l'enceinte de la *Porta Giovia*. Le *fossato morto* n'est pas encore creusé. La porte n'est pas encore restaurée mais la *Torre di Bona di Savoia* est presque terminée. *Castello Sforzesco*, photo, 1894. *Fondo Raccolta Luca Beltrami*, RLB 2263.

Escalier pour accéder à la *Loggetta*, praticable à cheval. Les motifs sur les murs et plafonds sont ceux des *Sforza*. *Corte Ducale*, *Scalone di accesso alla loggetta di Galeazzo Maria Sforza*, *Castello Sforzesco*, photo, premier quart du XX^e siècle. *Fondo Raccolta Luca Beltrami*, RLB 2309/A.

Reconstruction de la *Pusterla dei Fabbri* dans l'angle est de la *piazza d'armi*. *Castello Sforzesco*, photo, 1906. *Fondo Raccolta Luca Beltrami*, RLB 2289.



Les murs ont été habillé d'une tapisserie. Des éléments en bois en partie basse du mur sont installés. Fresque de *Leonardo da Vinci* rénovée par *Ernesto Rusca*. *Sala XII* ou *Sala delle Asse*, *Roma Anderson*, photo, 1921. *Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco*. *Civico Archivio Fotografico*, *fondo Allestitimenti Museali Milano*, AM 401/A



En ce qui concerne les intérieurs, le rapport entre les œuvres et le bâtiment sera différent. En effet, ces environnements sont déjà intrinsèquement forts de valeurs historiques. Les diverses décorations composent une image très spécifique, celle de la demeure ducale des *Sforza*. Cependant, les objets étrangers qui commencent à remplir les salles, produisent des interférences. La relation entre ceux présents originellement dans les salles et ceux provenant de l'extérieur n'est pas cultivée. Ainsi, la restauration historique de *Beltrami* perd de sa force dans ces espaces. Il faut cependant rappeler que l'exposition d'œuvres dans ces salles n'était pas au cœur du projet de *Luca Beltrami*.

Le travail de *Beltrami* vis-à-vis du *Castello* ne s'est pas réduit à sa réalisation. En effet, il publie de multiples ouvrages concernant les différentes parties restaurées du château qui permettent alors de matérialiser sa recherche et ses connaissances liés à ces restaurations. De plus, un grand nombre de reportages photographiques sont réalisés permettant la publication de cartes postales représentant le château restauré. Par ses différents biais, une médiatisation importante de cette reconstruction est mise en œuvre. Celle-ci est sans doute liée à sa volonté d'historiciser son travail en le documentant. Cependant, dans l'idéologie de la *Risorgimento*, il est évident que cultiver la mémoire de l'histoire milanaise à travers le *Castello* à pour fonction première la revendication d'une culture et d'une identité nationale. Ainsi, montrer la reconstruction du château est, d'une certaine manière, affirmer la reconstruction de l'Italie.

Dans son travail, *Luca Beltrami* nous fait entendre sa conception de la restauration. En effet, les ouvrages qu'il publie ont un caractère principalement historique et il nous présente ces objets d'études à travers l'observation. Ses interventions présentent clairement la valeur qu'il donne à l'histoire et l'élévation morale qu'elle induit par son expérience esthétique. C'est à travers sa pratique que se développe pour lui la question de la restauration. En effet, il n'en traite pas directement dans ses écrits. Les questionnements autour de la stratification temporelle, de la traçabilité des œuvres, de même que celui de la légitimité de la reproduction, pourtant au cœur des débats de la discipline, ne sont jamais mentionnés.

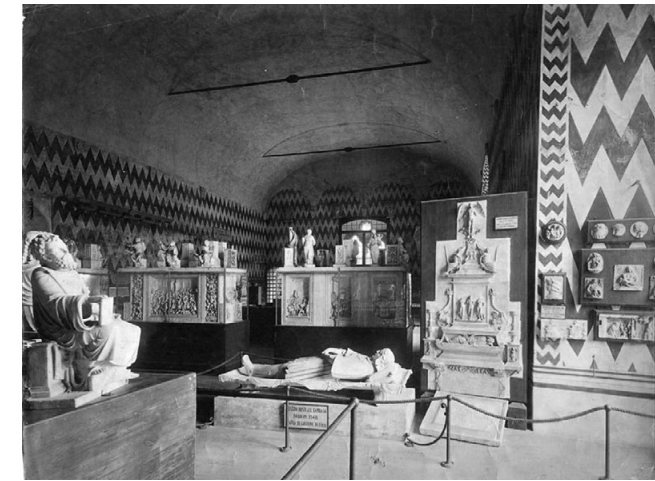
Carte postale.
Commune de Milan, *Museo del Risorgimento Nazionale Milano*, *Cartolina*, 1898-1918, Milano, *Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli"*



Vue du Corte Ducale après restauration de Luca Beltrami. Musée à ciel ouvert. *Castello Sforzesco, Corte Ducale, Sala Aperta*, photo, 1914. *Fondo Allestimenti Museali Milano*, AM 455.



Intérieurs restaurés.
Par le nombre important d'œuvres exposées la salle devient inaccessible. *Sala degli Scarlioni ou Sala XV*, photo, C. Fumagalli, 1902. *Fondo Foto Milano*, FM C 24/2.

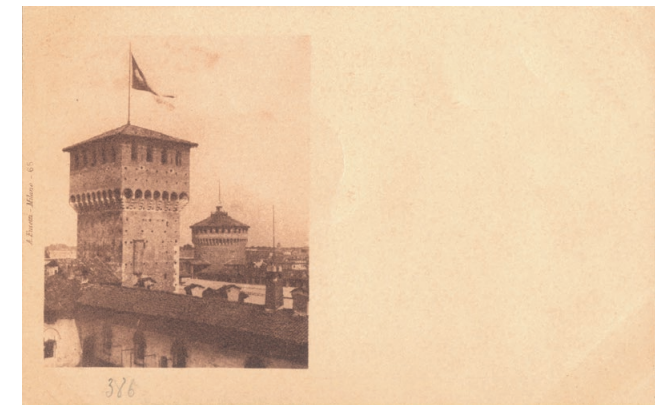


Carte postale de la piazza d'armi non restaurée.

Castello Sforzesco, Gran Cortile Parte non restaurata, *Cartolina*, 1898-1918, Milano, *Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli"* CART.GILARDI. MILANO.CITTA.A-C.112



Carte postale.
Commune de Milan, *Torre di Bona di Savoia et Torrione del Carmine*, *Cartolina*, 1898-1918, Milano, *Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli"* VOL.Z.312.32-2



Les intérieurs du musée du *Castello Sforzesco*

Sous le règne de la famille Sforza, le bâtiment est alors une demeure ducal décorée de fresques et remplie d'objets de collections (comme des tableaux, des statues, des fontaines.) Les œuvres d'art habillent principalement les pièces d'apparat du *Castello*. Perçues comme décorations, ces œuvres constituent déjà une forme de musée princier, destiné à la simple vue des invités, et permettent de démontrer du goût et de la richesse du duc.

«Conservare summa religione simulacra, *conserver avec un soin scrupuleux les images des dieux : Cornelius Nepos, contemporain de Cicéron définissait ainsi la mission du conservateur.*»²⁵

Le musée de *Luca Beltrami*, cherche ainsi à conserver le bâtiment dans cette forme idéalisée. Il est alors courant, en Italie, dans une optique de conservation, de remettre en état un bâtiment historique et d'y exposer des œuvres d'arts. À cette époque, ce programme dont la fonction principale est de conserver, s'appelle le musée. Pour des raisons économiques évidentes, cette configuration se répand et c'est ainsi que les intérieurs du musée viennent abriter les œuvres d'arts du château. Cependant, en sa vertu de musée historique de la capitale du Nord, le *Castello* commence à accueillir de nouveaux objets provenant de divers endroits de la Lombardie. Il devient alors un musée d'accumulation, où les salles non modifiées du bâtiment historique présentent, sans ordres ni méthodes, des œuvres toujours plus nombreuses. Certaines salles sont utilisées comme des galeries, avec des œuvres qui occupent les murs libérant ainsi le centre de l'espace, ce qui permet la circulation. D'autres se retrouvent couverts par des étagères et les œuvres sont alors empilées au centre de l'espace.

En effet, les travaux de Beltrami étant de grande envergure, les financements se concentrent sur la reconstruction du bâti et la partie du musée est donc reléguée à une sorte de stockage. Le musée a donc comme priorité, la concentration de matériel, le public étant ainsi une donnée plus abstraite. Le musée cible ainsi principalement des connaisseurs, des archéologues et historiens qui souhaitent étudier les œuvres.

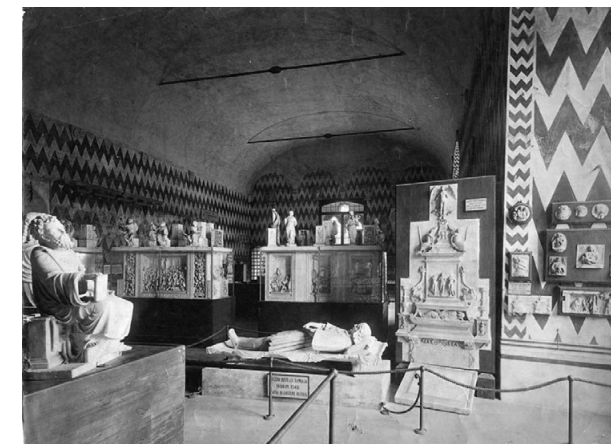
25. Pomian, K. (1989) *L'Art contemporain et le musée*. Paris : Centre Georges Pompidou.
p. 14. *Cornélius Népos* est un écrivain latin du I^{er} siècle av. J.-C.



Détail d'un chapiteau de colonne dans le *Cortile della Rocchetta*, datant du XV^e siècle, représentant les armoiries des Sforza, *Castello Sforzesco*, photo, 2018.



Musée de *Luca Beltrami*.
Les parois de la salle sont congestionnées par les objets.
Sala 14 (detta Sala Verde o dei Portali), Mario Perotti, 1950.
Raccolte Grafiche e Fotografiche del *Castello Sforzesco*. Civico Archivio Fotografico, fondo Allestimenti Museali Milano, AM 318/A.



Musée de *Luca Beltrami*.
Par le nombre important d'œuvres exposées la salle devient inaccessible.
Sala degli Scarlioni ou Sala XV, C. Fumagalli, 1902.
Raccolte Grafiche e Fotografiche del *Castello Sforzesco*. Civico Archivio Fotografico, fondo Foto Milano, FM C 24/2.

Ainsi, cette intervention intérieure s'est plus limitée à un acte de «décoration» plus qu'à une réelle transformation spatiale des espaces d'exposition. Ce type de musée est basé sur l'ambiance historique qu'il génère. Il est appelé *Museo di ambientazione*.

Entre les années 1800 et 1930, ces musées se multiplient, particulièrement en Italie. Cet amoncellement d'objets divers engendre pourtant un besoin de réaliser une totale réorganisation physique et conceptuelle du musée. La muséologie va se former comme une « *sin-tesi di interpretazione critica e di indagine tecnologica, di intuizione e di documentazione scientifica, di architettura e di pubbliche relazioni* »²⁶. Elle se développe notamment dans les projets de *Carlo Scarpa*, *Franco Albini* et *BBPR* qui vont former une nouvelle idée de l'expérience muséale. Le musée va ainsi acquérir de nouvelles fonctions comme nous le verrons à la moitié du XX^e siècle dans le projet de *BBPR*.

La tâche est d'autant plus complexe que ces musées ont pris place dans des bâtiments historiques, ils nécessitent donc un traitement particulier. Pour *BBPR*, la confection de ce nouveau musée et le remaniement de l'existant est indissociable de l'histoire du bâtiment. (Huber, 1997)

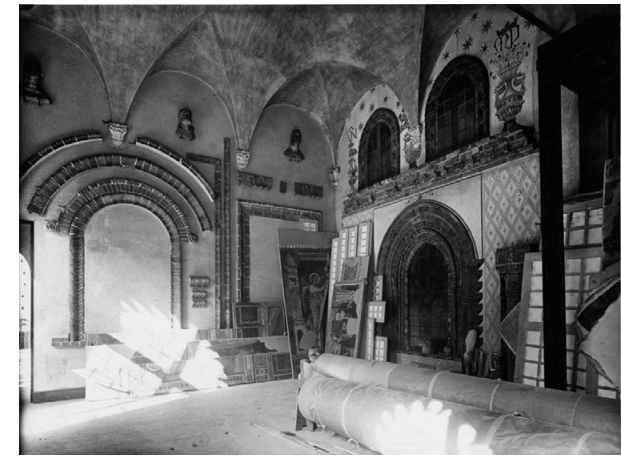
26. Bassi, C. (1961). in : Aloï, R. *Musei, architettura - Tecnica*. Milan : Hoepli, p. X. Traduction : « synthèse de l'interprétation critique et de l'investigation technologique, de l'intuition et de la documentation scientifique, de l'architecture et des relations publiques. »



Musée de Luca Beltrami.

Dans la moitié gauche, d'en haut: Bustes posés sur un support métallique dans l'espace des lunettes; sur le mur des fresques déchirées y sont appuyées ainsi que des fragments de fenêtres.

Dans la moitié droite: Vestiges de la maison Missaglia à via Spadari, détruits en 1906 et récupérés par Beltrami. Sala 14 (detta Sala Verde o dei Portali), Mario Perotti, 1950. Fondo Allestimenti Museali, AM 330/B.



Musée de Luca Beltrami.

Portique de la Rocchetta ornée d'objets archéologiques sur les côtés. Castello Sforzesco, Cortile della Rocchetta, photo, 1905.

Fondo Allestimenti Museali.

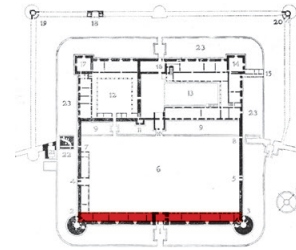


Musée de Luca Beltrami.

Les murs sont remplies d'objets. Des vitrines au centre de la pièce sont installées.

Castello Sforzesco, Cortile della Rocchetta, Sala dei Brinzi, photo, 1910. Fondo Allestimenti Museali.





Vue de la bibliothèque dont la toiture a été détruite. La *Torrione del Carmine* a été épargnée. *Castello Sforzesco* après les bombardements de la seconde guerre mondiale, photo, 1946.
Foto Milano.



Vue de la bibliothèque dont la toiture a été détruite. On peut apercevoir les décorations des intérieurs ravagés par les bombardements. *Castello Sforzesco* après les bombardements de la seconde guerre mondiale, photo, 1943.
Foto Milano, FM MIB 607.

La restauration de BBPR

En 1943, le *Castello Sforzesco* alors rénové par *Luca Beltrami*, est bombardé. Il subit d'importants dégâts et en 1946, ayant besoin d'une restauration structurelle, une réorganisation complète du musée est dès lors décidée. Ainsi, durant l'été 1947, la tâche de restaurer et de réhabiliter le *Castello Sforzesco* est confiée au groupe d'architectes milanais BBPR.

À cet époque, le groupe est composé de trois architectes: *Ludovico Barbiano di Belgiojoso*, *Enrico Peressutti* et *Ernesto Nathan Rogers*. BBPR est alors connu en Italie comme ayant une volonté de lier leur architecture avec une certaine tradition. En effet, *Ernesto N. Rogers*, est rédacteur en chef de la revue *Casabella continuità* (1953-65). Cette revue a au cœur de sa recherche l'idée d'une continuité de l'histoire.

« *Non è opera moderna quella che non abbia autentiche fondamenta nella tradizione, epperò le opere antiche hanno significato odierno finché siano capaci di risuonare per la nostra voce; così fuori dalla cronologia e da un idealismo non meno astratto, rotti gli argini convenzionali, potremo esaminare il fenomeno architettonico nell'attualità dell'essere: nella sua storica concretezza* »²⁷

Dans cette idéologie, le bureau BBPR est donc contre une restauration similaire à celle de *Luca Beltrami*. En effet, le *Castello* est une œuvre antique est celle-ci ne peut pas être remise dans l'état qu'elle était au XV^e siècle.

« *Chi vede le cose presenti vede tutte quelle che sono state fin dall'origine dei tempi e quelle che soranno per tutta l'eternità perché tutte sono d'una stessa natura e d'una stessa specie.* »²⁸

Cependant, ils ne peuvent pas non plus ignorer ce qu'a réalisé *Luca Beltrami*, car cette intervention s'inscrit elle aussi dans l'histoire. Le travail de BBPR va donc se concentrer sur la façon de produire une œuvre moderne tout en se plaçant dans une continuité historique.

27. Rogers, E. N. (1953). *Continuità*, dans "Casabella continuità", décembre 1953, n. 199. p. 2-3. Traduction : « Une œuvre n'est pas moderne si elle n'a pas des authentiques origines dans la tradition, mais les œuvres antiques ont un signifié contemporain si elles arrivent à parler avec notre voix; au delà de la chronologie et d'un idéalisme pas moins abstrait, effacés les limites conventionnelles, on pourra examiner le phénomène architecturale dans l'actualité de l'être: dans son réalisme historique »

28. Marco Aurelio Antonino. (170-180). *RICORDI*, Libro sesto XXXVII. cit. in Rogers, E. N. (1953). *Continuità*, dans "Casabella continuità", décembre 1953, n. 199. Traduction : « Qui voit les choses présentes, voit toutes celles qui ont été faites à partir de l'origine des temps et celles qui seront pour toute l'éternité parce qu'elles sont de la même nature et de la même espèce. »

Les dommages sont concentrés sur le *Corte Ducale*, le *Cortile della Rocchetta* et la bibliothèque d'art situé de part et d'autre de la *Torre di Filarete*. De plus, des incendies ont suivis les bombardements, détruisant ainsi les boiseries de ces différentes parties. Par conséquent, les toitures ainsi que les planchers furent réduits en cendres.

Le diagnostic des dommages se fait donc aisément. En effet, seulement une quarantaine d'années sont passées depuis la fin de la précédente restauration et le groupe d'architecte, étant basé à Milan, est déjà familier avec ce bâtiment historique.

*«ripristinare le parti esterne dell'edificio nell'aspetto precedente alle distruzioni belliche, eseguire all'interno [...] le aggiunte e gli adattamenti per una sistemazione, [...] nelle parti da ricostruire, ci si è preoccupati al massimo grado di non introdurre elementi in contrasto con l'organismo e l'ambiente caratteristico del Castello.»*²⁹

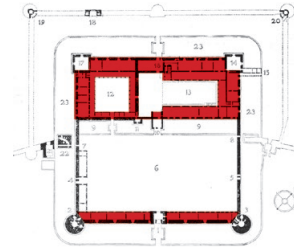
Le projet du groupe milanais est ainsi accepté par le *Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti* en 1949. Le début des travaux devra cependant encore attendre quatre ans, et ne débutera qu'en 1953 à la suite d'un important travail de recherche sur l'existant.

La documentation produit par *Luca Beltrami* est lacunaire au regard des considérations de la nouvelle restauration. BBPR s'occupent ainsi davantage des intérieurs du musée. Ils vont par exemple redécouvrir la fresque de *Leonardo da Vinci* et identifier les limites du travail de *Luca Beltrami*. Les parties endommagées des décorations réalisées par *Beltrami* qui n'ont alors pas de caractère authentique autre que celui de transmettre une image stylisée des intérieurs *Sforza*, ne sont pas remis en état. Au contraire, certaines sont même supprimées. Ce processus critique de BBPR par rapport aux interventions historiciste de *Beltrami* cherche à trouver le développement d'un langage moderne dans cet édifice. Leur travail étant principalement centré sur l'élaboration d'un dispositif muséal, la restauration sera alors un outil pour repenser les éléments du musée.

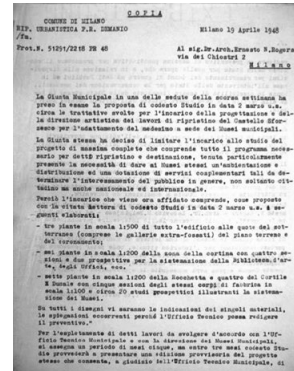
Ainsi, la nécessité de reconstruire les intérieurs permet de mettre en marche un développement synergique entre restauration et muséographie.

29. En réponse à la lettre de la Commune, BBPR produisent des plans et décrivent ainsi les grandes lignes de leur intentions à propos de la restauration du *Castello* le 20 juillet 1948. Mocerì, S. (2004). «I registi invadenti» del Museo d'Arte Antica del *Castello Sforzesco* di Milano. *Genesis, ragioni e futuro di un allestimento storico 1948-1956*. in: *Studi su Carlo Scarpa 2000-2002*. Venice: Marsilio, pp. 259-287.

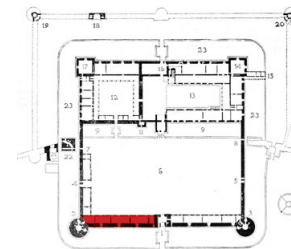
Plan schématique du *Castello Sforzesco* dans son état à la fin de la restauration de *Luca Beltrami*. Les zones qui ont subi d'importants dommages sont mises en évidence.



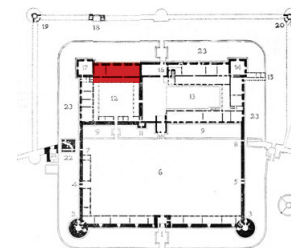
Lettre de la Commune de Milan adressée à *Rogers* décrivant les dessins demandés pour la restauration. Le 19 avril 1948.



La *Sala della Balla* en 1921 avant les destructions engendrées par la Seconde Guerre Mondiale. Le plafond est composé par des poutres ainsi qu'un plancher en bois.



On peut observer l'absence de toiture sur les remparts du *Castello Sforzesco*, façade Sud-Est, *S.A. Dotti & Bernini*, photo, 1943, *Fondo Foto Milano*, FM MIB 603.



La *Sala della Balla* après les bombardements de 1943. Les éléments en bois, c'est-à-dire la toiture et les planchers des étages ont succombés à l'incendie déclenché par les explosions. *Castello Sforzesco, Cortile della Rocchetta, Sala della Balla*, photo, 1943, *Fondo Foto Milano*, FM MIB 278.



De la restauration vers la muséographie

Le musée et le bâtiment historique devenant équivalent, le travail de BBPR nécessite une prise de position par rapport à ce qui devait et pouvait être détruit. Ils travaillent en collaboration avec l'historien *Costantino Baroni* et profitent ainsi de son expertise concernant les différentes œuvres et le château lui-même.

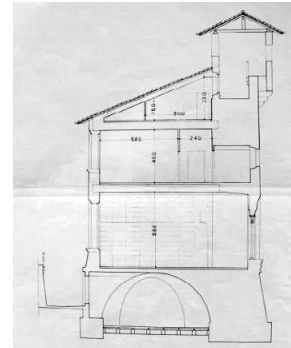
Ainsi, le processus de restauration commence. La bibliothèque communale située sur la *piazza d'armi* est restaurée dans son état d'avant-guerre. C'est également ce qu'il se passe pour la couverture des remparts du château. Cependant, on va observer pour le *Corte Ducale*, le développement d'une nouvelle couverture. Celle-ci aura donc toujours la même apparence depuis l'extérieur et l'intérieur. En revanche, un deuxième système de couverture est mis en place, cette fois vitré, afin de permettre le développement d'un éclairage zénithal dans les salles du premier étage.

En effet, BBPR enclenchent un processus de modernisation du musée. Dans cet élan, les architectes vont se permettre des interventions structurelles importantes. Dans les salles au sud-est du *Corte Ducale*, *Luca Beltrami* avait renforcé la structure des salles en remplissant de maçonneries les arcs médiévaux qui étaient soutenus par des colonnes octogonales. BBPR décident donc de ré-ouvrir ces parois en consolidant les murs grâce à des infiltrations de ciment. Cette intervention permet de retrouver l'espace originel proposé par ces pièces rendues dès lors possible grâce à des techniques modernes.³⁰ Dans les différentes pièces du *Corte Ducale* et du *Cortile della Rocchetta*, d'importants travaux sont donc réalisés pour alléger les structures, reconstruire celles qui ne sont plus viables.³¹ De plus, des systèmes de chauffages au sol sont installés dans les pièces du château.

30. Rogers, E. N. (1956). «Carattere Stilistico del Museo del Castello», *Casabella Continuità*. n°211. « Se si pensa ai complessi problemi d'indole statica, che i nostri tecnici hanno dovuto affrontare, non ci si deve meravigliare se il Beltrami, altrimenti così attento scopritore dei valori del Castello, non abbia messo in atto tali opere che hanno richiesto l'ausilio dei più moderni mezzi costruttivi. »

31. Ghiringhelli, E. (1954-56) Ingénieur responsable de la conduite des travaux. «è stato necessario rifare, con vera opera di chirurgia edile, le murature da quota meno 8 metri sotto il piano di pavimento delle Sale di Piano Terreno fino al sottotetto. Con le costruite strutture miste in ferro e cemento armato, si è potuto far collaborare, per la distribuzione del carico alla suddetta quota di meno 8 metri, una zona di muratura, tale da non superare, nella stessa, il carico unitario di Kg. 4 al cmq., carico ammissibile, per la particolare struttura»

Section de la bibliothèque communale. *Ripristino Castello Sforzesco, Sezione B-B, BBPR, juillet 1948.*



Travaux de structure en béton armé pour le plancher de la salle. *Sala della Cancelleria (Sala XXX), Mario Perotti, 1954. Fondo Allestimenti Museali Milano, AM 234.*



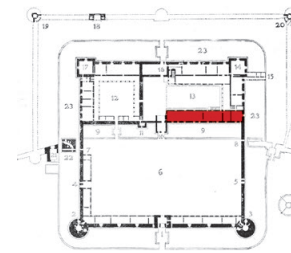
Installation de tuyaux de chauffage au sol. *Sala delle Asse, Mario Perotti, 1955. Fondo Allestimenti Museali Milano, AM 418.*



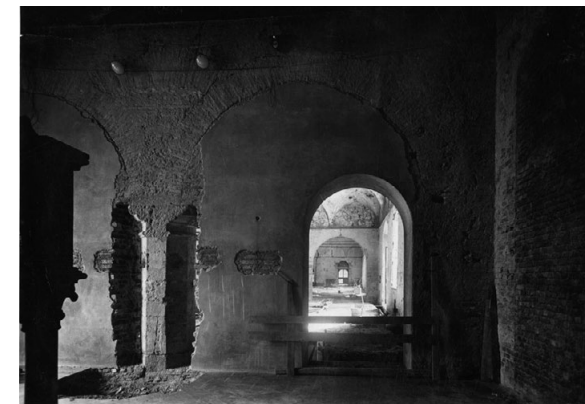
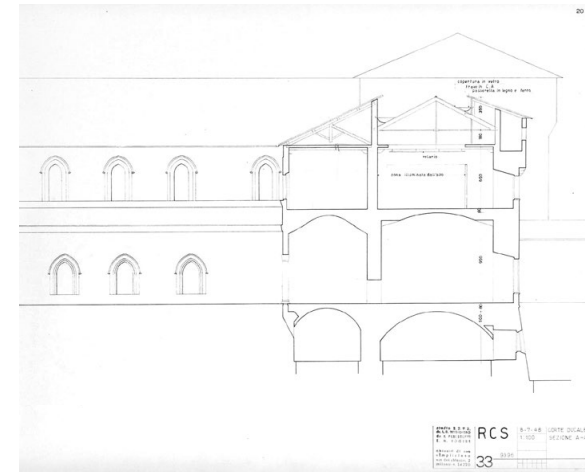
Structure de toiture en béton armé avec vitrage. *Corte Ducale, Paolo Monti, 1956. Fondo Paolo Monti, 00227Gpbn.*



Section du Corte Ducale avec description du la toiture vitré pour l'éclairage zénithal des pièces du premier étage. *Ripristino Castello Sforzesco, Corte Ducale, Sezione A-A, BBPR, juillet 1948.*



Mise en évidence des colonnes soutenant des arcs d'origine dans les parois entre les salles I, II, III. *Sala III, Mario Perotti, 1954. Fondo Allestimenti Museali Milano, AM 227/B*



Restauration de BBPR. Ouverture de la paroi entre la salle I et II. *Sala I et II, Mario Perotti, 1956. Fondo Allestimenti Museali Milano, AM 55/B*

Le bâtiment s'équipe donc de technologies modernes. Au regard du travail de *Luca Beltrami*, l'intervention de BBPR s'éloigne donc des traditions historicistes. En effet, pour la *Torre di Filarete*, *Beltrami* travaille avec des matériaux et des techniques constructives historiques. Il utilise donc de la brique et l'emploie avec des assemblages traditionnels. On peut voir que BBPR utilisent du béton armé dans la construction du toit du *Corte Ducale* et qu'ils introduisent des formes modernistes épurées. Ce travail de la structure leur permet de suspendre le dispositif d'illumination zénithale. Celui-ci va au-delà de l'idée de restauration historique proposée par Beltrami. En effet, c'est à travers ce genre d'intervention critique que BBPR restaurent le musée afin qu'il puisse être utilisé par l'homme moderne. Ainsi, BBPR poursuivent un objectif différent de celui de la restauration historique. Il ne s'agit donc pas de produire une imitation du passé afin d'établir un *museo di ambientazione*.

Dans le contexte de l'après-guerre, les questionnements sur la discipline du musée dans l'architecture italienne sont importants. Un refondement de cette discipline met en évidence sa corrélation remarquable avec la pratique de la restauration. Ce rapport s'opère non seulement par leurs cohabitations physiques, comme on le voit dans ce musée, mais surtout par cette capacité commune de dévoiler des interactions avec l'histoire et la culture d'une société. La restauration de *Luca Beltrami* initie cependant une prise de connaissance de l'histoire de l'Italie. Par sa recherche d'authenticité à travers des formes d'imitations historiques, il éduque le visiteur afin qu'il ait une certaine vision du passé. Celle-ci se perd dans l'imprécision des expositions à l'intérieure du *Corte Ducale* et du *Cortile della Rocchetta*. On verra, notamment avec *Giulio Carlo Argan*, que la réflexion concernant la fonction du musée va alors suivre celle d'une fonction sociale et éducative.

« *Considerando l'arte come esperienza e la sua storia come la storia dello sviluppo dell'esperienza estetica dell'umanità, si può concludere che soltanto l'educazione formale fornita dall'arte ci dà l'attitudine a situare gli atti della vita quotidiana in un tempo e uno spazio definiti, cioè a prendere coscienza del mondo in cui operiamo* »³²

32. Argan, G. C. (1949). «Il museo come scuola», in : *Comunità*. n. 3, p. 65. Traduction : «En considérant l'art comme une expérience et son histoire comme l'histoire du développement de l'expérience esthétique de l'humanité, on peut conclure que seule l'éducation formelle fournie par l'art nous donne la capacité de situer les actes de la vie quotidienne dans un temps et un espace définis, c'est-à-dire de prendre conscience du monde dans lequel nous opérons.»

Intérieur de la tour. Assemblages de briques traditionnels. *Torre Umberto I* ou *Torre di Filarete*, *Stabilimento La Compagnia Rotografica*, 1905. *Fondo Raccolta Luca Beltrami*, RLB 2519.

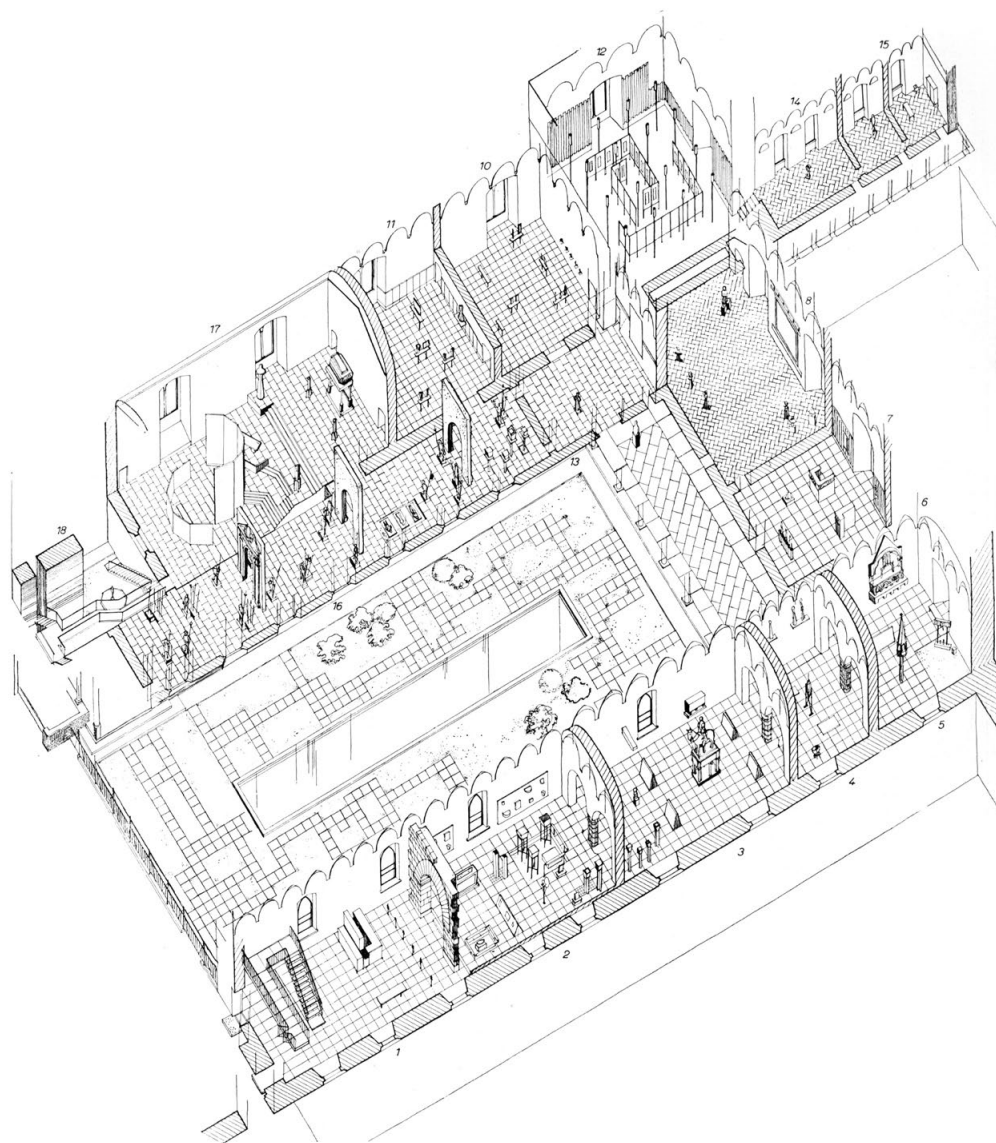


Structure externe. Reconstruction de la structure de toiture en béton armé. Remparts du *Castello Sforzesco*, photo, 1954. *Fondo Allestitimenti Museali Milano*, AM 895.



Structure interne. Reconstruction de la structure de toiture en béton armé. *Castello Sforzesco, Corte Ducale*, photo, 1954. *Fondo Allestitimenti Museali Milano*, AM 839/A.





III

LA MUSÉOGRAPHIE D'UN BÂTIMENT HISTORIQUE

Comment BBPR dans cette restauration jongle entre les besoins contemporains et la richesse de l'histoire ? Comment la discipline du musée évolue à travers ce dialogue ? Quelle est la place du musée, si celui-ci est considéré comme une œuvre d'art ?

Corte Ducale, aménagement réalisé par BBPR, axonométrie du rez-de-chaussée du musée, 1956.

Considérations sur la muséographie

Au début du XX^e siècle, l'historien *Benedetto Croce* développe dans ses écrits une nouvelle vision de l'histoire.

« *Il bisogno pratico, che è nel fondo di ogni giudizio storico, conferisce a ogni storia il carattere di «storia contemporanea», perché, per remoti e remotissimi che sembrino cronologicamente i fatti che vi entrano, essa è, in realtà, storia sempre riferita al bisogno e alla situazione presente, nella quale quei fatti propagano le loro vibrazioni.* »³³

Pour lui l'histoire ne peut pas être séparée de l'époque depuis laquelle on la regarde. Au contraire, l'histoire est ancrée dans le présent. Elle n'est ainsi pas passée puisque son étude est motivée par des intérêts actuels. Ainsi, il conceptualise *l'attualità della storia*. Cette notion est fondamentale pour la compréhension de la restauration critique de BBPR.

Son enseignement est significatif pour l'Italie, ainsi que notamment pour *Giulio Carlo Argan*. Celui-ci est engagé par le ministre de l'Éducation nationale italien *Giuseppe Bottai*, avec *Cesare Brandi* aussi de formation crocienne, comme inspecteur et critique d'art dès 1939. *Argan* dans ce contexte cherche à réformer le musée en Italie. Il souhaite rompre avec la tradition muséale d'alors du *Museo di ambientazione*.

« *Considerando l'arte come esperienza e la sua storia come la storia dello sviluppo dell'esperienza estetica dell'umanità, si può concludere che soltanto l'educazione formale fornita dall'arte ci dà l'attitudine a situare gli atti della vita quotidiana in un tempo e uno spazio definiti, cioè a prendere coscienza del mondo in cui operiamo* »³⁴

Ainsi, l'art se configure comme le fondement d'un processus éducatif formel et esthétique. Ce processus, non plus passif, mais basé sur l'expérience, est dès lors le seul qui puisse conduire le citoyen, visiteur du musée, à une conscience mature de sa propre action dans l'espace

et le temps, et ainsi de sa propre action historique. Au-delà de cela, si l'étude de l'art ainsi que l'acquisition d'une certaine éducation grâce à l'art passe par la production d'art, le musée peut alors acquérir une encore plus grande utilité sociale. (BONFANTI, 1973) C'est ainsi qu'il justifie la nécessité des fonctions sociales et éducatives du musée à travers la vision de *Croce* ainsi qu'à travers sa lecture d'*Art as experience* de John Dewey.

« *Une œuvre d'art, qu'elle soit plus ou moins ancienne ou classique, est effectivement, et pas seulement potentiellement, une œuvre d'art quand elle vit à travers une expérience individuelle. En tant que morceau de parchemin, de marbre, ou de toile, elle reste (tout en étant soumise aux dégradations du temps) identique à elle-même à travers les ans. Mais, en tant qu'œuvre d'art, elle est recrée chaque fois qu'elle est esthétiquement perçue.* »³⁵

Cette conception de l'œuvre d'art rejoint les idéaux développés par Alois Riegl la notion de «*vouloir artistique*» et *Cesare Brandi* avec l'«*acte de reconnaissance de l'art*», dans leurs écrits sur la restauration. C'est dans cette rencontre théorique entre muséologie et restauration que BBPR cherchent des solutions architecturales.

En 1921, pendant le Congrès International d'Histoire de l'Art, Henri Focillon questionne le développement possible d'une conception d'un nouveau type de musée qui se situerait entre « *le musée des artistes et le musée des historiens* »³⁶, et serait ainsi le musée du public. Afin d'atteindre cet objectif, il nous indique cependant une nécessité de réviser intégralement l'espace muséal.

« *Un musée n'est ni un musée ni un laboratoire, c'est un luxe public, une leçon de goût. [...] mettre sur les murs plus de deux rangs de tableaux est un crime. L'espace autour d'un tableau, c'est le silence autour de la musique.* »³⁷

Le musée ne peut ainsi plus être réduit à un espace de stockage pour les œuvres afin de permettre le développement d'une expérience esthétique. Cette révolution doit donc tout d'abord s'atteler à réviser les modes de perception de l'œuvre d'art au sein d'une exposition.

35. Dewey, J. (1934). *Art as experience*. New York.

36. Focillon, H. (1921). *La Conception moderne des musées, communication présentée au Congrès d'histoire de l'art, Paris, 26 septembre-5 octobre 1921*, p. 89.

37. Focillon, H. (1921). *op. cit.*, p. 93-94. Musée se définit comme : Musée d'histoire naturelle et établissement scientifique qui dispense un enseignement public de sciences naturelles et qui organise des animations pédagogiques, scientifiques et socioculturelles. (CNRTL)

33. Croce, B. (1938). *La storia come pensiero e come azione*, Bari : Laterza. p. 5. Traduction : «*La nécessité pratique, qui est à la base de tout jugement historique, donne à chaque histoire le caractère d'«histoire contemporaine», parce que, pour les faits éloignés et très lointains qui semblent chronologiquement y entrer, c'est, en réalité, l'histoire qui se réfère toujours au besoin et à la situation actuelle, dans laquelle ces faits propagent leurs vibrations.*»

34. Argan, G.C. (1949). *Il Museo come scuola*. in : «*Comunità* », n. 3, p. 65. Traduction : «*En considérant l'art comme une expérience et son histoire comme l'histoire du développement de l'expérience esthétique de l'humanité, on peut conclure que seule l'éducation formelle fournie par l'art nous donne la capacité de situer les actes de la vie quotidienne dans un temps et un espace définis, c'est-à-dire de prendre conscience du monde dans lequel nous œuvrons.*»

Pour *Argan*, sa recherche dans *Il Museo come scuola* le mène au *museo attivo*. Le principe du musée actif n'est pas seulement architectural, il ne se réfère pas de préférence à la disponibilité et à la forme de l'espace mais bien à la fonction éducative de l'art et de l'histoire de l'art dans sa démythification et sa comparaison avec l'expérience quotidienne. On trouve dans le musée à *croissance illimitée* de Le Corbusier une retranscription identifiant les principes opératoires du *museo attivo* comme étant ceux de l'auto-construction de la culture artistique et de l'éducation sociale. Ce musée n'est donc plus seulement le véhicule d'une idéologie, il devient idéologie. En ce sens, il n'est plus uniquement le lieu où l'art est consommé, mais est également le lieu où il est produit. Ainsi, le musée devient une œuvre d'art.

Cette vision du musée mène aussi au *musée imaginaire* d'André Malraux. La réalisation de ce projet se trouvera en réalité dans la rue, où cette dernière prend le rôle d'un nouveau musée à travers les médias de masses.

« Les œuvres de ce « musée » imaginaire sont l'affiche, la mode, l'objet de design industriel, la publicité ; ils sont les équivalents à notre époque des vierges, des crucifix et des fresques de la société médiévale. [...] Ils constituent les objets d'un culte, le culte de la consommation, aussi nécessaire à la reproduction du système social que les images religieuses l'étaient à l'époque médiévale. Ils incarnent les valeurs et les mythes de notre société. »³⁸

Cependant, dans le projet de Le Corbusier, le musée en tant qu'édifice est idéalisé et se base sur une absence de contrainte liée à la réalité constructive de la ville. Ainsi, cette conception évite les questions de la restauration autant qu'elle ignore la recherche architecturale italienne. Cependant, pour accomplir ce projet de musée dans un bâtiment historique, une confrontation architecturale est nécessaire. Ainsi, la notion de *preesistenza* monumentale développée par *Rogers* est un élément clé pour la mise en pratique de la réforme des musées italiens. Les questions de la restauration vont ainsi nourrir la réflexion de BBPR concernant l'expérience de l'espace muséal.

Nous allons donc voir comment le travail de BBPR se nourrit des processus de restauration pour produire la muséographie du *Castello Sforzesco*. Par conséquent, comment celle-ci s'inscrit dans son époque et dans l'histoire.

38. Colomina, B. (1998). *la publicité du privé: de loos à le corbusier*. Orléans: HXX, p. 173.

Les musées du château

En 1956, la fin de la restauration du *Cortile Ducale* donne accès aux visiteurs au nouveau musée du *Castello Sforzesco*. Celui-ci occupe alors les deux niveaux du *Corte Ducale*. Le musée du *Cortile della Rocchetta* lui est ouvert en 1963. Ces musées sont pensés comme un complexe et BBPR mettent donc en place un possible parcours entre les différentes collections sans jamais sortir de l'exposition.

Les différents salles accueillent une grande diversité de collections (archéologiques, de musée d'art ancien, de musée d'arts appliqués, de meubles, instruments de musiques, de peintures de plusieurs écoles italiennes, de livres, etc.). Ainsi, la pluralité des besoins et des valeurs historiques des œuvres induit une distinction dans les modes d'expositions des différentes salles. Dans ce contexte, nous allons particulièrement concentrer notre attention sur le rez-de-chaussée du *Corte Ducale*. En effet, cette partie du bâtiment abrite un patrimoine important grâce aux différents travaux initiés par *Galeazzo Maria Sforza* ainsi que *Ludovico il Moro*. Ces salles abritent donc des témoignages importants de l'époque *Sforza*, notamment à travers les travaux de *Gaddio*, *Bramante* et *Leonardo da Vinci*. De plus, ces salles étaient initialement conçues pour représenter la société hautement cultivé des *Sforza*, et peuvent aujourd'hui témoigner au mieux de l'envergure des dispositifs architecturaux du groupe d'architectes.

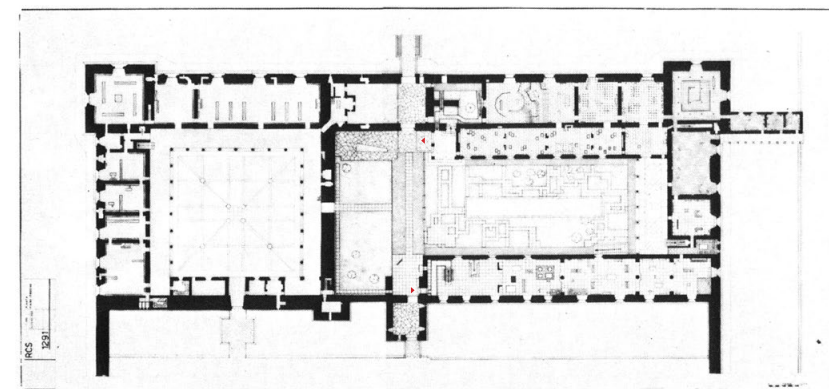
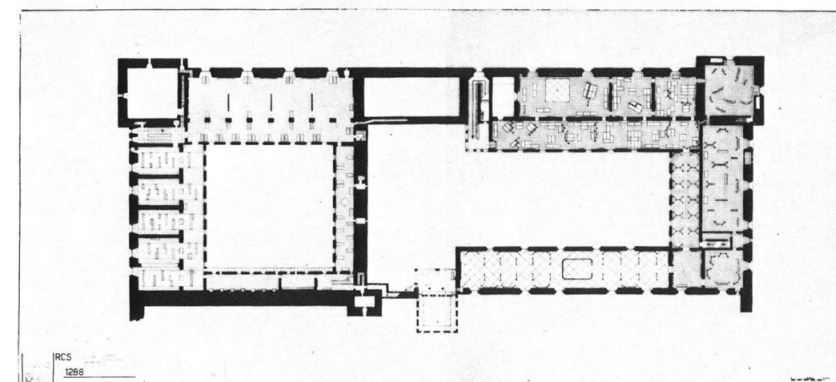
Nous pouvons observer qu'un jardin à l'italienne a été aménagé dans la cour du musée. Depuis l'axe qui mène au *Parco Sempione*, le jardin est délimité par une barrière en fer forgé, nous empêchant ainsi l'accès. En effet le parcours muséal commence au sud-est du bâtiment, à l'angle de la *Porta di Giovia*.

Lorsque nous entrons dans cette première salle, nous nous trouvons dans l'espace de réception du musée, avec sa billetterie et son vestiaire. Nous pouvons alors continuer notre visite dans le *Corte Ducale* ou bien de directement accéder au *Cortile della Rocchetta* à travers un escalier. Dans le *Corte Ducale*, la *Pusterla dei Fabbri* a été déplacée une nouvelle fois afin d'accueillir le visiteur, célébrant ainsi le début de cette exposition. En effet, les barrières en fer forgé du jardin se retrouvent maintenant à l'intérieur et s'ouvrent pour nous laisser entrer dans le musée. Leur forme reprend cette fois une forme plus médiévale et nous indique, avec l'ancienne porte de la ville, le caractère historique du thème de l'exposition qui suit.

Vue sur la gauche de l'entrée du musée et sur la droite la *Porta Giovia* qui mène à la *piazza d'armi*.
Corte Ducale, photo de l'auteur, 2019.



La *Pusterla dei Fabbri* dans la première salle du musée, *Paolo Monti*, photo, 1956. G00319.



Premier étage du complexe muséal. *Castello Sforzesco, Cortile della Rocchetta et Corte Ducale*, BBPR, 1956. RCS 1288.

Rez-de-chaussée du complexe muséal. *Castello Sforzesco, Cortile della Rocchetta et Corte Ducale*, BBPR, 1956. RCS 1291.

Vue du jardin du *Corte Ducale*. Celui-ci est donc délimité à l'aide d'une barrière, *Paolo Monti*, photo, 1956. *Fondo Allestitenti Museali Milano*, AM 446.



Les salles du rez-de chaussée du *Corte Ducale* accueillent la collection de sculptures de l'art paléochrétien à la renaissance en passant plus particulièrement par l'art Lombard. L'exposition se fait à travers dix-huit salles et se finit dans le jardin où l'on peut ensuite monter dans la *Logetta di Galeazzo Maria* ou sortir du musée.

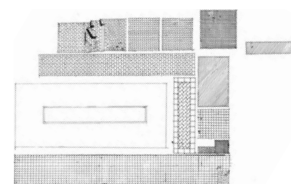
L'exposition ainsi est rythmée par ses différentes salles. Nous pouvons observer ces différents moments graphiquement dans les dessins produits par BBPR mais aussi dans l'espace du musée même. Dans leurs dessins, une attention particulière nous permet d'identifier des séquences. Dans les espaces physiques nous y retrouvons des suites de salles.

De la salle 1 à 5, une continuité spatiale s'opère par l'ouverture des différentes parois qui les séparent. De plus, le traitement similaire des murs blancs et des sols en pierre granite gris fournissent une lecture unifiée de ces espaces. Ce langage formel est enrichi par celui des supports des œuvres qui continuent alors ce dialogue. Il faut noter que des matériaux bruts tel que le bois, la pierre, le fer, le bronze sont utilisés pour fabriquer les différents dispositifs de l'exposition. Les formes de ces derniers sont souvent surdimensionnées, dans le but de répondre à la nature massive du *Castello*, selon BBPR. Dans ce processus, nous pouvons donc voir émerger la construction d'un langage en lien avec celui du château.

La salle 6, nommée *Cappella* par BBPR, ralentit notre parcours. C'est un espace restreint qui marque une pause dans la visite. La salle, du côté jardin, abrite dans sa fenêtre un vitrail qui projette ses couleurs sur le sol. De l'autre côté, l'espace modeste de cette salle abrite un christ en bois éclairé en contre-jour. Ce dernier est installé sur des étais en bois en forme de croix asymétrique. Ce dispositif joue avec la valeur sacrée de la croix du christ en la réinterprétant presque avec ironie tout en lui donnant une envergure structurelle et spatiale. Les planches semblent empêcher la contraction de l'espace et le met ainsi en tension.

La salle 7, présente un sol différent, en porphyre rouge qui est une pierre particulièrement utilisée pendant l'antiquité romaine. Cette salle rassemble, dans un dispositif colossal, les fragments de la *Porta Romana* de Milan qui était auparavant conservé dans une autre salle du château. Celle-ci est donc, d'une certaine manière, reconstruite pour pouvoir accueillir ses fragments de frises.

Redessin des patterns de sols du rez-de-chaussée du *Corte Ducale*.



Vue de l'exposition des premières salles à travers le Pusterla dei Fabbri. *Corte Ducale, Sala I-V, Google Art & Culture*, photo, 2016.



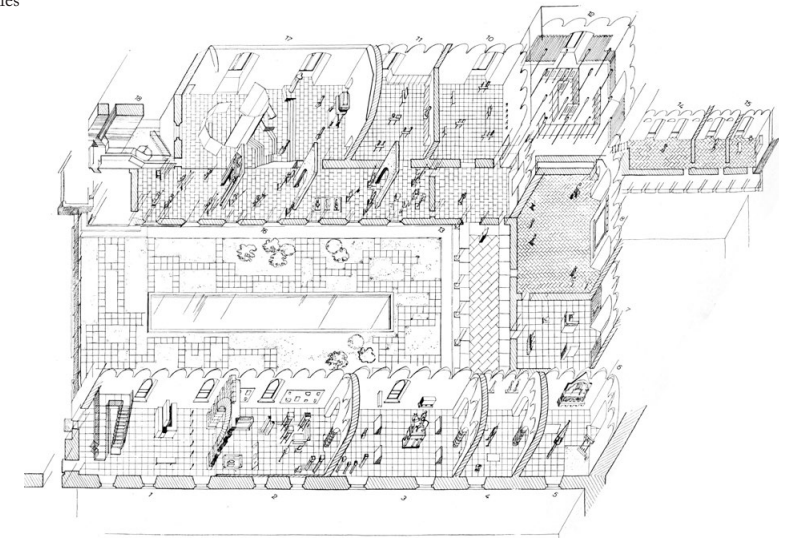
Christ sur structure. *Sala VI, Mario Perotti, 1956. Fondo Allestimenti Museali, AM 942.*



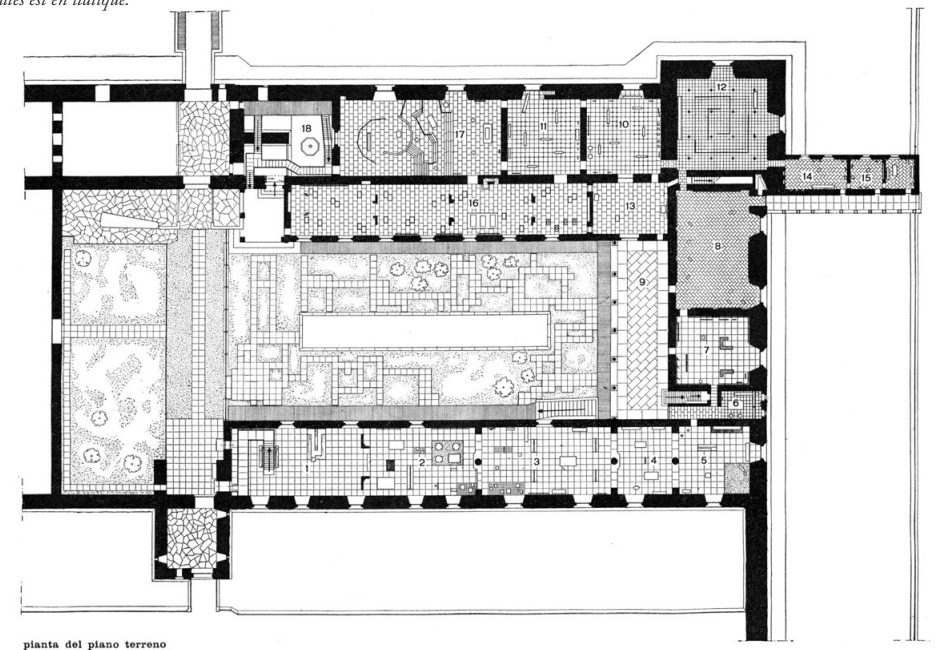
Dessins de BBPR du *Corte Ducale*, *Casabella* n.211, 1956.

Numérotation et noms des salles d'expositions du musée:

- 1- Entrée
- 2- Musée de Sculpture
- 3- Musée de Sculpture
- 4- Musée de Sculpture
- 5- Musée de Sculpture
- 6- Musée de Sculpture
- 7- Musée de Sculpture
- 8- Sala Collezione Arazzi
- 9- Portico degli elefanti
- 10- Musée de Sculpture
- 11- Musée de Sculpture
- 12- Sala delle Asse
- 13- Cappella Ducale
- 14-15- Ponticella del Bramante
- 16- Sala Verde Inferiore
- 17- Sala degli Scarlioni
- 18- Cortiletto della Fontana



P.S. : La nomination historique des salles est en italique.



pianta del piano terreno

0 5 10 m

Dans ces frises, il y a des références importantes à l'art classique qui se manifestent notamment en reprenant le motif de frise continu caractéristique de cette époque, mais aussi dans le style des reliefs. Ces derniers célèbrent la renaissance de Milan à la fin du XII^e siècle en représentant notamment une scène du retour de la population de Milan après sa destruction par *Frederico Barbarossa*. Pour le XII^e siècle, cette célébration est comparable à la fondation de Milan par les Romains. Cette mise en scène à une plus petite échelle de la porte est réalisée avec des volumes en ciment bouchardés sur lesquels sont apposées les frises. Les panneaux de noyers massifs qui entourent la salle participent également à son ambiance solennel. Les salles précédentes présentent une exposition chronologique du IV^e au XV^e siècle des œuvres, cependant, dans cette salle les œuvres ne sont pas rassemblées dans une idée de logique temporelle. Ici, l'exposition présente des souvenirs de l'histoire et la vie civile de Milan entre le XIII^e et le XIV^e siècle, c'est-à-dire, de la renaissance de Milan après les barbares à l'arrivée des *Visconti*.

Ensuite on reprend un nouveau parcours dans deux pièces, la salle 8 et 12. La première présente les armoiries espagnoles célébrant le mariage du roi Filippo II et Maria Tudor. La seconde, la *Sala delle Asse* présente la fresque de *Leonardo da Vinci*. Ces pièces sont pensées pour être aussi utilisées comme des pièces de réception, et libèrent ainsi un espace vide pour ces occasions. La salle 8 contient des sculptures de la haute-renaissance présentées sur des socles en pierre. Ces derniers suivent la trame du revêtement du sol ainsi que sa matière, ils sont comme extrudés. La lumière met habilement en avant les formes des œuvres par leur placement et l'orientation de la trame du sol. En ce qui concerne la *Sala delle Asse*, la fresque est mise en évidence par l'éclairage d'une grille de lampadaire fins et élancés. Son espace abrite des expositions temporaires sur des panneaux en noyer au centre de la pièce et les parois sont également revêtues d'un parement en noyer.

Dans cette continuité les salles du *Ponticella di Bramante* (n.14 -15) ainsi que la *Sala delle Colombine* (n.11) et la *Sala dei Ducali* (n.10), présentent des œuvres de la renaissance. Le raffinement lié à ces œuvres se retranscrit dans les supports, par l'usage de matériaux plus précieux mais surtout plus fins. Les fresques présentes sur les plafonds sont mises en avant avec un dispositif de lampadaire fixé au mur plus imposant que pour la *Sala delle Asse*. Ce type de lampadaire est bi-directionnel et éclaire ainsi également les œuvres disposées dans l'espace.

Sala VII, Mario Perotti, 1956.
Fondo Allestitimenti Museali, AM 17.



Sala VIII, Mario Perotti, 1956.
Fondo Allestitimenti Museali.



Sala XII, Mario Perotti, 1956.
Fondo Allestitimenti Museali, AM 752.



Sala XI, Mario Perotti, 1956.
Fondo Allestitimenti Museali, AM 2.



Sala X, Paolo Monti, 1956.
Fondo Paolo Monti.



Sala XIII, Paolo Monti, 1956.
Fondo Paolo Monti, 203 GBN.

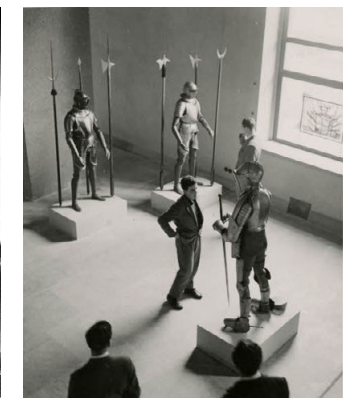


Sala XVI, Paolo Monti, 1956.
Fondo Paolo Monti.

Sala XVI, Mario Perotti, 1956.
Fondo Allestitimenti Museali, AM 806.

La dernière série de pièces est composée de trois pièces; la *Capella Ducale* (n.13), la *Sala Verde* (n.16) et la *Sala degli Scarlioni* (n.17). La première salle présente une fresque restaurée de cette ancienne chapelle de la cour. Son espace lui abrite une sculpture d'une *Madonna col Bambino* sur un tissu de velours fixée contre le mur et en face de celle-ci une *Madonna* en train de prier cette fois est placée sur un piédestal et la regarde. Par le choix des œuvres et leur disposition nous pouvons comprendre par l'expérience de cette espace son ancienne fonction de chapelle.

Après cette espace central, on se retrouve dans la *Sala Verde* qui est linéaire. Ceci est d'autant plus mise en évidence par l'installation de portiques dans l'espace. Ce thème est repris directement des premières salles (n.1-5) de l'exposition mais ici est mis en scène à l'aide d'anciennes portes de bâtiments de la ville. On a tout d'abord la *Porta del Banco de Mediceo* (1463 circa), *Portale di Palazzo Bentivoglio* (1530 circa) et placée dans le sens inverse, pour indiquer que le visiteur doit faire demi-tour, le *Portale Orsini-Roma* (1525 circa). Il faut noter que *Cosimo de Medici* est la personne qui aurait recommandé *Filarète* à *Francesco Sforza* et c'est à cette période qu'il aurait établi une filiale de sa banque à Milan en 1455. Dans le reste de la salle on voit aussi des éléments architecturaux plus modestes comme une porte de maison auparavant sur le Corso Magenta ainsi qu'une chaire du monastère des moines de *S. Pietro in Gessate* dans lequel on peut monter par un escalier construit dans l'épaisseur de la paroi de la salle. L'espace est aussi peuplé de mannequins équipés d'armure datant du XV^e au XVII^e siècle. Cette salle exprime notamment par la couleur verte appliquée à ses parois l'appartenance de la collection à la Renaissance.



Cette série de pièces se termine donc sur la *Sala degli Scarglioni*. Son ambiance diffère du reste de l'exposition. Le plafond a été doublé à l'aide d'une toiture à quatre pans en noyer, deux séries de simple lampes en bronze sont suspendus à celui-ci, le sol de la salle accueille des marches qui descendent d'1,80 mètres pour arriver sur une masse octogonale en *pietra serena*. La composition de cette salle comme le dit BBPR renvoie à une ambiance de *raccoglimento sacro*.

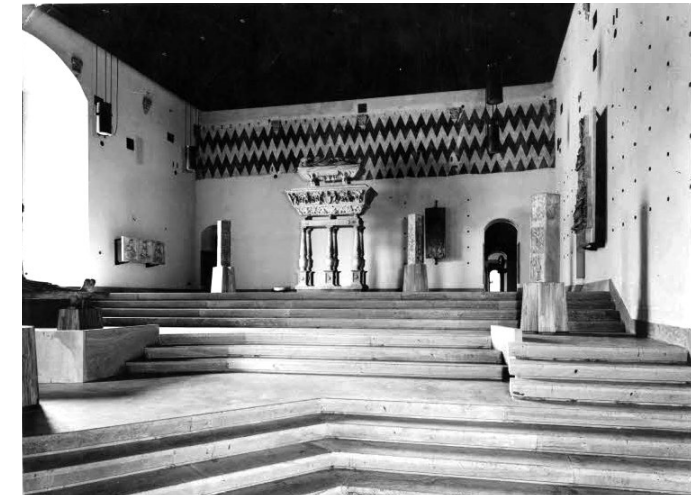
La première partie de la pièce, c'est-à-dire celle qui fait la continuité avec le niveau du sol des autres pièces, présente l'*Arca del vescovo Battista Bagarotto* (1519 *circa*) un monument funéraire réalisé par *Andrea Fusina*. Il est placé contre le mur où les décorations en *Scarlioni* des *Sforza* ont été conservées. Il y a aussi le *Busto della Mora* (1520 *circa*) dont la réalisation a été attribuée à *Agostino Busti*, connu sous le nom de *Bambaja*, à l'époque de BBPR mais qui aujourd'hui est attribué à *Cristoforo Lombardo*, surnommé *Il Lombardino*. Cette œuvre placée dans la lumière de la fenêtre mettant en évidence son visage qui détourne son regard vers le début des marches. Il y a aussi des *pilastrino* représentant des décorations végétales et des figures allégoriques réalisés par *Tommazo Cazzaniga*. Ces dernières se répandent dans la deuxième partie de la salles; les marches.

Ces escaliers complexes dans leurs agencements développent une multitudes de surfaces plates sur lesquels se posent des œuvres. Une de ces surfaces présente le gisant de *Gastone di Foix* (1523 *circa*) réalisé par *Bambaja* qui représente un des ducs de Milan pendant la période de domination française. Cette œuvre est laissée inachevée après la brève reconquête du duché par *Francesco II Sforza* de 1521 à 1535. Fragmentée, l'œuvre est réparti dans différents musées.

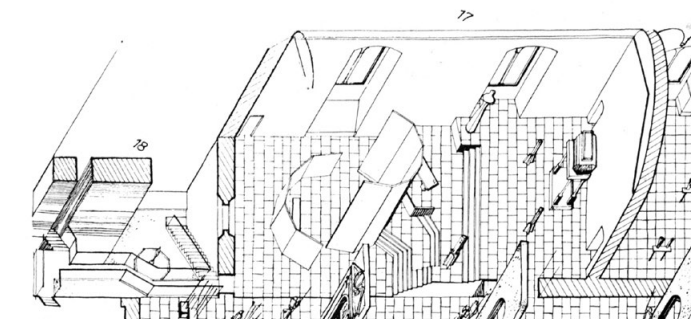
La salle présente ainsi une collection d'œuvre tirée d'artistes maniéristes milanais. Dans ce contexte, la dernière sculpture de Michel-Ange va être introduite. La dernière partie de la salle, derrière le mur de *pietra serena*, est exposée la *Pietà Rondanini*. Cette dernière est considérée comme un chef-d'œuvre, par conséquent BBPR décident de l'isoler des autres œuvres. Le reste de la salle est pensée pour introduire cette sculpture. Que ce soit à travers l'expérience de l'espace, les émotions, les ambiances ou à travers l'histoire intrinsèque à l'œuvre d'art et sa façon d'être exposée, la salle développe une narration pour le visiteur. Ici, c'est l'apogée du maniérisme qui est exprimée à travers le cheminement jusqu'à la *Pietà Rondanini* et dans celle-ci.



Sala XVII, Paolo Monti, 1956.
Fondo Paolo Monti.



Sala XVII, Mario Perotti, 1956.
Fondo Allestitimenti Museali, AM 914.



Détail de l'axonométrie de BBPR.
Casabella n.211, 1956.

Ainsi, l'expérience de la sculpture se fait dans l'isolement de ce paravent concave en pierre. Selon BBPR, le soliloque de la sculpture est si intense qu'elle ne peut pas être placée au regard d'autres œuvres. Ces dernières seraient esthétiquement phagocytées par le chef-d'œuvre. L'aspect *non-finito* de la dernière œuvre de *Michelangelo*, sa forme, sa taille, le dispositif scénique du musée s'affaire à les mettre en valeur. Un banc est disposé afin que le visiteur puisse se vouer à la contemplation de l'œuvre dans cet espace qui en devient comme sacré. Une fenêtre latérale illumine l'œuvre et projette une ombre sur le paravent qui fait office de toile de fond. La statue est posée sur une stèle qui lui donne encore plus de hauteur. Cette stèle est le piédestal de son ancienne exposition dans une niche du *Palazzo Rondanini* à Rome.

À la suite de cette rencontre, le visiteur est invité à sortir sur une passerelle dans le *Cortiletto della fontana*. C'est une petite cour du château qui laisse entrevoir une fontaine. Cette dernière datant du XVI^e siècle a été restaurée par *Luca Beltrami*, qui y a ajouté au début du XX^e siècle une sculpture du dragon des Sforza inspiré d'une autre fontaine du *Castello Sforzesco* de Vigevano. On peut apercevoir qu'elle a été restaurée une nouvelle fois par BBPR par la blancheur du plâtre et son absence de patine. Ils ont déplacé cette fontaine qui était au milieu du *Corte Ducale* en 1905, pour célébrer la fin de l'exposition du rez-de-chaussée.

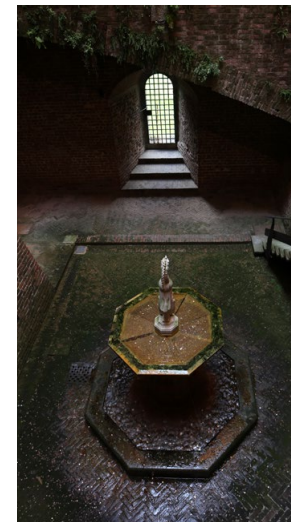
Cet espace se présente comme un cloître pittoresque, habité par la végétation qui pousse dans les joints des briques du château. La fontaine humide arrose le sol de cet espace qui est le niveau des anciennes douves et la statue Sforza regarde la porte qui mène à l'extérieur du musée qui l'illumine de sa lumière. C'est un changement d'ambiance important après l'expérience de la *Sala degli Scarlioni*, qui fait à l'inverse de celle-ci participer le corps du Castello dans la composition muséographique.

Une fois que nous suivons cette passerelle qui nous fait passer sous les voûtes du château, après un escalier nous nous retrouvons en bas des escaliers de la *Logetta di Galeazzo Maria*. Nous pouvons ainsi continuer l'exposition à l'étage ou alors sortir du musée et retourner dans la ville.

Escalier de la *Logetta di Galeazzo Maria*, Paolo Monti, 1956.
Fondo Allestimenti Museali, AM 813/B.

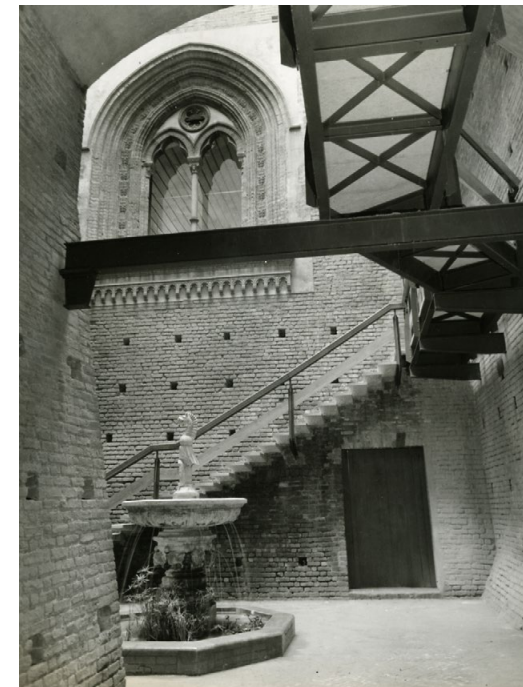


Sala XVII, Paolo Monti, 1956.
Fondo Paolo Monti.



Fontaine du XVI^e siècle restaurée.
Sala XVIII, photo de l'auteur, 2019.

Sala XVIII, Paolo Monti, 1956.
Fondo Paolo Monti.



Ambitions dialectiques

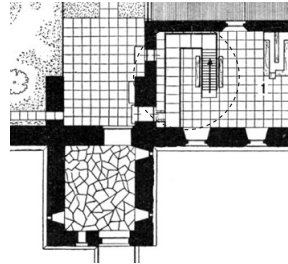
Afin de mettre en place un parcours permettant de lier les salles au sein de l'exposition, BBPR ajoutent des circulations. Celles-ci, se présentent comme des passerelles dont la structure est en métal, les marches en ciment et la main-courante en noyer. Ces éléments assument leur caractère *ex-novo* par rapport aux matériaux utilisés dans le *Castello* qui sont, à l'origine, principalement de la maçonnerie et du bois. Nous pouvons ainsi facilement lire que ce sont des ajouts.

Dans l'entrée du musée du *Corte Ducale*, un exemple de ce type d'intervention est présent. BBPR désirent relier le début de l'exposition du musée d'art antique avec le *Cortile della Rocchetta*. Pour ce faire, ils creusent un passage dans l'épaisseur du mur et la voûte de la *Porta Giovia*. Ce passage est matérialisé sous la forme d'une passerelle qui se prolonge dans le percement de la cavité en reprenant une forme d'excavation le long de la circulation. La façon dans la main-courante en bois semble écarter la matière du mur afin de rendre possible le passage de la main est remarquable, cela permet d'identifier cette continuité de la circulation, comme une passerelle qui continuerait à l'intérieur d'un mur. La surface de ce mur excavé est abstraite. En effet, BBPR ne montrent pas la brique qui compose la paroi, mais un crépi de béton à l'aspect rugueux. Les marches de l'escalier, matérialisées auparavant en lames, deviennent dans ce processus solides et s'intègrent à l'intérieur du mur. La structure en métal disparaît, le mur reprend ce rôle et s'adapte pour produire une forme qui correspond davantage à son matériau. Cependant, un reste de la géométrie des parties soutenant les marches est conservé dans le mur sous la forme d'une plinthe en béton lisse.

Dans cet exemple, la position de BBPR concernant la restauration se dessine. Nous voyons ici leur vision réaliste historique de l'œuvre moderne, et comment celle-ci se transmet dans les questions liées à la restauration. Un dialogue se crée ainsi entre l'élément nouveau et l'ancien. Chacun à sa propre identité cependant, leur intersection génère une nouvelle œuvre où chaque élément est lié à l'autre. Ici, la valeur historique est modeste dans le sens où le mur est un morceau du bâtiment mais n'a pas une valeur artistique particulière. BBPR mettent donc juste en avant la stratification des événements liés à cette intervention remettant ainsi l'escalier dans leur époque avec un langage contemporain dans la forme et les matériaux utilisés.



Porta Giovia, photo de l'auteur, 2019.



Espace de l'exposition présenté dans la photographie adjacente. Sala I
Extrait du plan du rez-de-chaussée du *Corte Ducale* du *Castello Sforzesco*, Salle I, BBPR, 1956.



Castello Sforzesco, *Corte Ducale*, Salle I, photo, 2014.



Castello Sforzesco, *Corte Ducale*, Salle I, Paolo Monti, 1956, G00405.



Castello Sforzesco, *Corte Ducale*, Salle I, photo de l'auteur, 2019.

Ainsi, cette passerelle par le développement d'un langage formel propre à son époque, révèle le caractère ajouté du programme muséal par rapport à la fonction originelle des espaces. Par conséquent, cet élément met en évidence notre condition de visiteur. En effet, il a été réalisé afin d'être notamment utilisé comme un promontoire afin d'observer les premières salles de l'exposition.

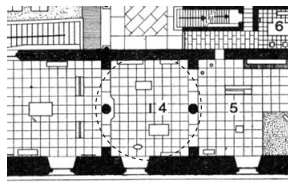
Cette scénographie installe une relation forte entre l'architecture et l'art exposé. Une multitude de systèmes de support sont ainsi développés, traitant les sols, les murs, les plafonds, les lumières ainsi que les ouvertures comme étant des dispositifs scénographiques. Ces systèmes sont variables dans leurs manières d'exposer les différentes œuvres, ce qui permet d'adapter un traitement spécifique à chacune. De cette manière, une dialectique se met en place entre les œuvres exposées et leurs supports.

Dans l'exemple de la *Mandorla*, située dans la *Sala 4*, le support est en fer et porte l'œuvre au-dessus de nous. Cette dernière étant placée au milieu de la salle, nous pouvons ainsi tourner autour. En effet, la sculpture à deux faces, d'un côté, elle représente le Christ et de l'autre Marie. Celle-ci était arborait anciennement à une fenêtre d'un bâtiment et était donc placée en hauteur. Ainsi, ce support permet d'apprécier cette œuvre dans son ensemble au contraire des anciennes dispositions murales qui l'auraient empêché en privilégiant l'une des faces. La façon dont l'œuvre est portée tente de renforcer la verticalité par un jeu optique des éléments porteurs qui s'affinent à leur sommet. De plus, la fixation centrale du support à l'œuvre est réalisée avec deux montants qui effectuent une torsion. Ce mouvement semble mettre en évidence la possible rotation que la *Mandorla* pourrait effectuer. Par des jeux de contrastes, le support est aisément distinguable de l'œuvre. Lorsque la lumière frappe les formes du support, des lignes claires et sombres apparaissent selon l'orientation de ces faces. De plus, l'œuvre est en pierre et la lumière latérale permet ainsi de mettre en évidence ses formes. Ainsi, l'œuvre est davantage perçue comme une masse et le support comme des lignes.

Le rapport choisi par BBPR entre l'œuvre et son support semble être lié à l'idée de restauration énoncée par *Cesare Brandi*. En effet, l'œuvre est fragmentée, abîmée par le temps et retrouve une *unité potentielle* à travers la dialectique opérée avec son support. Ce dernier ne fait pas de faux historique, car il identifie clairement son ancrage temporel, à travers ses matériaux et formes sans pour autant effacer la moindre trace de son passage dans le temps. BBPR restaurent l'*image* de l'œuvre, à travers le support qui aide la reconnaissance de l'art.



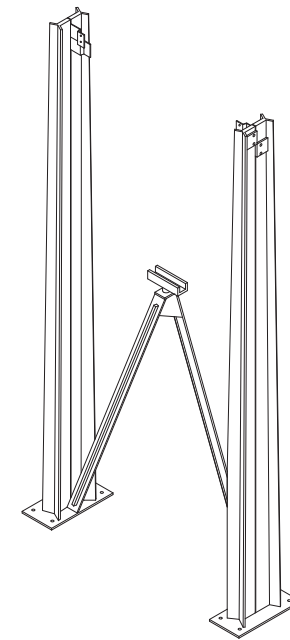
Vue depuis la passerelle *Castello Sforzesco, Corte Ducale, Sala I*, photo de l'auteur, 2019.



Espace de l'exposition présenté dans la photographie adjacente. *Sala IV*
Extrait du plan du rez-de-chaussée
du *Corte Ducale* du *Castello Sforzesco*,
Salle XIII, BBPR, 1956.



Muséographie de BBPR. *Mandorla*,
1350, Sculpture à deux faces, l'une
représentant le Christ et l'autre Marie,
Sala IV, photo de l'auteur, 2019.



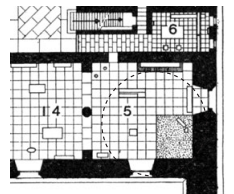
Relevé du support de la *Mandorla* de
la salle 4 du *Corte Ducale*.
Axonométrie.

D'une certaine manière, ce système d'exposition permet aux fragments archéologiques d'acquérir une autonomie formelle, tout en faisant partie d'un ensemble plus grand qui est l'espace de cette muséographie.

En effet, le support déploie une dialectique avec l'œuvre mais celle-ci se déploie au-delà, l'espace du musée fait ainsi aussi parti de ce dialogue. Dans le coin de la salle 5, une multitude d'œuvres y sont disposées. Elles sont annoncées dès la salle 4 avec un *pinnacolo* posé sur une colonne en métal. Ce sont des fragments de la façade de la *Chiesa di Santa Maria di Brera* qui sont réparties sur plusieurs supports; un piédestal qui présente quatre œuvres et des consoles sur les murs sur lesquels sont posées sculptures, décorations d'architraves et d'arcs ainsi que des reliefs. Le sol de cet espace change et distingue ainsi la pierre lisse du reste de la salle, de galets ronds qui évoquent plus une surface d'extérieur. Ce sol nous indique donc que les éléments présentés dans cet espace forment un tout. En effet, les supports sont utilisés pour mettre en scène les fragments dans une composition picturale et spatiale. Sur la partie gauche, nous pouvons observer que le piédestal positionne les bases et les chapiteaux des colonnes de la porte de l'église. Dans cette continuité, les fragments de l'arc sont placés au mur, au-dessus, et continue la reconstitution commencée par les bases et les chapiteaux comme l'architrave qui est placée à leur droite. Ce dispositif est mis en place pour que l'on puisse imaginer l'envergure de cette porte, et par analogie, l'église en elle-même. En effet, sa position dans l'angle de la pièce joue avec l'exiguïté de la salle et s'aide des formes du plafond afin de jouer avec la perception du visiteur. Le mouvement de la voûte semble ainsi à la fois s'aligner avec la ligne des arcs de la porte, magnifiant ainsi l'échelle de l'église, mais permet aussi d'assurer la liaison de l'angle de la salle. De cette manière, la salle commence à se dissoudre au profit de l'espace généré par les fragments de l'église.

Le *pinnacolo* nous renvoie à l'expérience que l'on peut avoir d'une église dans la ville. En effet, cet élément majeur de l'église marque ainsi sa présence dans le paysage des premières salles par sa verticalité prononcée. Il devient alors un point de repère qui nous amène à la vue de l'entrée de l'église et sa façade.

C'est ainsi que dans cette scénographie, l'espace du musée devient lui-même un support spécifique aux œuvres exposées. À travers leur intervention, les œuvres s'approprient donc l'espace du musée. Elles génèrent leur propre espace qui extrait momentanément le visiteur du musée pour le faire entrer dans un microcosme, issue de sa vie pré-muséal.

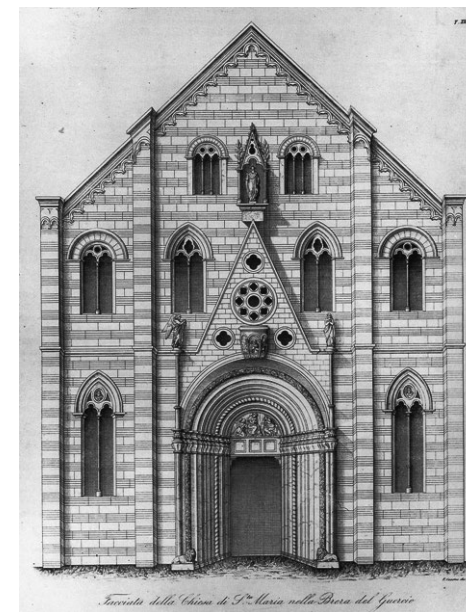


Espace de l'exposition présenté dans la photographie adjacente. Sala V
Extrait du plan du rez-de-chaussée
du *Corte Ducale* du *Castello Sforzesco*,
Salle II, BBPR, 1956.

Vue du Pinnacolo depuis la salle 4.
Restes archéologiques de la *Chiesa di
Santa Maria di Brera*, XIV^e siècle, Sala
V, photo de l'auteur, 2019.



Restes archéologiques de la *Chiesa di
Santa Maria di Brera*, XIV^e siècle, Sala
V, photo de l'auteur, 2019.



Reconstruction de la façade de la
Chiesa di Santa Maria di Brera, XIV^e
siècle. Dessin.

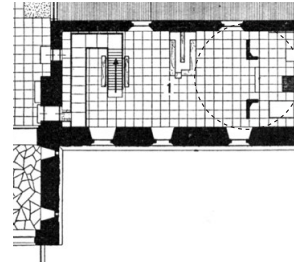
Scénographie éducative

Dans cette muséographie, BBPR met en place, dès la première salle, des éléments fondamentaux pour la compréhension de la scénographie. Tout d'abord, la passerelle de l'entrée montre au visiteur le langage que va prendre l'intervention dans sa matérialité et ses formes. Nous l'avons vu précédemment, c'est un dispositif moderne qui exalte son extériorité à l'ancien *Castello Sforzesco*. Directement en face de celle-ci, l'entrée du musée est matérialisée et monumentalisée par la *Pusterla dei Fabbri*. Ainsi, cet objet rentre en directe tension avec la passerelle. En effet, cette ancienne porte en pierre de l'enceinte médiévale date datant du XI^e-XII^e siècle a une grande valeur historique et a auparavant été utilisée comme entrée pour la bibliothèque du château par *Beltrami*. Son déplacement de la *piazza d'armi* à l'intérieur de la première salle suffit pour lui donner une nouvelle force évocatrice. La simple décontextualisation de cette œuvre la met en valeur. La *Pusterla* et la passerelle, dans cette confrontation laisse place à la billetterie et un banc du musée. Ainsi, le visiteur se retrouve dans cet espace entouré par ce que l'on pourrait voir comme deux symboles. La passerelle en tant que manifestation de la restauration de BBPR et la *Pusterla* comme la manifestation du musée. Dans ce contexte, l'espace est animé par 4 protagonistes; le *Castello Sforzesco*, la restauration, le musée et le visiteur.

« *Considerando l'arte come esperienza e la sua storia come la storia dello sviluppo dell'esperienza estetica dell'umanità, si può concludere che soltanto l'educazione formale fornita dall'arte ci dà l'attitudine a situare gli atti della vita quotidiana in un tempo e uno spazio definiti, cioè a prendere coscienza del mondo in cui operiamo* »³⁹

L'intervention de BBPR nous rend sensible à ces différents acteurs afin que le discours de l'histoire puisse être intelligible. Ils forment donc un langage qu'ils développent le long de cette exposition. En effet, c'est un apprentissage par la pratique, par l'expérience de l'espace muséal qui nous est proposé, à travers les différentes situations que nous rencontrons dans le parcours muséal. Les variations de rythmes, les pauses et les moments plus intenses entre les œuvres d'arts, les espaces du château et les dispositifs de BBPR, induisent l'activation d'un dialogue avec le visiteur.

39. Argan, G.C. (1949). *Il Museo come scuola*. in : « Comunità », n. 3, p. 65. Traduction : « En considérant l'art comme une expérience et son histoire comme l'histoire du développement de l'expérience esthétique de l'humanité, on peut conclure que seule l'éducation formelle fournie par l'art nous donne la capacité de situer les actes de la vie quotidienne dans un temps et un espace définis, c'est-à-dire de prendre conscience du monde dans lequel nous œuvrons. »



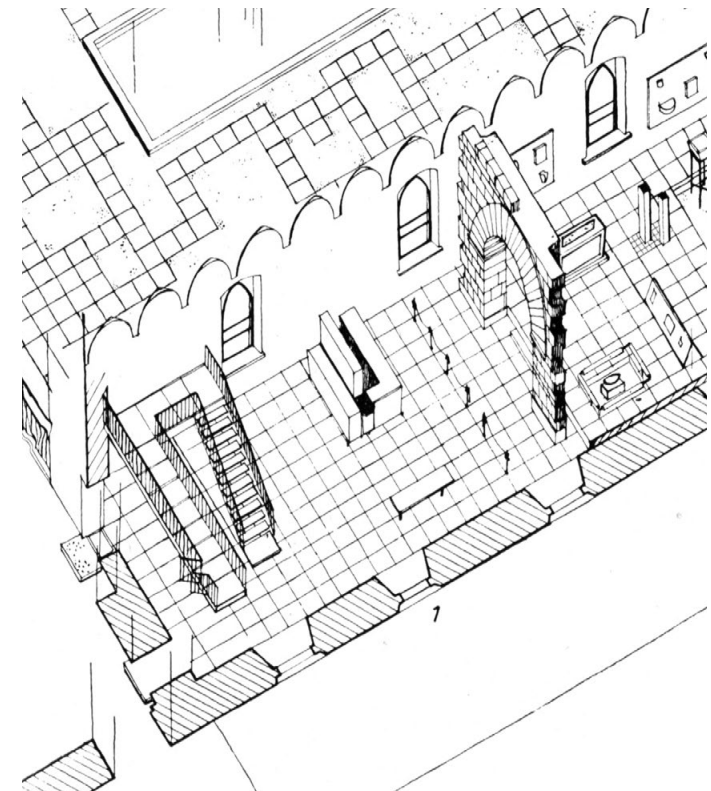
Espace de l'exposition présenté dans la photographie adjacente. Sala I
Extrait du plan du rez-de-chaussée du *Corte Ducale* du *Castello Sforzesco*, Salle I, BBPR, 1956.



Castello Sforzesco, Corte Ducale, Salle I, photo, 2014.



La *Pusterla dei Fabbri* dans la première salle du musée, *Paolo Monti*, photo, 1956. G00319.



Espace de l'exposition: Sala I
Extrait de l'axonométrie du rez-de-chaussée du *Corte Ducale* du *Castello Sforzesco*, Salle I, BBPR, 1956.

Pour ce faire, nous allons voir comment la scénographie du musée nous introduit des éléments qui seront ensuite réinterprétés. BBPR mettent ainsi en place un système d'exposition qui évolue au fur et à mesure de notre progression dans le musée dans un processus similaire à celui de l'histoire.

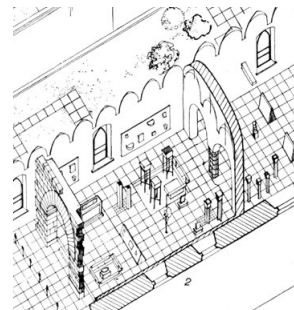
Ils introduisent progressivement les différentes méthodes de présentation des œuvres du musée. Par la suite, selon leurs besoins scénographiques, BBPR transforment ces méthodes dans une forme de continuité. Ainsi, les dispositifs scénographiques forment une généalogie. Ils se développent dans les interactions qu'ils ont dans l'évolution du parcours muséal, de la même manière que l'histoire évolue dans ce musée. Par conséquent, les supports prennent non seulement comme objectif d'actualiser les œuvres d'art par leur langage contemporain, mais ils prennent aussi le parcours muséal comme le développement de leur propre histoire.

Dans le début de l'exposition, une multitude de dispositifs nous sont présentés. Ces derniers comme nous l'observons dans les premières salles, adoptent des formes diverses, cependant, nous pouvons identifier des généalogies. Par exemple dans l'exposition les piédestaux en bois sont modulaires. Ainsi, leurs variations se basent sur un changement de taille ou de nombre de modules assemblés. De plus, des variantes s'observent lorsque la fixation au sol change selon les systèmes de fixations dans lesquels ils sont placés.

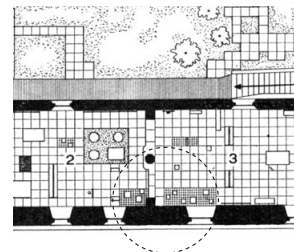
«pour la connaissance et la valorisation du grand document historique traduit en pierre que l'on retrouve dans les vieux centres, les petits groupes de maison ont la même valeur que les grands monuments»⁴⁰

En effet dans la salle 2, les assemblages de petits fragments réussissent à gagner leur autonomie dans ce musée et ceci grâce aux dispositifs scénographiques. Différents chapiteaux placés sur les piédestaux en bois sont concentrés sur la partie droite du parcours de la salle 2 à 3. Au sol, une sous-structure permet la fixation de ces supports, et celle-ci, délimite une surface dans laquelle est contenu cette série de sculptures. Ainsi, un espace est défini par ce dispositif scénographique qui présente l'évolution de l'imitation de l'ordre corinthien du X^e au XII^e siècle. Ainsi, l'arrangement crée un tout, une œuvre d'art.

40. Giovannoni, G. (1998). *L'urbanisme face aux villes anciennes*, Points. Essais ; 362, Paris: Éd. du Seuil. Trad. de l'italien par Jean-Marc Mandosio. Publié originellement in: (1913). *Nuova antologia*, n. 165, series 5, pp. 449-472.



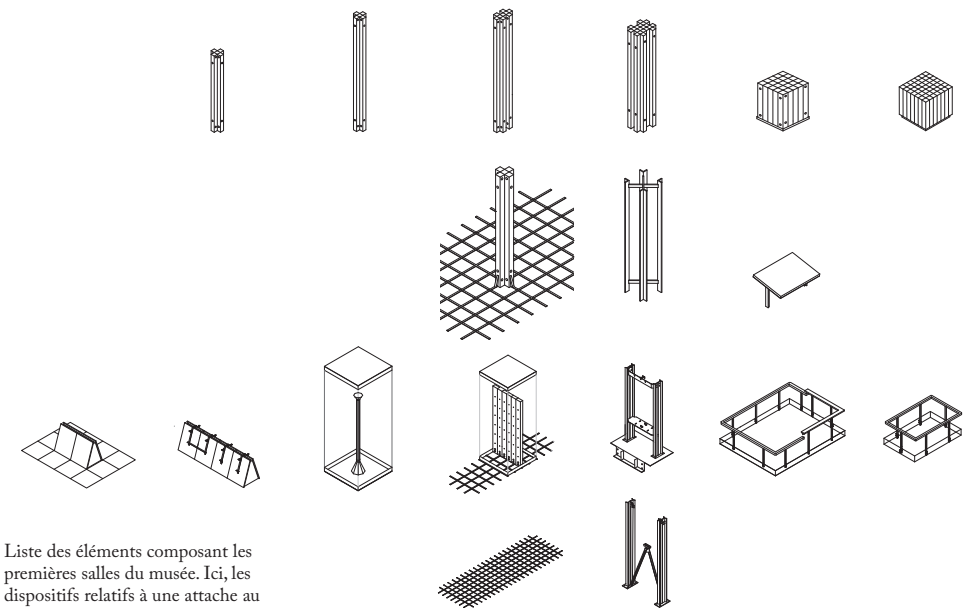
Sala II.
Extrait de l'axonométrie du rez-de-chaussée du Corte Ducale du Castello Sforzesco, Salle II, BBPR, 1956.



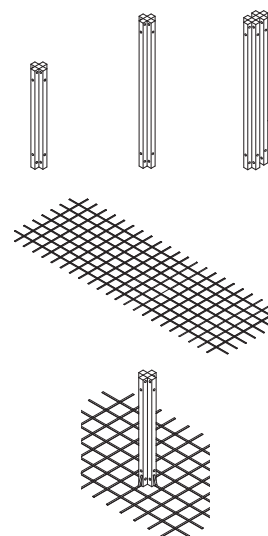
Espace de l'exposition présenté dans la photographie adjacente. Sala II et III.
Extrait du plan du rez-de-chaussée du Corte Ducale du Castello Sforzesco, Salle II, BBPR, 1956.



Système flexible de fixation au sol, BBPR, 1956. *Casabella* n.211.



Liste des éléments composant les premières salles du musée. Ici, les dispositifs relatifs à une attache au sol. Relevé.



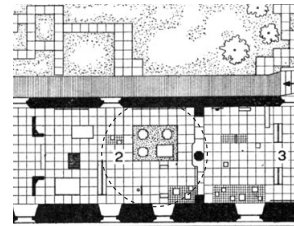
Décomposition des dispositifs composant le support. Relevé.
Chapiteaux sur piédestaux, Sala II-III, photo de l'auteur, 2019.



BBPR ne peut cependant pas appliquer le même dispositif à chaque œuvre, l'expérience en deviendrait banale et les œuvres les plus modestes perdrait de leur originalité. Et c'est ainsi que s'inscrit le besoin d'une adaptation en fonction de ce qui est exposé.

Dans la pratique, ce processus d'adaptation n'est pas seulement un jeu formel. Ce principe a pour ambition tout de même l'établissement d'une unité de style dans la multiplicité des dispositifs scénographiques, ceci étant lié à l'intervention de BBPR. Dans la salle 2, un ensemble de fragments de chapiteaux sont présentés sur des piédestaux en métal dans un renforcement du sol. Délimité par des barrières en fer et en bois, cet espace présente une texture au sol différente de la surface lisse des pierres du reste de la salle. Une barrière empêche l'accès à cet espace qui devient alors uniquement réservé aux œuvres. Ce dispositif expose des fragments de la *Chiesa di Santa Maria D'Aurona*. Cette représentation nous évoque des fouilles archéologiques. Les œuvres sont placées à la hauteur des yeux pour être aisément analysées et en fond, sur le mur, un panneau en noyer présente quelques autres fragments de la même église du VIII^e siècle. Cette composition nous indique des informations sur la façon dont a été retrouvé les œuvres exposées. Ce dispositif est similaire à la *Chiesa di Santa Maria di Brera* seulement ici, l'arrangement est plus simple. En effet, celui-ci étant présenté en premier, il nécessite davantage d'efforts pour immerger le visiteur dans une ambiance. Le sol de la salle 2 est surélevé afin de permettre ce renforcement dans le sol. De plus, une maquette reconstruisant une partie de l'église est présentée.

BBPR rendent ainsi évident au visiteur ce propos. Celui-ci à travers ce dispositif acquies une idée simple concernant la muséographie; le musée a la capacité de reconstruire une œuvre ou une action qui ici est celle de la fouille archéologique. Ainsi, le visiteur peut ensuite avec un moindre effort faire ce genre de rapprochement, et c'est bien ce que montre la reconstruction de la *Chiesa di Santa Maria di Brera* située plus tard dans l'exposition et que l'on peut déjà entrevoir depuis la salle 2. Dans l'expérience de la salle 5, la reconstruction d'un objet dans notre imaginaire peut se faire avec un effort moindre et d'une manière plus subtil. Dans celle-ci, l'espace y aura un rôle plus important. Allant du IV^e siècle au XIV^e siècle, un crescendo s'opère ainsi de la salle 1 à 5, en cohérence avec le raffinement des œuvres d'arts présentées, les supports sont de moins en moins prolifiques, laissant ainsi place à l'espace du musée et à l'expression des œuvres.



Espace de l'exposition présenté dans la photographie adjacente. Sala II
Extrait du plan du rez-de-chaussée
du Corte Ducale du Castello Sforzesco,
Salle II, BBPR, 1956.

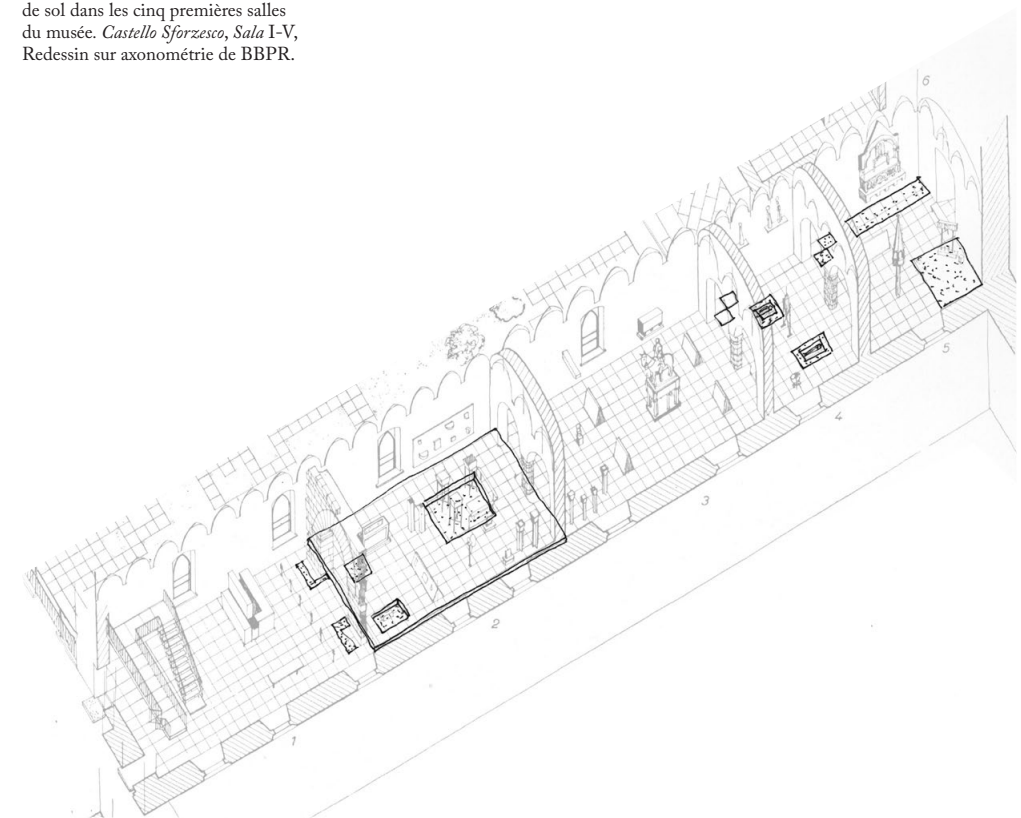


Castello Sforzesco, Sala V, restes de
l'église Santa Maria di Brera, XIV^e
siècle, photo de l'auteur, 2019.



Castello Sforzesco, Sala II, restes de
l'église Santa Maria D'aurona, XII^e
siècle, photo de l'auteur, 2019.

Dispositifs de changement de texture
de sol dans les cinq premières salles
du musée. Castello Sforzesco, Sala I-V,
Redessin sur axonométrie de BBPR.



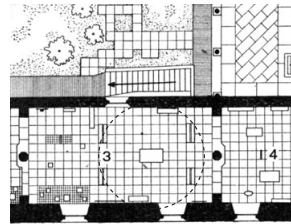
En effet, l'histoire de Milan est présentée dans cette exposition. Au IV^e siècle, Milan est la capitale de l'empire romain occidentale, seulement, au début du V^e siècle elle est envahie par les barbares et c'est uniquement au milieu du XIII^e siècle que celle-ci peut enfin s'embellir pour construire le Milan que l'on connaît aujourd'hui. La salle 2 du musée expose donc des œuvres de cette période chronologiquement et nous mènent jusqu'au milieu de la salle 3, au monument équestre de *Bernabò Visconti*. Ce dernier est en partie responsable de la construction du château au XIV^e siècle étant donné que son frère par peur de sa trahison construit ainsi cette forteresse abritant aujourd'hui l'exposition.

Cette sculpture est placée au centre de la pièce et fait face au visiteur d'un ton menaçant. Elle est contenue par quatre piédestaux en pierre qui manipulent notre parcours et nous empêchent de l'éviter. Cette œuvre est comme une protection pour le reste de la salle, et marque un événement dans la construction de la culture italienne. Par conséquent, après ce monument se développent des œuvres de l'époque de la monarchie italienne. Dans les salles suivantes, les supports des œuvres sont davantage affairées à la mise en évidence des qualités esthétiques des œuvres. Ainsi, par exemple les petites sculptures placées sur les parois sont décorées d'un fond de couleur et l'ensemble des œuvres disposent d'un espace vide plus important autour d'eux. Par conséquent, l'accent est davantage mis sur la contemplation.

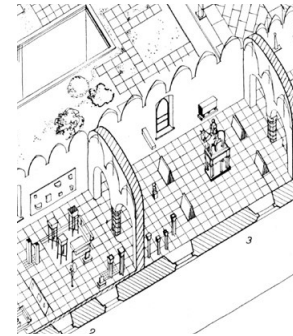
« L'espace autour d'un tableau, c'est le silence autour de la musique. »⁴¹

Certaines salles du musée, par leur origine, possèdent des chefs-d'œuvre. En effet, la présence de Leonardo da Vinci peut s'observer dans la *Sala delle Asse* avec la fresque qu'il aurait réalisée. La *Capella Ducale*, elle contient sur son plafond une fresque réalisée par des peintres du quattrocento dont *Bonifacio Bembo*. Ces salles présentent un patrimoine important du *Castello Sforzesco* et dans ce cas, la parcours muséal centre son dispositif scénographique dans la mise en évidence de ces chefs d'œuvre. Ainsi, c'est l'espace même de la salle qui sera exposé.

41. Focillon, H. (1921). *op. cit.*, p. 93-94. *Muséum* se définit comme : *Musée d'histoire naturelle et établissement scientifique qui dispense un enseignement public de sciences naturelles et qui organise des animations pédagogiques, scientifiques et socioculturelles.* (CNRTL)



Espace de l'exposition présenté dans la photographie adjacente. *Sala III*
Extrait du plan du rez-de-chaussée
du *Corte Ducale* du *Castello Sforzesco*,
Salle III, BBPR, 1956.



Sala III.
Extrait de l'axonométrie du rez-de-chaussée du *Corte Ducale* du *Castello Sforzesco*, Salle III, BBPR, 1956.

Castello Sforzesco, Sala III, vue sur le monument équestre de *Bernabò Visconti*, photo de l'auteur, 2019.



Monument équestre de *Bernabò Visconti*.
Castello Sforzesco, Sala IV, photo de l'auteur, 2019.

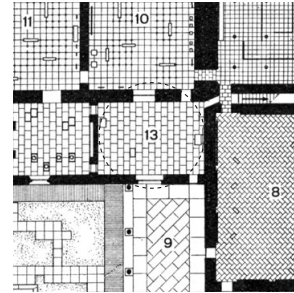
Castello Sforzesco, Sala IV, photo de l'auteur, 2019.



Ainsi, plus tard dans le parcours de l'exposition dans la salle 13, BBPR cherchent à transmettre la puissance évocatrice de l'ancienne *Cappella Ducale* à travers sa grandeur prenant ainsi une dimension d'espace sacré. En effet, ils déposent dans cette salle seulement deux sculptures, une *Madonna col Bambino* datant du XVe siècle, d'art gothique qui est fixée contre le mur sur un tissu de velours. Ce dernier est utilisé comme toile de fond pour apprécier les formes de l'œuvre avec un meilleur contraste. En face de celle-ci, une autre sculpture est exposée, une *Madonna del Coazzone* attribuée à *Pietro Antonio Solari* qui date aussi du XVe siècle. Cette sculpture est placée sur un piédestal près de la fenêtre et son visage ainsi éclairé regarde en priant la première sculpture. Le piédestal sur lequel elle est posée est assez simple. En effet, c'est une pyramide tronquée en marbre inscrite dans la trame du sol.

Ainsi, les supports des sculptures sont très subtils, ce qui laisse davantage de place à l'établissement d'une tension entre les deux œuvres qui passe à travers l'espace de la salle. Cette tension est magnifiée par une fresque de la renaissance dont les couleurs contrastent avec la monochromie des sculptures. Les sculptures permettent ainsi à la fresque d'élargir sa présence jusqu'au sol de la salle. Le visiteur se retrouve alors immergé dans la *Cappella Ducale*. Il est donc intégré à l'espace de cet ensemble, ce qui lui permet de visualiser émotionnellement l'expérience de cette chapelle ducale.

De plus, la présence d'une fenêtre communicante avec la salle 10, anciennement *Sala dei Ducale*, met en scène une vision de la sculpture qui prie. Ce cadrage à travers les barreaux de l'ouverture peut suggérer au visiteur une forme d'emprisonnement. Il y a une multitude d'interprétations possibles pour expliquer cette situation. Ce peut être qu'anciennement, le château s'est servi d'une de ces salles comme prison et que la présence de ces éléments architecturaux ne résulte que de la conservation de cette trace. En effet, cette ouverture ne reprend pas un langage contemporain. Dans ce contexte, il est évident qu'il s'agit donc d'une trace liée à l'histoire du château. Si celle-ci a été conservée c'est donc qu'elle participe d'une certaine façon à la scénographie muséale. Ainsi, nous pourrions dire que sa présence n'est donc pas anodine et qu'elle exprime que le souvenir de cette chapelle est de cette façon capturé dans ce musée. Ce souvenir est ainsi ressuscité par les œuvres, l'espace du musée mais surtout notre présence, nous assistons à l'action de la madonne qui prie.



Espace de l'exposition présenté dans la photographie adjacente. Sala XIII. Extrait du plan du rez-de-chaussée du *Corte Ducale* du *Castello Sforzesco*, Salle XIII, BBPR, 1956.



Castello Sforzesco, Sala XIII depuis la Sala X. Vue dans la *Cappella Ducale* à travers une fenêtre communicante, XIVe siècle, photo de l'auteur, 2019.



Castello Sforzesco, Sala XIII, photo de l'auteur, 2019.

Au premier plan, la *Madonna del Coazzone* et en arrière-plan, la *Madonna col Bambino*, sur la partie supérieure des parois et le plafond la fresque du XVe siècle, représentant l'*Annunziazione*. *Castello Sforzesco*, Sala XIII, Paolo Monti, 1956.



Castello Sforzesco, Sala XIII depuis la Sala X. Vue dans la *Cappella Ducale* à travers une fenêtre communicante, XIVe siècle, photo de l'auteur, 2019.



Castello Sforzesco, Sala XIII, photo de l'auteur, 2019.

Au premier plan, la *Madonna del Coazzone* et en arrière-plan, la *Madonna col Bambino*, sur la partie supérieure des parois et le plafond la fresque du XVe siècle, représentant l'*Annunziazione*. *Castello Sforzesco*, Sala XIII, Paolo Monti, 1956.



Le musée nous renvoie à cette vie pré-muséal qu'avait la salle 13, c'est-à-dire de *Cappella Ducale* exprimée à travers les œuvres qu'elle contient. Il forme notre esprit par une éducation à l'expérience émotionnelle de l'espace.

*«Al museo è delegato il compito istituzionale di educare larghe fasce di pubblico attraverso l'attivazione di un rapporto dialogico tra opera d'arte e spettatore, che renda consapevole quest'ultimo dell'attualità della storia nel suo tempo, del legame esistente tra presente e passato.»*⁴²

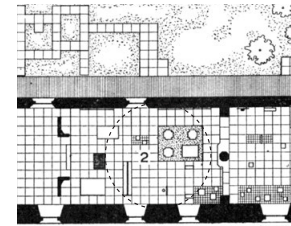
Il y a, tout au long du parcours, une multiplicité de relations qui s'établissent entre le visiteur et l'exposition. À la fois dans une perception immédiate des œuvres, mais aussi dans une perception séquentielle et référentielle des œuvres. En effet, la première perception est une approche spontanée de l'espace par l'expérience d'un dispositif scénographique qui, dans la confection d'une œuvre d'art propre au musée, évoque diverses émotions. La seconde perception se développe à travers le parcours du visiteur, par l'accumulation d'expériences esthétiques qui, dans ses distinctions, amène le visiteur à les référencer.

Le musée produit une expérience esthétique, soigneusement étudiée par BBPR notamment grâce aux divers expérimentation qu'ils font de 1953 à 1956. Ils sont très attachés à l'image produite par l'exposition. Le langage développé dans leurs dispositifs scénographiques est étudié afin de mettre en évidence une polysémie allant de l'expression de l'histoire de Milan, de l'histoire de l'art, de l'histoire du *Castello Sforzesco*, des valeurs jusqu'aux mythes de notre société actuelle.

*«[...] toute image est polysémique, elle implique, sous-jacente à ses signifiants, une «chaîne flottante» de signifiés, dont le lecteur peut choisir certains et ignorer les autres. La polysémie produit une interrogation sur le sens [...]. Aussi se développent dans toute société des techniques diverses destinées à fixer la chaîne flottante des signifiés, de façon à combattre la terreur des signes incertains [...]»*⁴³

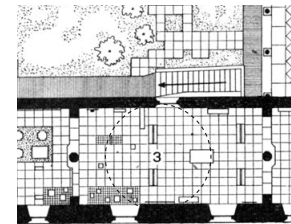
42. Lanzarini, O. (2011). «Per restare Civitatis ornamentum». Il progetto storico di Ernesto Nathan Rogers nel Museo d'Arte antica del Castello Sforzesco di Milano (1947-1956). in : «Arte Lombarda», 161-162, p. 108-115. Traduction : «Le musée est responsable de la tâche institutionnelle d'éduquer de larges couches du public à travers l'activation d'une relation de dialogue entre l'œuvre d'art et le spectateur, ce qui permet à ce dernier de prendre conscience de l'actualité de l'histoire en son temps, du lien entre le présent et le spectateur.»

43. Barthes, R. (1977). *Rhétorique de l'image*. in : «L'obvie et l'obtus : Essais critiques III ». Paris : Seuil. p. 31.



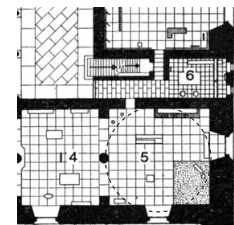
Espace de l'exposition présenté dans la photographie adjacente. Sala II
Extrait du plan du rez-de-chaussée
du Corte Ducale du Castello Sforzesco,
Salle II, BBPR, 1956.

Sala II, Mario Perotti, 1954.
Fondo Allestitimenti Museali, AM 66/B.



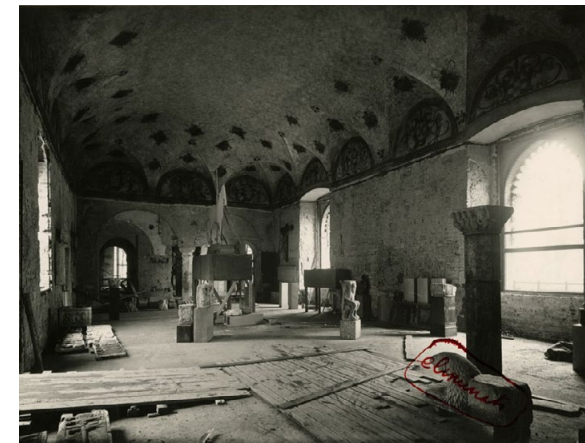
Espace de l'exposition présenté dans la photographie adjacente. Sala III
Extrait du plan du rez-de-chaussée
du Corte Ducale du Castello Sforzesco,
Salle II, BBPR, 1956.

Sala III, Mario Perotti, 1954.
Fondo Allestitimenti Museali, AM 56/A.



Espace de l'exposition présenté dans la photographie adjacente. Sala V
Extrait du plan du rez-de-chaussée
du Corte Ducale du Castello Sforzesco,
Salle II, BBPR, 1956.

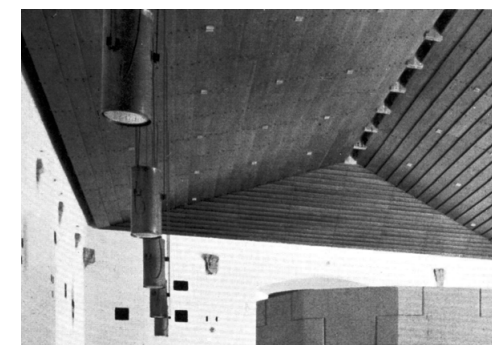
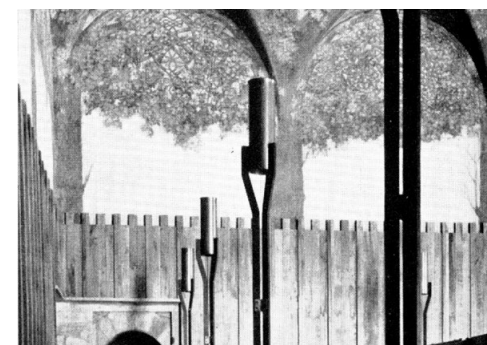
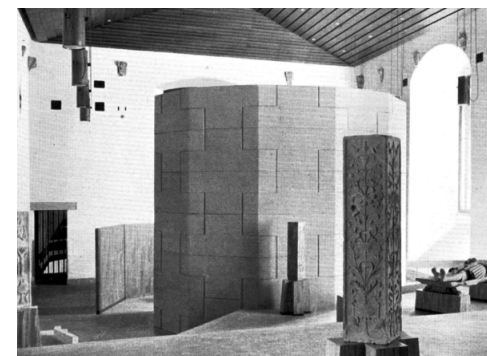
Sala IV, Mario Perotti, 1954.
Fondo Allestitimenti Museali, AM 141.



BBPR ont ainsi mit en place un langage et l'exposition en elle-même joue avec ce langage pour exprimer la contemporanéité de cette intervention, parlant ainsi de ce que sont nos valeurs contemporaines. Ce langage s'adapte donc aux œuvres afin de mettre en évidence une expérience esthétique qui correspond mieux «à notre vouloir artistique présent». ⁴⁴ Il joue avec la polysémie de ces images car l'expérience que le visiteur se fait de l'exposition est individuelle. Ainsi, dans ce parcours en tant qu'individu nous avons la possibilité d'établir une *chaîne de signifiés* en mettant en parallèle les différentes formes du musée. BBPR veulent ainsi élaborer ce dispositif muséal afin que celui-ci entre en résonance avec la *preesitenza* monumentale du fait urbain que représente le château.

44. Riegl, A. (1903). *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung*. Vienne : W. Braumüller. Citation traduite par Daniel Wieczorek dans la version française de 1984. p. 114.

Mise en évidence de l'évolution du langage des supports.
Compositions d'images, photo de l'auteur, 2019.



La ville, sujet formel du Castello.

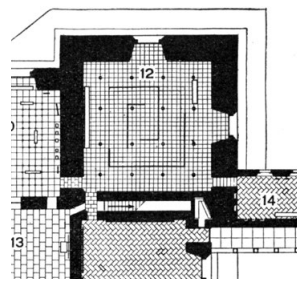
BBPR cherchent ainsi à évoquer l'environnement de vaste résonance populaire, dans lequel le *Castello Sforzesco* semble évoluer. La *sala delle Asse*, dans l'intervention de BBPR est alors conçue comme un extérieur, réinterprétant ainsi l'atmosphère du treillage peint par *Leonardo* sur le plafond et la partie supérieure des parois.⁴⁵ La salle est éclairée par de rangées de lampadaires qui accentuent le ton extérieur et éclairent la fresque végétale au plafond. Le sol est en granit vert et au centre de la pièce se trouve un labyrinthe de panneaux en noyers massifs qui abritent des expositions temporaires. L'emploi du motif de labyrinthe pour disposer ces divers éléments est une référence à *Da Vinci* et les motifs d'entrelacs présent dans sa fresque. Les parois de la salle sont revêtues sur tout leur périmètre du même noyer massif. Celui-ci s'arrête plus haut que la hauteur des panneaux et est crénelé au sommet. La similitude de ces formes avec celle de l'idée que l'on peut se faire de remparts de châteaux est troublante. Les fenêtres de la salle donnent sur l'extérieur du château, sur le *Parco Sempione*.

Selon BBPR: «*La localizzazione urbanistica, tangente al cuore della città ma oasi tranquilla, prospiciente il parco con la vasta scenografia che s'inoltra per l'Arco della Pace; i bambini che giocano; le passeggiate dei soldati e delle ragazze; i vecchi pensionati, gli studenti, le coppie: è un ambiente di vasta risonanza popolare del quale non si poteva non tener conto, cercando d'individuare lo stile del nostro allestimento.*»⁴⁶

L'espace de la *sala delle Asse* semble ainsi être la transposition du *Parco Sempione* dans l'espace du musée. Dans une recherche d'exaltation poétique, BBPR reprennent le vocabulaire du parc, et suggèrent des arbres grâce à la fresque de *Leonardo*, le sol végétalisé avec la couleur vert du granit, et la présence du château avec le motif crénelé du noyer des parois de la salle. Ces éléments architecturaux sont ainsi utilisés comme des images pour constituer un environnement analogue à celui du parc.

45. Rogers, E. N.(1956). *Casabella Continuità*. n°211. p. 62. « oltre ad accentuare quel tono da esterno di cui si è detto, rischiarano l'arabesco che si dirama dalla volta fino al sommo delle pareti »

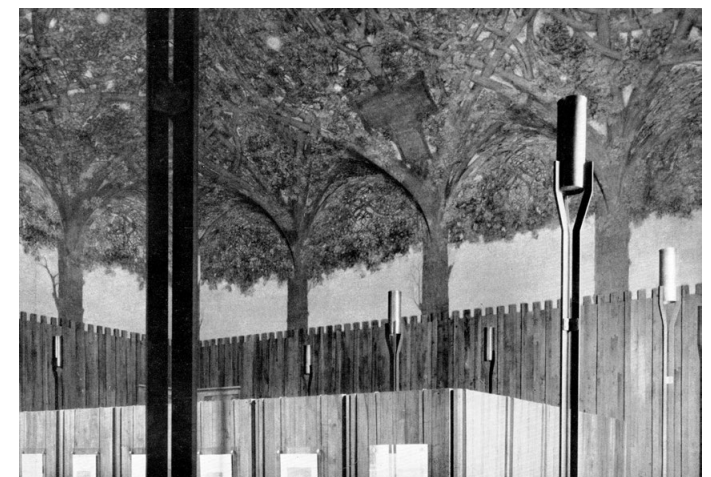
46. Rogers, E. N.(1956). «Carattere Stilistico del Museo del Castello», *Casabella Continuità*. n°211. p. 63. Traduction : «L'emplacement urbain, tangent au cœur de la ville mais oasis tranquille, surplombant le parc avec le vaste paysage qui va jusqu'à l'Arco della Pace avec les enfants qui jouent, les promenades de soldats et de filles, les retraités, les étudiants, les couples : c'est un environnement de large résonance populaire qui ne pouvait pas être négligé, en essayant d'identifier le style de notre exposition.»



Plan de la Sala delle Asse présentée dans les photographies adjacentes. Extrait du plan du rez-de-chaussée du Corte Ducale du Castello Sforzesco, Sala delle Asse, BBPR, 1956.



Vue du plafond de la salle et sa fresque réalisée par *Leonardo da Vinci*. Photographie, Sala delle Asse, Paolo Monti, 1965.



Vue de la salle avec l'aménagement proposé par BBPR. Photographie, Sala delle Asse, BBPR, 1956.

Les panneaux présents au centre de l'espace de cette salle sont revêtus de matériaux différents selon leurs faces. Le côté orienté vers les parois de la salle est en noyer massif, cependant, l'autre face des panneaux est en feutre bleu. Ainsi ces panneaux permettent de définir un nouvel intérieur et extérieur en proposant une continuité visuelle avec les parois en utilisant le même matériau. Dans le labyrinthe, le visiteur se trouve dans un autre espace plus intime, alors matérialisé par ce feutre bleu qui sert de fond pour les expositions temporaires, il s'agit donc de l'intérieur. Cet intérieur est comme l'image d'un pavillon que pourrait accueillir le *Parco Sempione* pour la Triennale de Milan.

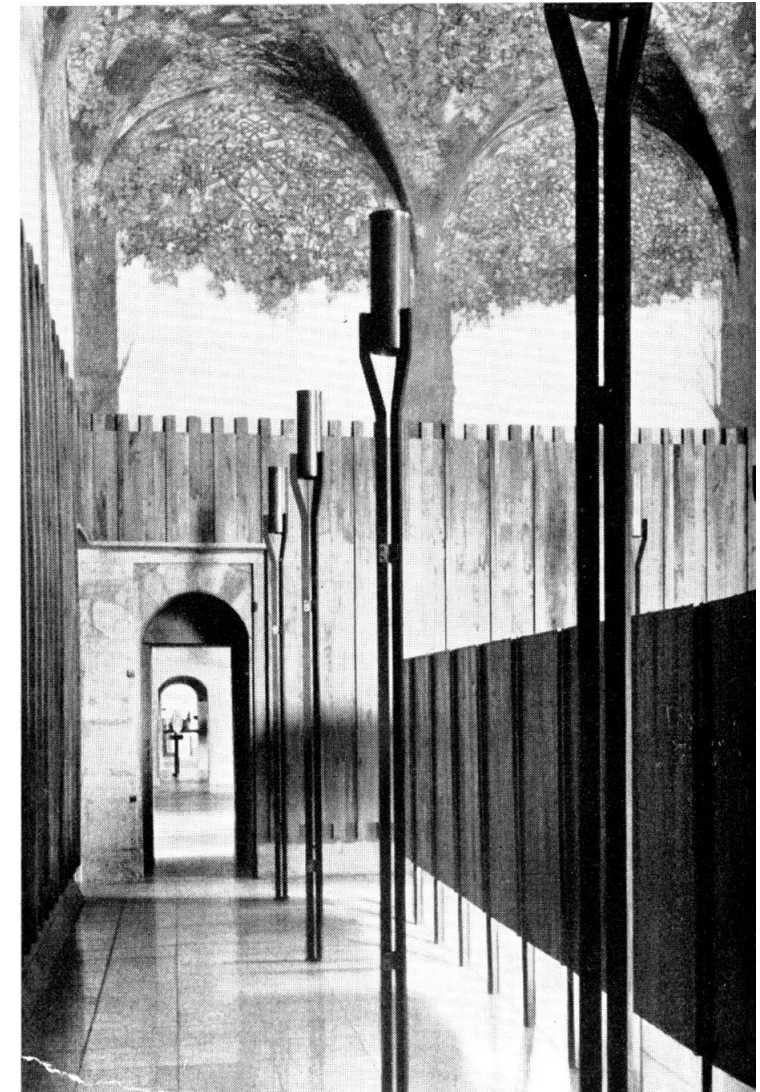
Ainsi, l'expérience de cet espace se fait à travers des analogies, des images, appartenant à l'environnement proche du château. Selon Colomina, «Images are the new architecture»⁴⁷. BBPR se sert ici de procédés stylistiques, en utilisant le style du *Castello Sforzesco* comme *concept* original. C'est à dire qu'il y a une préexistence monumentale alors continuée dans l'œuvre moderne. BBPR cherchent à faire entrer en dialogue le visiteur avec son expérience de la vie quotidienne.

«Prescindendo da considerazioni filologiche e senza voler discriminare troppo tra le parti autentiche e quelle apocrife, dovute ai restauri, bisogna convenire che questa grandissima costruzione suscita nel suo insieme sentimenti patetici: le forti muraglie, l'armonica e variata composizione dei tre cortili, le torri, i torrioni, i ponti che scavalcano il fossato, l'intrico di scale e scalette, di passaggi scavati e di lievi passerelle: vi sono tutti gli ingredienti per una orchestrazione romantica d'immediata comunicatività»⁴⁸

Dans leur quête d'un musée éducatif et dialectique, l'*immediata comunicatività* est donc l'outil qui, sans autre artifice, serait capable de toucher le plus grand nombre de visiteurs. Cela est ainsi rendu possible en leur faisant ressentir la présence de l'environnement qu'ils côtoient afin qu'ils développent leur propre vision critique de cet environnement et qu'ils construisent ainsi leur propre discours.

47. Colomina, B. (2006). *Media as Modern Architecture*. in *Thomas Demand*. London: Serpentine Gallery.

48. Rogers, E. N. (1956). «Carattere Stilistico del Museo del Castello», *Casabella Continuità*. n°211. p. 63. Traduction : «Au-delà des considérations philologiques et sans vouloir trop discriminer entre les parties authentiques et les parties apocryphes, à cause des restaurations, il faut convenir que cette grande construction suscite dans son ensemble des sentiments pathétiques : les murs forts, la composition harmonieuse et variée des trois cours, les tours rondes, les tours carrées, les ponts qui traversent les douves, les escaliers et les échelles, les passages excavés et les passerelles légères : il existe tous les ingrédients pour un orchestrement romantique de communicativité immédiate.»



« La cité est un discours, et ce discours est véritablement un langage: la ville parle à ses habitants, nous parlons notre ville, la ville où nous nous trouvons, simplement en l'habitant, en la parcourant, en la regardant ».⁴⁹

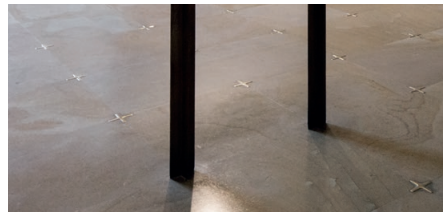
Vue de la salle avec l'aménagement proposé par BBPR.
Photographie, *Sala delle Asse*, BBPR, 1956.

49. Barthes, R. (1967). « Sémiologie et urbanisme », in (2002). *Œuvres complètes*, t. 2, 1926-1967, Paris: Éric Marty, p. 1277-1286, ici p. 1280.

En effet, le *Castello Sforzesco* en tant que *fait urbain* est capable d'établir un rapport plus évident entre les différents espaces le composant et la ville de Milan. Il collecte les multiples visions de la ville afin de les retransmettre richement dans le musée de façon optimiste. Il nous permet de nous identifier dans notre action de visiteur, de nous replacer dans la généalogie de l'histoire.

La *Sala Verde* est, dans son arrangement, emplie de références à notre expérience de la ville. La présence des portiques de bâtiments de Milan qui rythment l'espace, des personnages équipés d'armure qui se place sur notre parcours et le pupitre semblable à un balcon qui permet d'avoir une vision en hauteur de l'espace de la salle, nous font nous projeter au delà du musée. Cet espace composé de divers objets décontextualisés, à des tendances surréaliste, et nous renvoie à une expérience analogue.

Dans l'ensemble de l'exposition, les dispositifs scénographiques expriment une forme de flexibilité liée, non seulement au caractère réversible de certaines interventions, mais surtout par la mise en place de systèmes de grilles d'expositions aux murs et aux sols. De plus, certains supports adoptent des détails qui permettent aux œuvres d'être orientées par les visiteurs. Cette flexibilité et variété de possibilités d'exposition, présente le musée dans un état présent de son agencement, un moment précis. Cet état devient une expérience esthétique faisant partie intégrante du musée puisqu'elle n'est pas cachée et au contraire participe à la scénographie. En effet, dans les salles de la renaissance la prolifération de différentes attaches pouvant accueillir différents supports, met en évidence une volonté d'épurer l'espace de ces salles, de laisser plus d'espace pour la contemplation des œuvres de la renaissance. De plus, le fait de montrer ces systèmes en attente met en évidence la temporalité de l'exposition qui, bien qu'étant une exposition permanente, peut aisément se transformer. Cela va donc dans la même idée que le *monument historique* accompagne le développement de l'histoire.



Fixation disponible au mur pour des supports, photo de l'auteur, 2019.



Support murale pour œuvres.
Exemple de détail de fixation, photo de l'auteur, 2019.

Fixation disponible au sol pour des supports, photo de l'auteur, 2019.



Sala XVI, Paolo Monti, 1956.
Fondo Paolo Monti.

Sala XVI, Mario Perotti, 1956.
Fondo Allestitenti Museali, AM 806.

Pupitre au mur accessible depuis l'exposition.
Sala XVI, photo de l'auteur, 2019.



CONCLUSION

Conclusion

L'analyse historique du Castello Sforzesco révèle la diversité des fonctions qui l'ont occupé. Au XV^e siècle, il représente aux yeux du peuple le symbole menaçant et omnipotent du pouvoir monarchique ; c'est une forteresse close, capable d'assiéger la ville. Son apparence massive s'impose dans la ville. Le gouvernement alors en place, tente d'atténuer ce caractère hostile moyenâgeux, pour s'accorder les grâces du peuple, et sollicite les services de Filarete. Mais l'intervention de ce dernier ne sera que partielle et se concrétisera uniquement par l'ajout d'une tour élancée et raffinée, connu sous le nom de *Torre di Filarete*. À Urbino une opération similaire avait déjà fonctionné, sublimant l'image de la forteresse en celle d'un palais. Mais dans le château milanais, l'intervention trop ponctuelle de Filarete ne suffit pas à atténuer le symbole monarchique, face à l'aspect défensif des *Torionni* et des remparts qui continue à dominer l'imaginaire collectif de l'époque.

La réussite de la restauration devient possible dès lors que le Castello est considéré comme une unité. *Luca Beltrami* et BBPR interviennent ainsi sur l'œuvre entière, et unifient le *Castello* par l'édification d'un *style* identitaire. L'image du château est ainsi actualisée en musée, répondant aux intérêts et besoins du présent.

Les interventions successives génèrent une tension entre l'histoire et le présent ; L'expérience esthétique qu'elle propose est riche d'images souvent polysémiques. Évitant ainsi l'écueil de la démagogie, le parcours dans le musée devient propre à chaque visiteur. En effet, la restauration de *Beltrami* glisse vers une idée précise de l'histoire, qui est celle imposée par la *Risorgimento*. Pour BBPR, l'accent sera plutôt mis sur la mise en scène d'une vision critique de l'histoire. Ils prônent ainsi une forme de démocratisation du musée, et en font un lieu sensible, stimulant les perceptions émotionnelles et plastiques d'un visiteur.

L'Etat est donc souvent à l'origine de ces interventions successives, qui se dotent ainsi d'une portée politique. Les projets s'en trouvent de facto médiatisés et attisent les débats contemporains sur la rénovation. C'est bien dans *Casabella*, dont *Rogers* est rédacteur en chef, que *Roberto Pane* écrit son article *Riserve sul Museo*. Il y critique l'installation moderniste de BBPR, qui intègre des éléments contemporains en dichotomie avec les œuvres historiques qu'ils supportent, les mettant dans une position qu'il considère anormale. Mais c'est en oubliant que cette scénographie est à regarder en parallèle de l'histoire : la fin du fascisme. Elle témoigne d'une ouverture aux valeurs démocratiques et libère les opinions.

Au XXI^e siècle, l'exploration du musée de BBPR peut offrir des solutions architecturales ou des pistes à nos réflexions contemporaines. En effet, leur projet s'est inscrit dans la rencontre de la restauration avec la muséographie. L'architecture y joue un rôle prépondérant et devient outil scénographique intensifiant l'expérience esthétique de l'espace muséal. A la manière des surréalistes, l'espace plastique devient espace émotionnel. Par analogie, ces méthodes d'intensification ponctuelle de l'espace pourraient être transposées à l'espace du quotidien, qui s'en retrouverait exacerbé.

BIBLIOGRAPHIE

1. Antonella, H. (1997). *Il museo italiano la trasformazione di spazi storici in spazi espositivi attualità dell'esperienza degli anni '50 = The Italian museum : the conversion of historic spaces into exhibition spaces : the relevance of the museographical experience of the Fifties*. Milan : Lybra immagine.
2. Argan, G.C. (1949). Il Museo come scuola. in : *Comunità*. n. 3.
3. Baldrighi, L. (1997). *Luca Beltrami architetto. Milano tra Ottocento e Novecento*. Milan : Electa.
4. Barthes, R. (1977). Rhétorique de l'image. in : *L'obvie et l'obtus : Essais critiques III*. Paris : Seuil.
5. Bell, D. (2011). The Irritation of Architecture. in : *Journal of Architectural Education*. Vol.64.
6. Belloni, G. G. (1966). *Il castello sforzesco di Milano*. Milan : Bramante Editrice.
7. Beltrami, L. (1894). *Guida storica del castello di Milano 1386 - 1894*. Milano: Ulrico Hoepli.
8. Beltrami, L. (1902). *Leonardo da Vinci e la sala delle «Asse» nel Castello di Milano*. Milan : s.n.
9. Beltrami, L. (1903). *Bramante e la Ponticella di Lodovico il Moro nel Castello di Milano*. Milano : s.n.
10. Beltrami, L. (1912). The castle of Milan: sixty-four views, with text. Milan: E. Bonomi
11. Benjamin W. (1936). *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*.
12. Bilsel, C. (2002). *Antiquity on display regimes of the authentic in Berlin's Pergamon Museum*. Oxford : Oxford University Press.
13. Boito, C. (1886). I nostri vecchi monumenti : conservare o restaurare ?. in : *Nuova antologia di scienze, lettere ed arti*, LXXXVII, pp. 480-506.
14. Boito, C. (1893). *Questioni pratiche di belle arti : restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento*. Milano: Ulrico Hoepli.
15. Boito, C. Choay, F (2000). *Conserver ou Restaurer : Les Dilemmes du patrimoine*. Besançon : Éditions de l'Imprimeur.
16. Bonfanti, E. Porta, M. (1973). *Città, museo e architettura il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana, 1932-1970*. Florence : Vallecchi
17. Boucheron, P. (1988). *Le pouvoir de bâtir. Politique éditiaire et pouvoir princier à Milan (XIVe-XVe siècles)*. Rome : École française de Rome.
18. Boucheron, P. (2014). *De l'éloquence architecturale. Milan, Mantoue, Urbino (1450-1520)*. Paris : Editions B2.
19. Brandi, C. (1963). *Teoria del restauro*. Rome : Edizioni di Storia e Letteratura.
20. Choay, F. (1984). À propos de culte et de monuments. in : Riegl, A. *Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse*. Paris : Seuil.
21. Colomina, B. (2006). Media as Modern Architecture. in : Wallace, I. L. Wendl, N. (2013). *Contemporary art about architecture: a strange utility*. Farnham : Ashgate. pp. 137-147.
22. Croce, B. (1938). *La storia come pensiero e come azione*. Bari : Laterza.
23. Dewey, J. (1934). *Art as experience*. NewYork : Capricorn Books, G. P. Putnam's Sons.
24. Donati, M. T. Sfredda, N. Tibiletti, T. (2016). *Il castello sforzesco di Milano*. Venice : Marsilio.
25. Focillon, H. (1921). La Conception moderne des musées. in : (1923). *Actes du congrès d'histoire de l'art*. Paris : Presses universitaires de France. pp. 85-94.

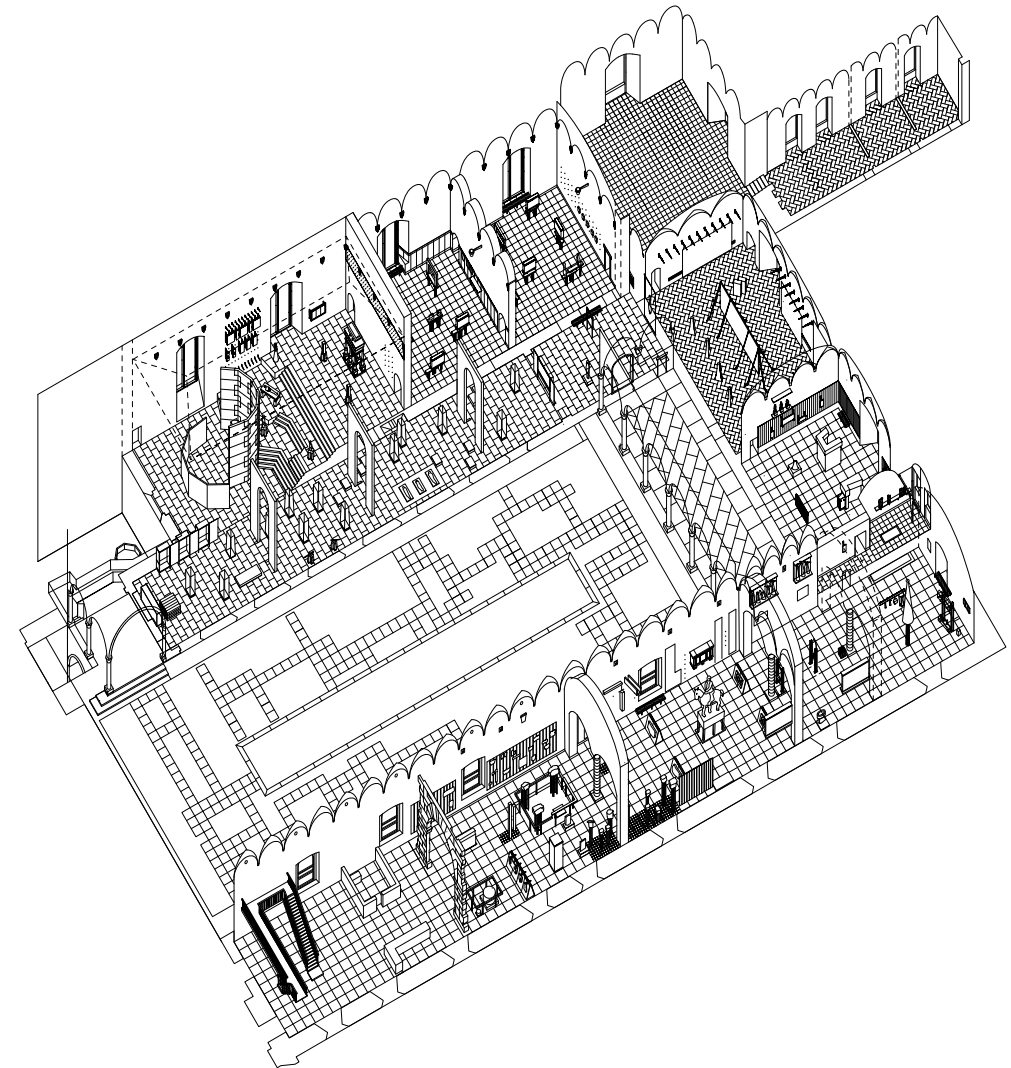
26. Foucault, M. (1969). *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
27. Lanzarini, O. (2011). «Per restare Civitatis ornamentum». Il progetto storico di Ernesto Nathan Rogers nel Museo d'Arte antica del Castello Sforzesco di Milano (1947-1956). in : *Arte Lombarda*, n.161-162, pp. 108-115.
28. Maffioletti, S. (1994). *BBPR*. Bologne : Zanichelli.
29. Pfisterer, U. (2009). I libri di Filarete. in : *Arte Lombarda*. Nuova serie, n. 155, pp. 97-110.
30. Poulot, D. (2005). *Musée et muséologie*. Paris : Découverte.
31. Quatremère de Quincy, A. (1815). *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art, ou de l'influence de leur emploi sur le génie et le goût de ceux qui les produisent ou qui les jugent, et sur le sentiment de ceux qui en jouissent et en reçoivent les impressions*. Paris : Crapelet.
32. Riegl, A. (1903). *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung*. Vienne : W. Braumüller.
33. Rogers, E. N. (1953). Continuità. in : *Casabella continuità*. n. 199.
34. Rogers, E. N. (1956). Carattere Stilistico del Museo del Castello. in : *Casabella continuità*. n. 211.
35. Rossi, A. (1966). *L'Architettura della città*. Padoue : Marsilio.
36. Ruskin, J. (1849). *The Seven lamps of Architecture*. London : Smith, Elder and Co.
37. Sezione Lombardia dell'istituto italiano dei castelli. (1997). *Luca Beltrami e il restauro dei castelli, 1893-1993: nel centenario dell'acquisizione del castello da parte del comune : atti del seminario, Milano 11 dicembre 1993 : Istituto italiano dei castelli, Sezione Lombardia : Archivio storico civico e Biblioteca trivulziana, Castello Sforzesco*. Rome : Istituto italiano dei castelli.
38. Viollet-le-Duc, E. (1854). *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XV^{ie} siècle*. Paris: Bance et Morel. chap. *Restauration*.

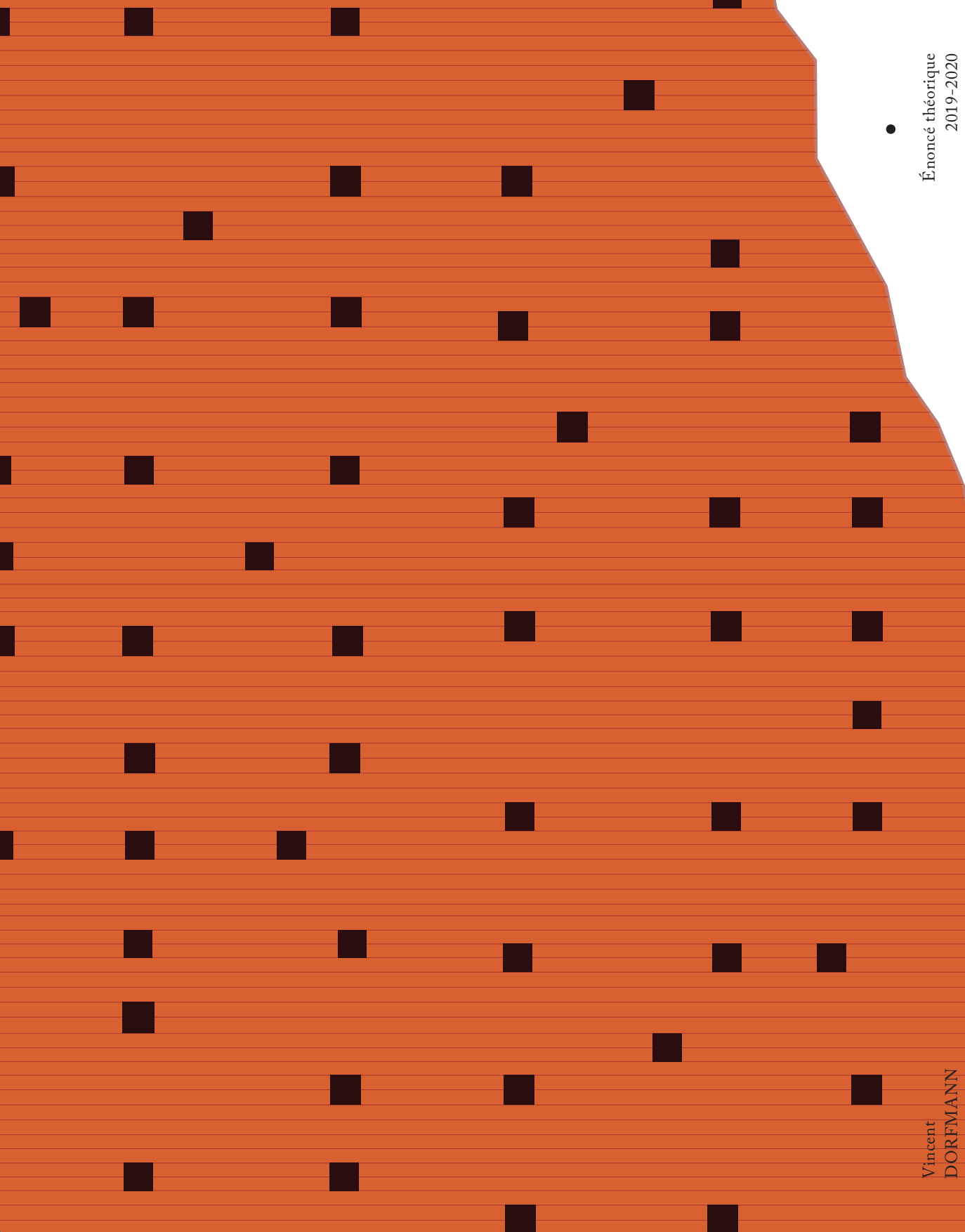
SOURCES DES IMAGES

- Barateri, M. A., Plan de Milan, 1629
- Bellotto, B. Milano, Castello Sforzesco, détail, circa 1744
- Beltrami, L. (1894). Guida storica del castello di Milano 1386-1894. Milano: Hoepli
- Beltrami, L. (1912). The castle of Milan: sixty-four views, with text. Milan: E. Bonomi
- Bibliothèque Nationale de Paris, Cod. Lat. 4802, f° 131v
- Biblioteca Nazionale, Codice Magliabecchiana, XVII.30, f° 42r.
- Civico Archivio Fotografico - Civiche Raccolte Grafiche e Fotografiche - Piazza Castello - Milano (MI)
 - Fondo Allestimenti, Museali Milano
 - Fondo Foto Milano
 - Fondo Raccolta Luca Beltrami
- Monti, P. (1956). Fondo Paolo Monti
- L'Illustrazione Italiana (Mai 1881), a. IX, 8 Janvier 1882.
- Milano, Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli"

ANNEXE

Relevé du rez-de-chaussée du Corte Ducale, 2018.





•