

## Les « Italiens de Paris » du fascisme à l'après-guerre : artistes et expositions au service du rapprochement franco-italien

*Gli «Italiani di Parigi» dal fascismo al dopoguerra: artisti e mostre al servizio del riavvicinamento franco-italiano*

Caroline Pane

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cei/5531>

DOI : 10.4000/cei.5531

ISSN : 2260-779X

### Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

### Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-076-1

ISSN : 1770-9571

### Référence électronique

Caroline Pane, « Les « Italiens de Paris » du fascisme à l'après-guerre : artistes et expositions au service du rapprochement franco-italien », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 28 | 2019, mis en ligne le 15 février 2019, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cei/5531> ; DOI : 10.4000/cei.5531

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© ELLUG

---

# Les « Italiens de Paris » du fascisme à l'après-guerre : artistes et expositions au service du rapprochement franco-italien

*Gli «Italiani di Parigi» dal fascismo al dopoguerra: artisti e mostre al servizio del riavvicinamento franco-italiano*

**Caroline Pane**

---

- 1 Au lendemain de 1945, la culture est, selon les mots d'Alcide De Gasperi, ministre des Affaires étrangères, « l'un des instruments les plus efficaces » de sa politique étrangère<sup>1</sup>. L'Italie affaiblie sur les plans militaire, économique et identitaire trouve alors dans le domaine culturel un subtil levier de légitimation et de reconstruction à l'extérieur de ses frontières. Tandis que la résolution du conflit est encore l'objet de négociations à la conférence de la Paix à Paris, la France et l'Italie entreprennent la voie du rapprochement. La reprise des relations culturelles franco-italiennes précède ainsi de deux ans celle de leurs relations diplomatiques<sup>2</sup>. Elles les accompagnent également en favorisant la réapparition d'un dialogue apaisé et la diffusion de représentations réciproques positives. Les œuvres des « Italiens de Paris », exposées à Paris et à Rome après 1945, participent au renouveau de l'amitié franco-italienne.
- 2 Notre contribution interroge le rôle de ces artistes dans le jeu diplomatique depuis leur formation en tant que groupe dans l'entre-deux-guerres jusqu'au lendemain du conflit, malgré leur séparation en 1936. Comment leurs noms et leurs productions servent-ils les politiques culturelles françaises et italiennes en vue de leur rapprochement ?
- 3 Nous reviendrons d'abord sur la création du groupe et sur son exploitation comme objet de la diplomatie fasciste, puis nous observerons comment les « Italiens de Paris » deviennent, après 1945, un motif récurrent de l'amitié franco-italienne.

## 1. De l'italianité à la latinité : les « Italiens de Paris » et la diplomatie culturelle fasciste

- 4 À l'origine des « Italiens de Paris », il y a le « Groupe des sept », formé en 1926 sous l'impulsion du peintre Mario Tozzi avec Alberto Savinio<sup>3</sup>, Massimo Campigli, Filippo De Pisis, Renato Paresce, Gino Severini et Giorgio De Chirico<sup>4</sup>. Tozzi souhaite augmenter la visibilité de l'art moderne italien et défendre sa particularité nationale au sein de l'École de Paris<sup>5</sup>. Leur première exposition a lieu en 1928, en l'absence de Giorgio De Chirico qui ne partage pas cette vision. En effet, il avait déclaré l'année précédente dans un entretien donné à la revue italienne *Comoedia* : « La peinture italienne moderne n'existe pas. Il y a Modigliani et moi ; mais nous sommes presque français<sup>6</sup>. » L'exposition s'ouvre au Salon de l'escalier du théâtre Louis Jouvet sous le titre « Italiens de Paris ». Laissant de côté l'ancien « Groupe des sept », elle accueille la contribution de nouveaux artistes comme le sculpteur suisse Alberto Giacometti<sup>7</sup>.
- 5 La même année, ces artistes présentent leurs productions en Italie, à l'occasion de la XVI<sup>e</sup> Biennale de Venise. Ils sont regroupés dans la salle de l'École de Paris avec d'autres artistes « étrangers de Paris » comme Chagall, Zadkine, Bissière, Ernst, Gromaire, Marcoussis. Cette promiscuité dans l'affichage est l'occasion pour Tozzi, chef de file du mouvement, de rappeler dans sa préface au catalogue la distinction établie par les « Italiens de Paris » au sein de l'École de Paris :
- La Scuola di Parigi non è la Scuola Francese, ma in qualche punto combaciano e per forza di cose si fondono e si confondono [...]. L'esiguo gruppo degli italiani, abbarbicate le radici della sua arte alle più pure tradizioni della propria patria, lotta con fede e con energia perché, nell'evoluzione della Scuola di Parigi, anche l'Italia sia presente e dica con fermezza virile la sua parola<sup>8</sup>.
- 6 Sans vouloir se détacher de cette École, le souhait de Tozzi est plutôt de souligner la spécificité nationale italienne ainsi que sa ferme intention de participer activement, par les « racines » de leur tradition artistique nationale, aux avant-gardes parisiennes. Cette position est soutenue par le secrétaire général de la Biennale de Venise, Antonio Maraini<sup>9</sup>, qui ouvre une salle intitulée « Appels d'Italie » lors de l'édition suivante. Cette revendication, presque patriotique, d'« italianité » n'est pas exempte de valeur politique à la fin des années 1920. C'est justement autour de ce concept, de celui plus étroit de romanité puis de ceux plus larges de latinité et de méditerranéité, qu'ont été définies les politiques artistiques du régime fasciste. Derrière les représentations de cette italianité se cache, en réalité, la propagande du régime pour diffuser le mythe d'une universalité culturelle fasciste qui aurait pour centre la Rome antique<sup>10</sup>.
- 7 Si la démonstration de nationalité des « Italiens de Paris » n'a sûrement pas été, à l'origine, dictée par des soucis de politique et de propagande mussolinienne, elle est, toutefois, rapidement récupérée dans ce sens par le régime et par des artistes, comme Gino Severini et Enrico Prampolini<sup>11</sup> qui, dans les années 1930, souhaitent accentuer les liens entre Paris et Rome<sup>12</sup>. Le régime de Mussolini leur apparaît, en effet, comme un État puissant et défenseur de leur modernité artistique. Ils en attendent une reconnaissance susceptible de renforcer leur visibilité et leur rayonnement en France comme en Italie. C'est dans cette perspective qu'ils formulent, en 1928, le projet d'un syndicat des artistes italiens de Paris en accord avec le secrétaire général du Sindacato nazionale fascista Belle Arti de Rome, Cipriano Efisio Oppo :

Rispondo a te [Gino Severini] per tutte le lettere ricevute da Parigi da Prampolini e da altri; ti prego di tenere riservata questa mia. Vedo da quello che mi scrivi che sei informato dell'interessamento da me preso per creare a Parigi una specie di sezione sindacale la quale sarebbe veramente utilissima; ma non potete nemmeno immaginare quanti stupidi bastoni fra le ruote sono stati messi<sup>13</sup>.

8 Face aux difficultés rencontrées, la section parisienne du syndicat des artistes italiens résidents à l'étranger n'ouvre, finalement, qu'en 1933 avec une exposition à la galerie Charpentier<sup>14</sup>. À cette date, « l'activité des Italiens de Paris » apparaît pour le régime fasciste comme « un moyen de séduire les milieux intellectuels français<sup>15</sup> ».

9 Mais, sans attendre cette intégration corporative, les « Italiens de Paris » s'étaient déjà rapprochés des mouvements artistiques proches du fascisme, dont le plus emblématique est le Novecento dirigé par Margherita Sarfatti depuis Milan<sup>16</sup>. Ils exposent ainsi, deux ans seulement après leur première exposition parisienne, à la galerie Milano, centre propulseur du Novecento. La *Prima mostra di pittori italiani residenti a Parigi*, à Milan, associe directement ces artistes au mouvement de Sarfatti. Bien que son mouvement se veuille le fer de lance artistique du régime, il faut toutefois rappeler la nuance apportée par Mussolini lorsqu'il recommandait, lors de l'inauguration de la première Quadriennale de Rome, en 1931<sup>17</sup>, de « ne pas confondre le Novecento et le fascisme<sup>18</sup> » :

Lors de l'inauguration, Mussolini ne manque pas de souligner que l'art, en tant que force spirituelle de l'Italie, ne doit pas s'identifier à « une tendance déterminée, un certain groupe ou cénacle »<sup>19</sup>.

10 Plus qu'une stricte et unique forme d'expression artistique, le Duce préconisait, en effet, de porter l'accent sur les sujets de ces productions. En somme, peu importait la forme, du moment qu'étaient glorifiés le régime avec ses origines romaines et latines.

11 L'attachement expressif des « Italiens de Paris » à l'Italie fasciste est renforcé par les écrits de Waldemar-George<sup>20</sup>. Ce critique d'art d'origine polonaise, proche des milieux français d'extrême droite et admirateur de l'Italie mussolinienne, suit pas à pas ces artistes tout au long de leur parcours, de 1928 à 1936. Il contribue à diffuser l'interprétation de leurs productions dans le sens d'un « réalisme magique méditerranéen », qu'il oppose à l'onirisme des surréalistes<sup>21</sup>. Les « Italiens de Paris » se retrouvent, il est vrai, autour des thèmes de la romanité et de la méditerranéité avec, pour fer de lance, la défense de la tradition latine comme base à l'abstraction. Ils revendiquent une identité nationale classique (et non classicisante) dans laquelle ils intègrent les langages de l'avant-garde parisienne, du cubisme au surréalisme<sup>22</sup>. Les comptes rendus et les préfaces de Waldemar-Georges de leurs expositions célèbrent leur italianité comme « subtil trait d'union entre l'esprit de la Méditerranée et l'esprit européen tout court<sup>23</sup> ». Par la réception qu'il fait de leurs œuvres, il participe pleinement à la diffusion du concept politique d'une Europe latine et méditerranéenne, voulue par le régime fasciste avec la romanité en son centre, et instrumentalisée par celui-ci en vue du rapprochement franco-italien de 1935<sup>24</sup> :

Ainsi, d'abord célébrés comme les défenseurs d'un esprit italien, les Italiens de Paris deviennent finalement les ambassadeurs de la « latinité » et de la méditerranéité, tournant sémantique qui traduit leur fonction dans le rapprochement entre l'Italie fasciste et la France, sa « sœur latine »<sup>25</sup>.

12 L'amitié franco-italienne promulguée par les accords de Rome entre Mussolini et Pierre Laval, en janvier 1935, trouve son expression majeure dans l'exposition d'art italien à Paris<sup>26</sup>. Cette grande rétrospective de l'art italien est divisée en deux parties distinctes : l'une antique, l'autre moderne. Si le succès de la première est assuré par la richesse de

l'héritage artistique italien, la seconde partie de l'exposition est plus problématique. Comment, en effet, présenter l'art moderne italien au cœur même de la capitale artistique européenne et mondiale ? Le directeur de la Biennale de Venise, Antonio Maraini, en charge de cette seconde section, fait de nouveau appel, dans sa sélection, aux artistes italiens ayant vécu ou séjourné à Paris : Modigliani, Tozzi, Severini, De Chirico, Carrà, Pirandello, Boccioni, Campigli, Levi, Menzio, Guidi, Morandi, Martini et Marini. Il s'agit à la fois de justifier l'apport italien à cette École française et d'éviter de présenter des artistes médiocres ou peu connus qui feraient piètre figure face à un public parisien habitué aux plus récentes innovations dans le domaine de l'art. Les « Italiens de Paris », et d'autres artistes assimilés à ce groupe, comme Modigliani — qui, décédé en 1920, n'en a jamais fait partie, mais qui du fait de sa notoriété y est souvent associé —, constituent donc un groupement artistique au service de la politique du régime. Pourtant, ils n'ont déjà plus, en 1935, de réelle cohésion ni de programme de groupe. Leurs deux dernières expositions officielles ont lieu en 1936, en l'absence du fondateur de ce groupe, Mario Tozzi, et d'autres figures centrales comme Savinio.

La storia degli italiani di Parigi s'avvia verso la conclusione. Le affinità e gli intendimenti non accomunano più gli artisti che seguono ormai percorsi individuali. Il gruppo ha perduto la sua coesione iniziale, anche se a Parigi, anni più tardi, nel 1936, si parlerà ancora di un «Sindacato di artisti italiani di Parigi» in occasione della mostra tenutasi nel febbraio alla Galerie de Paris<sup>27</sup>.

- 13 Finalement dissous, ce groupement d'artistes perdure toutefois comme instrument du régime lors de son exposition à la Galerie de Paris et à la *VII Mostra del Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti di Milano – Sezione Parigi*<sup>28</sup> de 1936. Il subsiste aussi, et de façon plus surprenante, comme un outil de la politique culturelle de la nouvelle Italie et de la France du général de Gaulle. Dans un contexte politique tout à fait différent, ces artistes se retrouvent de nouveau exposés ensemble à l'initiative des gouvernements français et italien. Après le rapprochement franco-italien de 1935, c'est désormais celui de 1945 qu'ils sont appelés à soutenir par une communauté d'art et de civilisation, encore une fois, « latine<sup>29</sup> ».

## 2. Après 1945 : « Italiens de Paris » ou « Parisiens d'Italie » ?

- 14 Dès décembre 1944, les membres du Comitato di Liberazione Nazionale (CLN) de Paris forment un « groupe des artistes du CLN » pour faire connaître les œuvres des « Italiens de Paris » et la vitalité de la production artistique contemporaine italienne. Parmi ses adhérents, on trouve des anciens membres, comme Giorgio De Chirico, Filippo De Pisis, Pino della Selva, et les sculpteurs Flaminio Bertoni et Renato Carvillani. Des annonces sont publiées dans le journal des résistants italiens en France, *Italia Libera*, pour inviter d'autres artistes à se signaler et à rejoindre le mouvement<sup>30</sup>. Le peintre Gabriele Varese est nommé secrétaire général de ce « cercle artistique italien ».
- 15 Le *circolo* ouvre ses portes au 3 avenue de Villars, en décembre 1945, avec une exposition de peinture et de sculpture italiennes contemporaines, sous le haut patronage de l'ambassade d'Italie et en présence de l'ambassadrice. Cette dernière verse à cette occasion 10 000 francs de donation en faveur des « bimbi d'Italia », auxquels doivent également revenir les bénéfices sur la vente du catalogue<sup>31</sup>. Au-delà du caractère social, ce sont surtout les intentions politiques de cette manifestation qui apparaissent :

En résumé cette première manifestation des artistes italiens se révèle un essai de groupement vraiment intéressant et réussi. Il faut souhaiter qu'elle soit suivie par d'autres expositions du même genre, d'une portée encore plus étendue, peut-être, en s'associant avec des artistes de la France. Le rapprochement franco-italien doit s'effectuer également sur le terrain de l'art, et nous pouvons même dire que c'est dans ce domaine que la voie est ouverte pour de fructueuses réalisations<sup>32</sup>.

- 16 L'exposition inaugurale constitue une vaste rétrospective des artistes italiens venus à Paris depuis le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>33</sup>. Avec seulement une à deux œuvres par artiste, l'exposition assume un caractère disparate<sup>34</sup>.
- 17 Six mois plus tard, en juin 1946, tandis que se déroule dans la capitale la conférence de la Paix et que se prépare sur les bords de la Seine une exposition sur la Résistance italienne destinée à défendre la position internationale de l'Italie<sup>35</sup>, une deuxième exposition d'art ouvre ses portes au *circolo*. Elle présente cette fois des productions d'artistes français aux côtés d'œuvres italiennes et répond ainsi à la volonté de « rapprochement franco-italien » exprimée par l'écrivain Paul Sentenac lors de l'exposition inaugurale du *circolo*<sup>36</sup>. Elle est placée sous les hauts patronages du consul d'Italie à Paris et de Jean Cassou, directeur du musée national d'Art moderne. L'exposition est installée dans les locaux d'Italia Libera, au 32 rue de Babylone, proche du consulat. Réunissant artistes français et italiens, elle insiste dans sa présentation sur le lien historique et l'héritage artistique commun : « des audaces analogues » et « des disciplines semblables ». France et Italie sont, comme dans l'entre-deux-guerres, présentées comme des « nations latines ». La latinité et la communauté culturelle mises en évidence dans les années 1930 se retrouvent donc, une nouvelle fois, au service de leur rapprochement politique :

[L'exposition] nous apporte une nouvelle preuve de la communauté de race entre les deux sœurs latines, laquelle se confirme aussi bien dans la conception que dans la réalisation des œuvres peintes ou sculptées. Aussi une telle manifestation organisée dans le but de resserrer les liens entre la France et l'Italie ne manquera pas de produire dans l'avenir des résultats certains. La première ressemblance entre ces deux pays ne réside-t-elle pas dans leurs aptitudes naturelles pour des créations artistiques qui se sont imposées à l'Europe au cours des siècles passés et continuent d'y prédominer dans notre époque<sup>37</sup> ?

- 18 Avec une cinquantaine d'artistes, cette seconde exposition dépasse les dimensions de la première. Elle recouvre aussi une grande diversité d'œuvres, de courants artistiques (surréalistes, art abstrait, art figuratif) et de sujets (art sacré, natures mortes, paysages, marionnettes et personnages de la *Commedia dell'Arte*, etc.). La pluralité artistique est, en effet, souhaitée par la commission de sélection, présidée par le secrétaire Varese, et les représentants français et italiens qui veulent ainsi se protéger de tout « parti pris » en matière artistique<sup>38</sup>. Les artistes italiens sont majoritairement ceux du cercle de Paris (sculpture de Flaminio Bertoni, deux tableaux de De Chirico, Pino della Selva, etc.) complétés par quelques envois d'Italie. Parmi les artistes français, signalons les participations d'Utrillo en peinture et d'Osouf en sculpture. Si l'enjeu politique d'un rapprochement franco-italien n'est pas absent de cette manifestation, patronnée par les autorités officielles, l'enjeu artistique est aussi très présent dans les retrouvailles des productions artistiques françaises et italiennes interrompues par la guerre :

Questa manifestazione sarà il segnale effettivo della ripresa dei rapporti tra i due paesi. Per la prima volta, dopo questi cupi, lunghi ed oscuri anni, gli artisti nostri e quelli di qui potranno finalmente trovarsi, fianco a fianco, liberi d'esaminare le loro tendenze rispettive, di discutere sul procedere della loro evoluzione, di comprendersi meglio insomma e di approfittare vicendevolmente delle ricerche fatte da ognuno nel proprio campo e secondo la natura artistica del suo genio<sup>39</sup>.

- 19 Le même article, paru dans *Italia Libera*, fait état d'une bonne affluence du public parisien, mais déplore l'absence de la communauté italienne de Paris. C'est la faible cohésion de la population émigrée au lendemain de la guerre qui est pointée du doigt :

La diserzione dei nostri compatriotti da ogni manifestazione e attività italiana (concerti, esposizioni od altro) prova un abbassamento notevole della nostra mentalità di emigrati, un disinteresse sconcertante riguardo a quei valori che potrebbero unirici al disopra di tante rovine: l'Arte e il canto<sup>40</sup>.

- 20 L'*Italia Libera* — à l'initiative de ces manifestations — est finalement dissoute par le gouvernement français en 1948 dans le cadre de la suppression de toutes les associations étrangères de la mouvance communiste<sup>41</sup>. Sa dissolution est également souhaitée par le nouveau gouvernement démocrate-chrétien qui y voit une organisation politique dissidente et un obstacle à son autorité à l'étranger. Désormais, le gouvernement italien conduit sa propre politique culturelle. Il encourage le déplacement de ses artistes et soutient financièrement leurs expositions dans de grandes galeries parisiennes réputées difficiles d'accès. La représentation et la valorisation des productions contemporaines italiennes en France deviennent des enjeux diplomatiques pour défendre l'image et la vitalité culturelle de la nouvelle Italie. Ses dirigeants qui, contrairement à la France, ne peuvent pas s'appuyer sur un large réseau d'institutions culturelles, soutiennent par conséquent, moralement et financièrement, les projets visant à équilibrer le poids de leurs représentations culturelles de l'autre côté des Alpes<sup>42</sup>.

- 21 Pour la seule année 1948, se succèdent ainsi à Paris les œuvres des artistes suivants : Filippo De Pisis à la Galerie Rive Gauche, Severini à la Galerie du Luxembourg<sup>43</sup>, Guido Paolo Pajetta à la galerie Drouant-David, Berto Lardera qui expose sous le haut patronage de l'ambassade d'Italie à la galerie Denise René<sup>44</sup>, enfin, Orfeo Tamburi à la Galerie Rive Gauche avec des gravures et dessins réalisés pour l'illustration du livre de Curzio Malaparte, *Giornale di uno straniero a Parigi*<sup>45</sup>. Ces expositions personnelles, dans un cadre privé, sont encore l'occasion pour la presse italienne de souligner la continuité d'esprit artistique, voire de « civilisation » qui s'exprime entre la France et l'Italie. Le journaliste du *Giornale della Sera* va jusqu'à tracer un parallèle entre les artistes français séjournant à la Villa Médicis et les artistes italiens des bords de Seine :

E con questi scambi il ponte rotto sul Tevere e la passerelle des Arts sulla Senna diventano il prolungamento l'uno dell'altro, due poli di una stessa civiltà. La guerra aveva interrotto la emigrazione dei francesi in Italia e degli italiani in Francia, ma essa è ricominciata e le gallerie più eleganti di Parigi sono di nuovo aperte ai nostri artisti<sup>46</sup>.

- 22 Avec la disparition de l'*Italia Libera*, acteur essentiel de la reprise des relations politiques et culturelles, c'est une nouvelle phase dans les relations franco-italiennes qui s'ouvre. Le cercle artistique qui lui était attaché cesse son activité, mais le relais est assuré par la « galerie de l'ambassade », située à la Maison du livre italien, au 46 rue des Écoles à Paris. Ici encore, les artistes « Italiens de Paris » ouvrent l'exposition inaugurale, en 1951, avec un titre significatif : *Parisiens d'Italie ou Italiens de Paris*<sup>47</sup>.

- 23 Ainsi, par une habile stratégie de communication, basée sur la permutation du nom avec le complément du nom, l'accent est mis sur le premier terme et les « Italiens de Paris » deviennent les « Parisiens d'Italie ». Outre le fait que les Italiens de Paris soient de nouveau l'objet d'une manifestation culturelle dans ces années d'après-guerre, c'est bien la structure même de son énoncé, et l'inversion sémantique qui y est opérée, qui nous éclaire sur les intentions de ses organisateurs.

- 24 L'exposition est organisée par le Centre d'art italien de Paris dont le comité de direction comprend cinq Italiens et deux Français. Constitué à la demande de l'ambassade d'Italie comme une « mission d'information du public français », ce centre a pour but de « faire connaître à Paris l'œuvre des meilleurs parmi les jeunes peintres italiens<sup>48</sup> ».
- 25 En réalité, cette première exposition présente plutôt des artistes déjà confirmés (voire décédés<sup>49</sup>). De plus, la sélection des artistes « Italiens de Paris » se trouve ici élargie. Elle ne se limite pas au premier « Groupe des Sept » (tous exposés à l'exception de Renato Paresce), mais elle inclut aussi des artistes ayant séjourné plus ou moins longtemps dans la capitale depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : des « impressionnistes » italiens (proches des *macchiaioli* toscans) — Giovanni Boldini, Federico Zandomenighi, Giuseppe De Nittis et le sculpteur Medardo Rosso —, l'affichiste italien naturalisé français en 1930 (décédé en 1942) Leonetto Cappiello, le peintre abstrait Alberto Magnelli, Modigliani, Enrico Prampolini, etc. La rédaction du catalogue est laissée, fait significatif, au soin des Français, Raymond Cogniat et Léon Degand. Dans leurs introductions, ils insistent sur le caractère national presque « français » de ces artistes « italiens » :
- Nous revendiquons un peu le droit de les réclamer comme étant des nôtres. Alors pourquoi ne pas dire « Italiens de Paris » à propos de ceux qui ont apporté leur espoir et leur œuvre à notre inépuisable rêve, de ceux dont le succès fait partie de notre succès. [...] Nous savons bien que tous sont Italiens, mais nous ne parvenons pas à croire qu'ils ne sont pas Parisiens<sup>50</sup>.
- 26 Le catalogue indique d'ailleurs la date d'arrivée de ces artistes dans la capitale française et souligne la contribution des Italiens, et au-delà de tous les artistes étrangers, au prestige culturel international de Paris. Ainsi, comme dans l'entre-deux-guerres, le discours est bien celui d'une influence et d'un apport des productions étrangères au milieu parisien, et non l'inverse :
- Paris rayonne non seulement des apports de la France entière, mais aussi du prestige de tous les artistes étrangers qui, attirés par ce pôle d'attraction, l'ont rendu par leur active présence à Paris, plus attractif encore. [...] le Centre d'art italien s'inaugure donc par une congratulation réciproque<sup>51</sup>.
- 27 La rhétorique d'une communauté de civilisation entre la France et l'Italie est également mobilisée par le gouvernement français au lendemain de la guerre. De cette façon, les « Italiens de Paris » ne sont pas seulement appelés à servir la reconstruction italienne, mais ils deviennent également l'instrument de la diplomatie culturelle française en Italie.

### 3. Les « Italiens de Paris » chez les Français de Rome

- 28 En janvier 1945, Gino Severini, membre du premier « Groupe des Sept », expose ses toiles au centre Présence de Rome<sup>52</sup>. Il s'agit d'un espace d'information et de documentation qui précède la mise en place du centre culturel français<sup>53</sup>. Les toiles de Severini sur l'horreur de la guerre, réalisées à Paris en 1916 et présentées à Rome sous le titre *Œuvres de l'autre guerre*, font écho à la violence et à la barbarie du conflit qui s'achève au même moment. La présence du peintre à l'inauguration, au côté de Couve de Murville, délégué du gouvernement provisoire de la République française, est significative de son rôle dans les échanges culturels et diplomatiques franco-italiens<sup>54</sup>. En effet, c'est un ami proche de Jacques Heurgon, conseiller culturel du palais Farnèse de juin 1944 à septembre 1945, arrivé à Rome avec le corps expéditionnaire français et les troupes alliées. À cette date, le centre revêt encore un aspect très militaire. Transmettant les dernières actualités de

Paris, il présente au public des documents sur l'avancée des troupes, sur la résolution du conflit et sur la vitalité culturelle française. Les manifestations organisées exploitent la stratégie de communication des regards croisés franco-italiens. En juin 1945, l'exposition *Maquettes de scène* (ou *Mostra di scenografia*) montre des décors de théâtre français réalisés par de jeunes artistes italiens<sup>55</sup>. En octobre 1945 lui fait suite une exposition sur *Le livre français illustré en Italie*, constituée « d'illustrations de textes français faites par les meilleurs peintres italiens » — parmi lesquels Prampolini et Savinio du « Groupe des Sept » et d'autres comme Savelli, Guzzi, Tamburi, Fazzini, Afro, etc. —, dans le but « de montrer quelques aspects de l'art italien contemporain et surtout d'analyser les reflets de la pensée et des images françaises dans le pays voisin<sup>56</sup> ». On remarque que, comme les Italiens lors de l'exposition *Parisiens d'Italie*, les Français associent volontiers d'autres artistes au groupe des « Italiens de Paris », comme Amedeo Modigliani. En effet, sa réputation et sa place de « premier parmi les artistes italiens à Paris » le font souvent figurer à leurs côtés. Il rayonne ici en faveur de la France qui se félicite de faire connaître cet artiste « livournais » au public « romain » :

Beaucoup plus connu en France et outre Atlantique qu'en sa propre patrie, il nous semble particulièrement significatif de voir ce Livournais être présenté aujourd'hui au public romain par l'entremise des Français<sup>57</sup>.

- 29 Si les Italiens revendiquaient l'apport artistique de leurs peintres au prestige de l'École de Paris, de la même façon, les Français s'appuient sur la renommée des artistes italiens assimilés français pour rayonner depuis l'étranger. L'élan vient tantôt d'Italie, tantôt de France. C'est ce croisement qui produit ce mouvement de rapprochement, ce lien franco-italien. Les manifestations croisées, très nombreuses dans l'immédiat après-guerre en raison de l'urgence de leurs enjeux diplomatiques, tendent à se ralentir dans les années 1950, sans toutefois disparaître totalement. En effet, on a pu remarquer que les « Italiens de Paris », dans leur définition élargie, demeurent un thème privilégié des échanges culturels pour la proclamation de l'amitié franco-italienne. En 1950, dans la préface au catalogue de l'exposition d'*Art moderne italien* tenue à Paris, le commissaire italien, conciliant, déclare : « Modigliani appartient autant à la France qu'à l'Italie<sup>58</sup>. » Les anciens « Italiens de Paris » laissent enfin la place à une nouvelle génération qui entretient ces ponts culturels. Ainsi, en 1954, l'exposition *Peintres italiens de Paris* au musée des Beaux-Arts de Nantes — reprenant encore le même intitulé — s'ouvre en réalité à la participation contemporaine de tout artiste italien résidant à Paris.

## Conclusion

- 30 Après avoir contribué au rapprochement politique de 1935, les « Italiens de Paris » participent à celui de 1945. Dans les deux cas, il s'agit moins de l'initiative des artistes que de l'entreprise de leurs gouvernements. Exploitant la présence de ses ressortissants dans la capitale française, le régime de Mussolini récupère leur discours sur la défense de l'italianité, d'un point de vue artistique, au sein de l'École de Paris pour le transformer en un discours politique plus ample, reposant sur le concept de latinité, destiné à renforcer sa position dans l'Hexagone et en Europe. À la libération, l'Italie démocratique renouvelle les outils de la diplomatie culturelle mussolinienne<sup>59</sup>. Dans le but de renouer avec la France et de reconquérir sa place sur la scène internationale, elle exploite de nouveau le thème d'une communauté de civilisation franco-italienne, fruit d'un héritage artistique commun. La mise en avant des contributions croisées entre artistes français et italiens

conforte leur dialogue culturel. La culture italienne en France est exploitée à des fins politiques, mais c'est aussi « la culture italienne de France » qui est présentée à Rome par les Français pour recréer un sentiment amical et servir leur intérêt diplomatique. Cet exemple est significatif des jeux de miroir et d'ambivalence qui nourrissent les représentations de Soi et d'Autrui dans les relations culturelles internationales. L'art, mobilisé par la diplomatie, esquisse ainsi une identité transnationale franco-italienne appelée à toucher les sentiments des peuples et à devenir une « force profonde » de leurs relations internationales<sup>60</sup>.

---

## NOTES

1. A. De Gasperi (ministre des Affaires étrangères) à F. Parri (président du Conseil), Rome, 14 juillet 1945, cité à partir de L. Medici, *Dalla propaganda alla cooperazione: la diplomazia culturale italiana nel secondo dopoguerra (1944-1950)*, Padoue, Cedam, 2009, p. 83.
2. Jacques Fouques-Duparc est le premier ambassadeur français à être nommé à Rome après le conflit. Il prend ses fonctions en septembre 1947, au lendemain de la signature du traité de Paris (10 février 1947) marquant ainsi la reprise officielle des relations diplomatiques entre la France et l'Italie.
3. Alberto Savinio est le frère de Giorgio De Chirico.
4. Sur les « Italiens de Paris » voir : N. Boschiero, « De Pisis con gli "Italiens de Paris" », dans G. Briganti (éd.), *De Pisis. Gli anni di Parigi 1925-1939*, Milan, Mazzotta, 1987, p. 231-236 ; M. Fagiolo Dell'Arco, « Severini e il gruppo degli "Italiani di Parigi" », dans *Gino Severini (1883-1966)*, Milan, Eclacta, 1983, p. 25-34 ; L. Piccioni, « Les Italiens de Paris ou comment des défenseurs de l'«italianité» sont devenus des ambassadeurs du «réalisme magique méditerranéen» », dans C. Fraixe, C. Poupault et L. Piccioni (éd.), *Vers une Europe latine. Acteurs et enjeux des échanges culturels entre la France et l'Italie fasciste*, Bruxelles, Peter Lang, 2014, p. 177-194.
5. L'École de Paris désigne généralement la production de l'ensemble des artistes étrangers de la capitale. Cette appellation est polémique car elle regroupe sous un même titre à résonance nationale française plusieurs courants artistiques et plusieurs nationalités. À ce sujet, voir N. Adamson, « École de Paris », dans L. Bertrand Dorléac et J. Munck (éd.), *L'art en guerre : France, 1938-1947*, Paris, Paris musées, 2012, p. 333.
6. N. Boschiero, « De Pisis con gli "Italiens de Paris" », dans *De Pisis. Gli anni di Parigi 1925-1939*, ouvr. cité, p. 231.
7. *Ibid.*, p. 232. Parmi les artistes italiens exposants à la première exposition des « Italiens de Paris », il y a Fornari, Brignoli, le sculpteur suisse-italien Giacometti, Licini, Martinelli, Menzio, Pozzati et Ronchi.
8. *Ibid.*, citation de M. Tozzi, « La scuola di Parigi », dans *XVI Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, Venise, 1928, p. 121-124.
9. Antonio Maraini (1886-1963) : critique d'art et artiste italien, secrétaire général de la Biennale de Venise de 1927 à 1942. Il succède à Cipriano Efisio Oppo au poste de secrétaire général du Sindacato nazionale fascista Belle Arti à partir de 1933.

10. C. Brice, « Les fastes impériaux », dans F. Liffra (éd.), *Rome 1920-1945 (le modèle fasciste, son Duce, sa mythologie)*, Paris, Autrement, 1991, p. 124-132 ; A. Giardina et A. Vauchez, « Ritorno al futuro. La romanità fascista » (chap. IV), dans *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Rome-Bari, Laterza, 2008, p. 212-296 ; J. Nelis, *From Ancient to Modern: The Myth of Romanità during the Ventennio Fascista. The Written Imprint of Mussolini's Cult of the "Third Rome"*, Brepols, Turnhout, 2001 ; P. S. Salvatori, « Fascismo e romanità », *Studi storici*, vol. I, 2014, p. 227-240.
11. Enrico Prampolini (1894-1956) : peintre et sculpteur futuriste italien, figure éminente de l'art abstrait en Europe, proche des milieux d'avant-gardes italien et français.
12. Ainsi, dans une lettre qu'il adresse au marchand d'art Léonce Rosenberg, Severini parle de l'œuvre de Margherita Sarfatti, de la Galleria Milano, de Mario Broglio, et « de la bonne disposition de Mussolini ou du secrétaire d'État Bottai en direction des chercheurs visuels » (cf. M. Fagiolo Dell'Arco, « "Appels d'Italie". Gino Severini 1928-1938, un francese a Roma », dans *Gino Severini. Catalogo ragionato*, Milan, Mondadori, 1988, p. 395).
13. *Ibid.*, p. 396, citation de Cipriano Efisio Oppo (secrétaire général du Sindacato nazionale fascista Belle Arti) à Gino Severini, Rome, 23 mai 1929.
14. N. Boschiero, « De Pisis con gli "Italiens de Paris" », dans ouvr. cité ; M. Fagiolo Dell'Arco, « Severini e il gruppo degli "Italiani di Parigi" », dans ouvr. cité, p. 25-34 ; L. Piccioni, « Les Italiens de Paris ou comment des défenseurs de l'"italianité" sont devenus des ambassadeurs du "réalisme magique méditerranéen" », dans ouvr. cité, p. 185.
15. L. Piccioni, « Les Italiens de Paris... », dans ouvr. cité, p. 185.
16. M. Cioli, *Il fascismo e la «sua» arte: dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*, Florence, L. S. Olschki, 2011 ; R. Lambarelli, « Margherita Sarfatti e la supremazia dell'arte italiana », dans F. Pirani (éd.), *Il futuro alle spalle. Italia Francia: l'arte tra le due guerre*, Rome, De Luca, 1998, p. 71-74.
17. La Quadriennale de Rome, rétrospective des plus récentes productions nationales, est le fruit de la politique culturelle du régime menée par C. E. Oppo. Lors de cette toute première Quadriennale, les premiers prix sont attribués à Tosi et Martini.
18. Sans véritable raison d'être, le Novecento est peu à peu absorbé dans l'organisation corporatiste artistique (les syndicats régionaux) du régime.
19. L. Piccioni, « Les Italiens de Paris... », dans ouvr. cité, p. 185.
20. Waldemar-George : critique d'art d'origine polonaise, de son vrai nom Jerzy Waldemar Jarocinski (1893-1970). Voir : C. Fraixe, « Waldemar-George et "l'art européen" », dans C. Fraixe, C. Poupault et L. Piccioni (éd.), *Vers une Europe latine*, ouvr. cité, p. 143-161 ; Y. Chevrefils Desbiolles, « Waldemar-George », dans L. Bertrand Dorléac et J. Munck (éd.), *L'art en guerre*, ouvr. cité, p. 443.
21. M. Fagiolo Dell'Arco, « "Appels d'Italie". Gino Severini 1928-1938, un francese a Roma », dans ouvr. cité, p. 394.
22. F. Benzi, « Artisti italiani a Parigi tra le due guerre: appunti sulla dialettica degli scambi Italia-Francia », dans F. Pirani (éd.), *Il futuro alle spalle. Italia Francia: l'arte tra le due guerre*, ouvr. cité, p. 97.
23. Introduction de Waldemar-George à l'exposition *22 Artistes italiens modernes* à la galerie Georges Bernheim du 4 au 19 mars 1932, cité à partir de M. Fagiolo Dell'Arco, « Severini e il gruppo degli "Italiani di Parigi" », dans *Gino Severini (1883-1966)*, ouvr. cité, p. 31.

24. C. Poupault, « Le rapprochement culturel franco-italien et ses enjeux idéologiques (1933-1935) », dans C. Fraixe, C. Poupault et L. Piccioni (éd.), *Vers une Europe latine*, ouvr. cité, p. 115-130.
25. L. Piccioni, « Les Italiens de Paris... », dans ouvr. cité, p. 178.
26. C. Zappia, *Maurice Denis e l'Italia. Journal, carteggi, carnets*, Pérouse, Università degli studi di Perugia, 2001, p. 199-200 ; C. Poupault, « Le rapprochement culturel franco-italien et ses enjeux idéologiques (1933-1935) », dans ouvr. cité, p. 129-130.
27. N. Boschiero, « De Pisis con gli "Italiens de Paris" », dans ouvr. cité, p. 236.
28. S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia: 1919-1943*, Bologne, Minerva, 2000, p. 15.
29. La latinité, mise au service du rapprochement franco-italien dans l'entre-deux-guerres, n'est presque plus évoquée après l'invasion de l'Éthiopie par l'Italie fasciste et la détérioration des relations franco-italiennes. Cf. C. Poupault, « Le rapprochement culturel franco-italien et ses enjeux idéologiques (1933-1935) », dans ouvr. cité, p. 130. Toutefois, on la voit réapparaître, après 1944, dans les comptes rendus, les préfaces et les inaugurations des expositions.
30. Gino Severini est, en revanche, absent de cette exposition.
31. Galleria nazionale d'arte moderna (GNAM), Rome, 18, b. 323, fasc. II (1940-49), s. a., « Una mostra italiana di scultura e di pittura a Parigi », *Italiani nel mondo*, 25 février 1946.
32. P. Sentenac, « L'exposition des peintres et sculpteurs italiens au Cercle des Artistes », *Italia Libera*, n° 51, 22 décembre 1945, p. 4.
33. Parmi les artistes les plus connus, on retrouve De Chirico, De Pisis, Varese, Pino della Selva, Santini. D'autres sont en revanche plus jeunes : Gino Gabbini, Signori, Tolomelli, Fanny Giacometti, Facchetti, Simonetti, D'Odorico, Codagnone, Borsi, Rossi, Bertoni, Carvillani, Scarpa.
34. Fernandy, « Echi sulla mostra italiana di pittura e scultura », *Italia libera*, n° 5, 2 février 1946.
35. L'exposition de la Résistance italienne, organisée par le Corpo volontari della Libertà (CVL), s'est tenue à l'École des beaux-arts de Paris du 14 au 26 juin 1946. À ce sujet voir C. Pane, « Regards croisés sur les expositions de l'immédiat après-guerre en France et en Italie : représentations et enjeux des relations internationales », *Rives méditerranéennes*, n° 46, 2013, p. 127-139.
36. P. Sentenac (1884-1958) : écrivain français, auteur de poèmes et de pièces de théâtre. Il écrit plusieurs articles pour *Italia Libera*, le journal des partisans italiens en France.
37. P. Sentenac, « Peintres et sculpteurs hôtes de l'Italie Libre. Français et Italiens exposent », *Italia Libera*, n° 26, 29 juin 1946, p. 4.
38. H. Héraut, « Exposition franco-italienne de peinture et sculpture », *Italia Libera*, n° 25, 22 juin 1946.
39. F. R., « Prossima mostra d'Arte italo-francese », *Italia Libera*, n° 22, 1<sup>er</sup> juin 1946.
40. *Ibid.*
41. La dissolution de l'association a donné lieu à plusieurs articles sur son périodique *Italia Libera* et en Italie sur la revue du parti communiste (cf. « La scomparsa dell'Italia Libera », *Rinascita*, 13 février 1948).
42. Au sujet du déséquilibre institutionnel entre les politiques culturelles françaises et italiennes après la Seconde Guerre mondiale, voir C. Pane, *Francia Italia in mostra. Les expositions comme observatoires des relations franco-italiennes dans la construction d'une diplomatie culturelle européenne après la Seconde Guerre mondiale*, thèse de doctorat, vol. I, Aix-Marseille Université / Università di Bologna, Aix-en-Provence, 2016, p. 36-149.

43. Archivio storico diplomatico del ministero degli Affari esteri, Rome, Ambasciata italiana a Parigi, b. 418, fasc. 1 corrispondenza dell'ambasciatore Quaroni (1/1 – 31/12 1948), Lucienne Rosenberg à Pietro Quaroni (ambassadeur à Paris), Paris, 2 février 1948.
44. *Ibid.*, catalogue de l'exposition *Sculptures dessins* de Berto Lardera à la galerie Denise René, sous le haut patronage de l'ambassade d'Italie.
45. GNAM, 18, b. 323, fasc. II (1940-49), Argo, « Artisti italiani a Parigi », *Il Lavoro nuovo*, Genève, 22 mai 1948 et L. Mannucci, « Artisti italiani in mostra a Parigi », *Il Giornale della Sera*, 12 mai 1948.
46. *Ibid.*
47. Archivio centrale dello Stato (ACS), Rome, Ministero della Pubblica istruzione (MPI), Direzione generale delle Antichità e Belle arti (AA.BB.AA), b. 323, catalogue de l'exposition *Parisiens d'Italie ou Italiens de Paris*.
48. *Ibid.*, préface de L. Degand.
49. Le Centre d'art italien expose de nouveau, quelques mois plus tard, à la galerie parisienne La Boétie. Il y présente la nouvelle génération d'artistes italiens avec l'exposition *Cinquante peintres italiens d'aujourd'hui*.
50. ACS, MPI, AA.BB.AA, b. 323, catalogue *Parisiens d'Italie ou Italiens de Paris*, préface de R. Cogniat.
51. *Ibid.*, préface de L. Degand.
52. A. Bruhl, « Gino Severini, peintre de Paris », *Présence*, n° 2, 14 janvier 1945, p. 4.
53. Dès juillet 1944, un mois seulement après la libération, un centre de documentation française ouvre ses portes dans la capitale italienne. Il est créé sous l'impulsion du premier conseiller culturel, Jacques Heurgon, professeur de lettres à Alger et ancien membre de l'École française de Rome (1928-1930). Il s'engage pour la libération de la Péninsule et arrive à Rome avec le corps expéditionnaire français et les troupes alliées. Cf. R. Martello, *La présence artistique française au lendemain de la seconde guerre en Italie. L'exemple de l'exposition Pittura francese d'oggi, Rome octobre 1946*, thèse de doctorat, Paris-X/Roma 3, Paris, 2014, p. 57 ; J. Heurgon, « La réconciliation franco-italienne en 1944-1945 », *MEFRIM*, vol. 103, n° 2, 1991, p. 573-587.
54. Dans les années 1950, Gino Severini fait partie du comité de direction du Centre d'art italien de l'ambassade, tout comme Massimo Campigli. Severini est aussi membre du conseil de direction de la Société Dante Alighieri à Paris et enseignant à l'École d'art appliqué italienne de Paris, parrainée par l'ambassade et inaugurée en 1953. Cf. Archives de la Dante Alighieri, Rome, b. 327, fasc. comitato di Parigi (1952-1953) ; ACS, MPI, AA.BB.AA, b. 323, catalogue de l'exposition *Parisiens d'Italie ou Italiens de Paris* et Id., A. De Felice (directeur de l'École d'art italien) au ministère de l'Instruction publique, Paris, 17 octobre 1954.
55. J. N. [J. Neuvecelles ?], « Maquettes de scène », *Présence*, n° 22, 3 juin 1945, p. 9. Le renouveau des décors de théâtre par les artistes contemporains, en parallèle d'une réflexion sur les innovations du théâtre contemporain, donne lieu à plusieurs expositions dans les années d'après-guerre.
56. J. N., « Le livre français illustré en Italie », *Présence*, n° 40, 7 octobre 1945, p. 9. Ces deux expositions sont, par ailleurs, le fruit d'une sorte d'appel d'offre aux artistes italiens, des projets lancés par l'architecte suisse Ugo Blaëttler qui travaille au centre Présence pour le compte de l'ambassade de France à Rome.

57. F. Fabre, « Modigliani et De Pisis », *Présence*, n° 7, 18 février 1945, p. 3. Cette exposition donne également lieu à un compte rendu de la part de Palma Bucarelli, directrice de la GNAM, paru sur *L'Indépendante*, « Modigliani e De Pisis a Presence ».
58. P. D'Ancona, « Préface », dans P. D'Ancona et J. Cassou, *Exposition d'art moderne italien*, Paris, Presses artistiques, 1950.
59. L. Medici, *Dalla propaganda alla cooperazione*, ouvr. cité ; C. Pane, *Francia Italia in mostra*, ouvr. cité.
60. P. Renouvin et J.-B. Duroselle, *Introduction à l'histoire des relations internationales*, Paris, Pocket, 2010 (1964) ; J.-B. Duroselle, *Tout Empire périra : théorie des relations internationales*, Paris, A. Colin, 1992 ; J.-B. Duroselle et M. Vaïsse, « L'histoire des relations internationales », dans F. Bédarida (éd.), *L'histoire et le métier d'historien en France 1945-1995*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1995, p. 351-353.

## RÉSUMÉS

Cette contribution analyse la participation des « Italiens de Paris » aux diplomaties culturelles italienne et française depuis les années 1930 jusqu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Ce groupe d'artistes — né dans l'entre-deux-guerres pour défendre la particularité de la production italienne au sein des avant-gardes parisiennes — tisse rapidement des liens avec les organismes culturels de l'Italie fasciste. Leurs expositions, en France et en Italie, sont alors l'occasion pour le régime de Mussolini de mettre en avant les liens franco-italiens et l'apport national de l'Italie à la modernité de la France. Dans les discours d'inauguration et dans la presse on célèbre, à travers eux, l'amitié franco-italienne et leur civilisation commune fondée sur une identité latine et méditerranéenne. À la libération, le nom des « Italiens de Paris » est réinvesti par l'Italie et par la France dans une politique de rapprochement. Ces artistes sont alors présentés dans une forme renouvelée qui accueille la participation d'artistes contemporains. L'art, mobilisé par la diplomatie, esquisse ainsi une identité transnationale franco-italienne appelée à toucher les sentiments des peuples et à devenir une « force profonde » de leurs relations internationales.

Questo contributo analizza la partecipazione degli «Italiani di Parigi» alle diplomazie culturali italiane e francesi dagli anni '30 all'indomani della seconda guerra mondiale. Il gruppo di artisti — sorto negli anni tra le due guerre per difendere la peculiarità della produzione italiana in seno alle avanguardie parigine — stringe presto legami con le organizzazioni culturali dell'Italia fascista. Le loro mostre, sia in Francia che in Italia, sono quindi un'occasione per il regime di mettere in evidenza le affinità italo-francesi e il contributo nazionale dell'Italia alla modernità della Francia. Nei discorsi inaugurali e sulla stampa, si celebra l'amicizia italo-francese e la loro civiltà comune basata su un'identità latina e mediterranea. Alla liberazione, il nome «Italiani di Parigi» viene reinvestito dall'Italia e dalla Francia in una politica di riavvicinamento. Questi artisti vengono presentati in una veste rinnovata che accoglie la partecipazione di artisti contemporanei. L'arte, mobilitata dalla diplomazia, disegna così un'identità italo-francese transnazionale chiamata ad influire sui sentimenti dei popoli e a diventare una forza sotterranea («force profonde») delle loro relazioni internazionali.

## INDEX

**Mots-clés** : France, Italie, diplomatie culturelle, art, expositions, Italiens de Paris, italianité, latinité

**Parole chiave** : Francia, Italia, diplomazia culturale, arte, mostre, Italiani di Parigi, italianità, latinità

## AUTEUR

### CAROLINE PANE

Aix Marseille Univ., CNRS, TELEMME, Aix-en-Provence, France.

[carolinepane@gmail.com](mailto:carolinepane@gmail.com)

Caroline Pane est docteure en histoire, certifiée en italien, professeure d'italien dans le secondaire. Ses recherches portent sur les relations artistiques et leurs articulations avec les relations diplomatiques entre l'Italie et la France de années 1930 à la fin des années 1950.