

**LA VILLE ET LA DÉCORATION
PUBLIQUE.
L'ITALIE FASCISTE ENTRE
SUGGESTIONS RATIONALISTES
ET CHOIX AUTORITAIRES.
LA CONSTRUCTION URBAINE
ET LE COSMOPOLITISME**

Ettore JANULARDO

C'est avec les futuristes que l'image picturale et littéraire de la vie urbaine s'impose d'une manière positive dans le panorama culturel italien ; c'est avec ses représentants que le mythe de la ville tentaculaire devient la source et l'archétype de la création artistique. Les recherches du futurisme – seule véritable expérience italienne d'avant-garde artistique – ont propulsé le sujet urbain au milieu du débat visuel et culturel, en faisant de la ville le *topos* de la société en transformation, qui se bâtit par l'élan et l'effort de toute la communauté.

Mais il s'agit d'une invention artistico-littéraire en avance sur son époque. En exaltant la métropole industrielle et frénétique, agitée et révolutionnaire, Filippo Tommaso Marinetti et les futuristes se plaisent à décrire – avec des images et des phrases aux tournures tardivement influencées par le symbolisme – une réalité métamorphosée qui n'a pas encore pu s'imposer et se généraliser sur la scène économique et socio-politique italienne. D'une manière opposée et parallèle, les futuristes partagent ainsi, avec tous les détracteurs des transformations urbaines et avec les nostalgiques du passé, le sentiment mythique d'une évolution déjà accomplie, dont les résultats seraient tout à fait évidents : bien que beaucoup moins « tentaculaire » qu'une métropole internationale, la ville italienne est regardée comme un centre de transformation physique et morale et comme une source de problèmes que le jeune État unitaire ne paraît pas en mesure de résoudre ou même de correctement envisager.

Les manifestes, les tableaux et les projets futuristes proclament l'avènement de la « beauté passagère », de la valeur poétique attribuée au progrès qui démolit le monde et le reconstruit d'une manière éphémère. Par la présentation de quelques manifestes en 1914, l'architecture – et la métaphore de la construction de l'avenir – fait son apparition à part entière dans l'imaginaire des futuristes. Consacrés spécifiquement au domaine de l'édification, ces textes théoriques développent et amplifient des intuitions déjà inscrites dans l'idéologie du groupe, présentées à partir du premier *Manifeste du Futurisme* et aussi dans les œuvres figuratives des peintres du mouvement.¹

Marinetti utilise constamment l'image de la ville pour diffuser son idée d'un progrès inévitable, incarné par la violence mécanique des machines. Il peut ainsi présenter un véritable catalogue des *topoi* urbains du XX^e siècle, en accumulant ses visions dans un manifeste théorique qu'on doit considérer au rang des œuvres littéraires les plus significatives du futurisme. Parmi d'autres artistes futuristes, Umberto Boccioni et Enrico Prampolini ont exprimé d'une façon nette et méprisante leur refus des styles et des constructions du passé. Mais la vision esthétique futuriste des constructions et des villes en tant que « *machine à habiter* » est une courte saison essentiellement lombarde, destinée à se conclure lors de la Première Guerre mondiale.

L'utopie urbaine futuriste paraît lointaine et incapable de satisfaire l'artiste métaphysique. Dans un monde artificiel et bâti, toute action spontanée serait déplacée ou impossible : il nous reste alors la mémoire comme moteur de l'existence, et le rêve, véritable *aposition* du lieu urbain imaginé par Giorgio De Chirico. Et la ville se fait passé, par le biais des représentations des portiques et du château de Ferrare, célébrant ainsi le centre culturel de la Renaissance, la ville métaphysique par excellence pour l'artiste.

Dans les œuvres métaphysiques, l'attention pour l'image urbaine est évidente. Cette esthétique a pour but de donner de la valeur à « *un portique, au coin de la rue, aux masses, à la hauteur, aux arcs, aux volumes* », pour résister à l'« *apothéose du mauvais goût* ». Et en citant Jules Verne, De Chirico déclare apprécier sa capacité de proposer « *la métaphysique d'une ville comme Londres* »². Mais la motivation des choix vers lesquels De Chirico se dirige est encore générique : d'après son frère, Savinio, la métaphysique permet d'attribuer « *la juste*

¹ Il suffit de penser, entre autres, aux hauts lieux urbains proposés par les tableaux de Boccioni : *Rixe dans la galerie* (1910), *La ville qui monte* (1910-1911).

² G. De Chirico, cf. C. De Seta, *La Cultura architettonica dans Italia tra le due guerre*, Bari, 1983, p. 116-119.

signification à une œuvre plastique ». La direction est toutefois claire : par la définition de formes et de volumes élémentaires, présentés avec une sorte de rigueur naïve contraire à tout éclectisme, on procède à un nouveau classicisme. La métaphysique contribue donc à la maturation et à la simplification formelle de la perception italienne de l'espace et des lieux, en donnant plusieurs indications à la recherche architecturale des années Vingt et Trente. Mais il s'agit de suggestions opposées à toute exaltation vitale du mythe urbain : « *La ville peut ainsi devenir une sorte de simulacre : la vie en est absente, les fantômes font semblant de survivre. Les villes et leurs êtres traversent les zones de la mort et demeurent, quand nous les croyons détruits* ».

Savinio affirme que le classicisme vers lequel on se dirige n'implique pas de revenir aux styles du passé, mais qu'il s'agit « *de la forme la plus adaptée à la réalisation d'une pensée et d'une volonté artistique n'excluant pas de nouveautés expressives, mais les incluant au contraire, les exigeant même* ». Au niveau du langage, on n'est pas loin des réflexions sur le purisme élaborées par Le Corbusier dans les pages de *L'Esprit Nouveau*. Mais le désir d'aller au-delà de la réalité immédiatement perceptible peut se transformer en voyage dans l'au-delà, dans le monde des morts qui est aussi celui du vide, de l'absence de la construction : et cette négation se confond avec celle de la communication, qu'on peut considérer impossible dans un royaume non édifié³.

Si la vision métaphysique se fond progressivement avec la tendance artistique européenne du *retour à l'ordre*, la victoire du fascisme métamorphose l'architecturale impulsion créatrice et métropolitaine d'origine futuriste en art rhétorique et symbolique de la construction d'un régime dictatorial.

En 1919, l'institution de la *Scuola superiore di architettura* de Rome – destinée à devenir une Faculté universitaire – permet la détermination de la figure de l'architecte-constructeur : la définition institutionnelle de la profession se rencontre ainsi avec la nécessité de reconstruire un pays que la Première Guerre mondiale a changé.

Le fascisme profite des images artistiques de la ville et des compétences professionnelles des jeunes architectes pour donner cours à son modelage de la *forma urbis* de Rome suggérée par Piacentini : on propose une distinction entre des travaux publics uniquement fonctionnels et des constructions caractéristiques du régime. Suivant le modèle des grandes villes européennes du XIX^e siècle, Marcello Piacentini donne vie à une image de Rome en tant que capitale de la nouvelle époque : il parvient à la traduction en termes compréhensibles et « romains » d'un langage international loin de tout extrémisme.

Parmi les principaux groupes d'architectes qui se constituent entre 1926 et 1927⁴, les positions théoriques les plus radicales étaient celles affichées par le Groupe des 7, dont l'influence marque beaucoup de débats des années Trente.

³ C'est la perception proposée par le frère de Giorgio De Chirico, Alberto Savinio. Peintre, écrivain et musicien (Athènes 1891-Rome 1952), il se fait remarquer par le registre onirique et grotesque de son œuvre. Sa formation culturelle correspond à celle de son frère : des années en Grèce et à Munich ; les milieux artistico-littéraires parisiens, où il expose pour la première fois en 1927 ; l'art métaphysique à Ferrare et des contributions théoriques parues dans la revue *Valori Plastici*. Dans son livre de contes *Casa « La Vita »* (publié en 1943), l'allégorie explicite est celle de la vie qui se fait transit dans une habitation riche d'objets et de souvenirs. À l'extérieur de la demeure, à sa sortie, il n'y a que la mort. La période comprise entre 1933 et 1943, une décennie italienne très riche de réflexions sur la construction et sur l'habitat, s'achève sur l'image de la *maison* comme synonyme de vie privée et de la *ville* comme synonyme de vie sociale. Dans les mêmes contes, Savinio cite Paris « de fer et de pierre », brumeuse ville du Nord, tandis que Rome est la baroque cité des papes et des décompositions humaines et urbaines (cf. les images de décomposition baroque dans les scènes romaines du peintre Scipione).

⁴ On peut citer :
- le Groupe des 7 de Milan ;

Fondé à Milan en 1926, ce groupe est composé de sept architectes : Ubaldo Castagnoli – remplacé en 1927 par Adalberto Libera –, Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava, Giuseppe Terragni.

Se réclamant de l'*Esprit nouveau* de Le Corbusier, ce groupe veut représenter une tendance constructive fonctionnelle et rationnelle, au nom d'une culture architecturale internationale avancée, en se détachant de l'homologation à l'académisme suggéré par le régime fasciste. Mais ils ne s'opposent pas pour autant aux valeurs et aux choix politiques du gouvernement mussolinien : le Groupe des 7 proclame ses mots d'ordre théoriques et dessine ses constructions en se proposant comme le véritable interprète d'une esthétique et d'une éthique fascistes, qu'il faudrait – d'après eux – soustraire aux petites intrigues des professionnels serviles de l'architecture, uniquement intéressés à profiter de quelques commandes lucratives. À côté de ses participations au *Werkbund* de Stuttgart, en 1927, et de Breslau, en 1929, le Groupe des 7 est présent à la Biennale de Monza, en 1928, et aux Expositions italiennes d'architecture rationnelle de 1928 et 1931.

En 1926, les architectes rationalistes du Groupe des 7 parlent de « *correspondances* » et « *affinités* » entre la peinture « *étrange* » de Carlo Carrà, Mario Sironi, De Chirico et les écrivains du « *réalisme magique* », comme Massimo Bontempelli (1878-1960).

Journaliste, auteur dramatique, romancier, promoteur culturel, il se propose de construire un projet de modernité intellectuelle destinée à un public élargi. Mais Bontempelli est également l'une des personnalités marquantes de la polémique entre le cosmopolitisme de la revue *900* – qui représente le côté urbain du mouvement littéraire de *Stracittà* – et les saines coutumes paysannes du groupe se reconnaissant dans *Strapaese*. La revendication de ces positions traditionnelles, qui sont exaltées dans la revue *Il Selvaggio* de l'écrivain-dessinateur Mino Maccari, alimente le débat sur la portée rurale et anti-urbaine de l'idéologie fasciste et sur le rôle imputable à la « modernité » à l'intérieur de ce mouvement politique. « Ouverte » et métropolitaine, la perception culturelle de Bontempelli se consacre à l'exaltation de la portée politique de ses intuitions, tout comme Mino Maccari dans le camp adverse du *ruralisme*.

Dans le premier numéro de la revue *900* (paru en septembre 1926), Bontempelli présente sa poétique du « réalisme magique » et donne également le climat artistique et politique de ces années de confrontation entre les cultures, vues à travers le regard d'un intellectuel très actif. Il insiste sur la nécessité, pour le XX^e siècle, de « reconstruire » le temps et l'espace. En adoptant une attitude « urbaine », prête à reconnaître dans le mouvement fasciste une phase de la modernité, Bontempelli estime que l'art doit se présenter comme une « construction » objective, presque « anonyme », liée au dynamisme de la réalité et apte à satisfaire les besoins de mythes modernes. Les formes nouvelles de la création esthétique – comme le cinéma – peuvent ainsi devenir le fondement d'un art doté de *précision réaliste et atmosphère magique, populaire* et caractérisé par l'*invention* et l'*imagination* : ce sont les caractéristiques du réalisme magique. Bontempelli se propose de déduire des perspectives fantastiques en se fondant sur la réalité du monde moderne ; dans cette période, identifiée par l'écrivain avec le fascisme, il y aura le changement de nos coordonnées spatio-

- le Groupe de Turin, avec Umberto Cuzzi, Giuseppe Gyra, Gino Levi-Montalcini, Giuseppe Pagano, Paolo Perona, Ettore Pittini ;

- le Groupe de Rome, avec Adalberto Libera, Gaetano Minnucci, Luigi Piccinato, Mario Ridolfi.

Ces groupes participent à l'organisation de la première Exposition italienne d'architecture rationnelle, inaugurée à Rome en mars 1928. En ces années, paraissent à Milan deux nouvelles revues : *La Casa Bella*, dirigée par Guido Marangoni, et *Domus*, fondée par Gio Ponti.

temporelles : on peut « *créer des objets, à placer loin de nous ; et par ceux-ci modifier le monde* ». ⁵

Mais le dessein de Bontempelli, si vaste et indéterminé, n'arrive pas à se transformer en réalisation artistique à la hauteur de ses ambitions. Faute d'une effective emprise artistique sur le monde, l'écrivain estime le message de la politique bien plus puissant et séduisant. Il revient à la pratique politique d' « *ouvrir les portes du Novecento* », ⁶ car elle est en train de retrouver le sens « *de la puissance et du contingent* ». ⁷ En ayant recours au visage anti-libéral et antidémocratique des premières décennies du nouveau siècle, cette expérience lui semble devoir devancer toute forme de création esthétique. C'est ainsi que le rôle d'avant-gardes historiques du XX^e siècle revient à Rome et à Moscou, les deux capitales du fascisme et du communisme réunies dans une opération de destruction des traditions démocratiques du XIX^e siècle.

En 1928, tout en attaquant les constructions *traditionnelles*, Rava – qu'on peut qualifier de théoricien du Groupe –, plaide pour l'architecture rationnelle, qu'il serait erroné de considérer comme influencée par les exemples venant du nord de l'Europe. Il attribue *une absolue asymétrie* aux plus récents bâtiments allemands et hollandais : bien que source de *résultats très intéressants*, cette asymétrie ne peut satisfaire les exigences esthétiques italiennes, nécessitant par contre un équilibre d'origine classique. D'après Rava, on reconnaîtrait ainsi *une garantie sûre* de l'indépendance et de l'originalité de l'architecture italienne, même dans sa déclinaison rationaliste. ⁸

Mais il faut préciser la signification de ces remarques critiques, se situant à l'intérieur du débat sur la tendance architecturale capable de mieux exprimer les « valeurs du fascisme ». Si Rava critique le style *traditionnel*, c'est aussi parce qu'il n'y voit pas de caractère *nécessairement* fasciste et impérial, de la même manière qu'il n'en voit pas un forcément *bolchevique* dans la tendance rationnelle. Si Rava estime que seule l'architecture capable de dépasser les « *confins du peuple qui la crée* » peut « *faire partie du patrimoine national* », c'est à l'Italie fasciste qu'il attribue ce « *miracle de la création joyeuse* » : le nouvel *esprit hellénique*, dont la nation italienne va être à la tête, représente la « *forme d'impérialisme ... la plus digne de l'Italie d'aujourd'hui* ». ⁹

À la lisière du rationalisme fonctionnel et de la valeur esthétique de la construction, on peut remarquer que la perspective de ces architectes ne coïncide pas avec le point de vue exprimé par les intervenants au Congrès international d'Architecture moderne (CIAM) de La Sarraz, en Suisse, en 1928, et cela malgré l'admiration du Groupe des 7 pour Le Corbusier. Lors de ces assises, fondées en cette même année avec le but de confronter les expériences architecturales des différents pays européens, Hendrik Petrus Berlage, Le Corbusier et Gerrit Thomas Rietveld déclarent :

« ... *la transformation de l'ordre et de la vie sociale entraîne fatalement une transformation correspondante du phénomène architectural ... et ce en remplaçant l'architecture sur son plan véritable qui est le plan économique et sociologique ...* ». ¹⁰

Ne soulignant pas les possibilités esthétiques des bâtiments modernes, les architectes de La Sarraz misent sur la portée économique et purement fonctionnelle de la culture de la machine – ainsi que de la ville contemporaine modelée par la machine –, en s'éloignant des élans tardivement romantiques et néo-décadents des Futuristes, dont les retombées sont encore perceptibles dans les textes théoriques du Groupe des 7.

⁵ M. Bontempelli, cf. G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana - Il Novecento*, Milan, 1991, p. 212.

⁶ M. Bontempelli, 900, n° 1, 1926.

⁷ *Ibid.*

⁸ E. Rava, « Dell'europeismo dans architettura », dans *Rassegna Italiana*, février 1928, p. 81-82.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Cité dans R. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo. Idea e poetiche della città*, Milan, 1984.

En 1933, les relations sont bien établies entre Le Corbusier et Bardi, Terragni, Figini et Pollini, délégués italiens au IV^e CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne), qui se déroule tout au long d'une croisière maritime estivale entre Marseille et Athènes et qui est marqué par l'élaboration de *La Charte d'Athènes*. Dans un article publié en septembre 1933, le critique Pietro Maria Bardi souligne les similitudes entre les idéaux politiques et idéologiques de l'Italie fasciste et Le Corbusier, au nom de la *méditerranéité* :

« *L'architecture [...] a son berceau dans la Méditerranée. Athènes et Rome sont dans la Méditerranée [...] Pensons au rôle de Mussolini, à la tâche de Rome, à l'axe de la Méditerranée [...] Le Corbusier écoute toutes nos convictions. [...] Son enthousiasme pour tout ce qui est révolution urbanistique, et donc sociale, vivra le moment du plus haut bonheur* »¹¹.

Dans un numéro spécial de *L'Architecture d'aujourd'hui*, en 1933, Le Corbusier s'avoue déçu tant par l'expérience soviétique que par Hitler et se montre confiant dans la situation italienne. Il espère être choisi en tant qu'architecte urbaniste pour la troisième ville des marais pontins, Pontinia. Mais les conférences de Le Corbusier en Italie (à Milan et à Rome) n'ont pas de suites concrètes et ses considérations sur les travaux publics du régime fasciste et sur les centres habités de la région pontine sont critiques. Le Corbusier s'exprime négativement sur Littoria, en employant les mots de « *confusion* », « *laideur* », « *échec urbanistique* ». Sur Sabaudia, son jugement est encore plus tranchant : cette réalisation « *agréable* » relève d'un rêve « *romantique* » et agricole hors du temps ; et il n'apprécie pas le plan prévoyant une série de petites maisons destinées à envahir le paysage.

La tentative de l'architecte franco-suisse de se proposer pour le projet de Pontinia met en cause, d'un côté, ses relations avec ses commanditaires éventuels et, de l'autre, sa façon de concevoir l'habitation en tant qu'entité géométrico-rationnelle appelée à organiser l'espace humain. C'est justement le problème qui se trouve au centre de la réflexion de Le Corbusier à ce moment : à son avis, il faudrait distinguer les bâtiments publics – destinés à la bureaucratie et aux représentants du Parti national fasciste – des habitations privées, censées être l'élément distinctif de la proposition de Le Corbusier. Sur ce point, la distance entre ce dernier et les autorités italiennes est absolue : le régime fasciste ne conçoit pas de projets se basant sur le rôle prioritaire destiné à la résidence et à l'unité d'habitation. Le Corbusier n'a donc aucune possibilité de faire accepter ses propositions par le pouvoir fasciste.

On enregistre encore une intervention de Le Corbusier en Italie lors du déroulement à Rome du VI^e Congrès Volta, en octobre 1936. Pour cette rencontre, organisée par Piacentini sous l'égide de l'Académie d'Italie, le thème de la semaine est consacré aux « *Relations entre l'architecture et les arts figuratifs* ». Parmi d'autres présences internationales, il faut souligner deux participations significatives : Gropius et Le Corbusier. Au milieu des plus récents débats politiques et artistiques, l'intervention de Le Corbusier se montre plutôt polémique sur les possibilités d'expansion de l'architecture moderne aux attitudes cosmopolites. Il déclare même : « *Partout on cherche à nous chasser, à nous refouler. On peut presque le dire : partout nous sommes vaincus : France, Russie, Allemagne, Italie* ».¹²

Toujours en 1936, s'ouvre à Rome la Deuxième Exposition de la plastique murale pour la construction fasciste. On propose des thèmes (*La guerre italienne dans l'Afrique orientale – Le siège économique ; L'aviation de l'Italie fasciste – Commerces maritimes*) pour deux concours réservés aux œuvres « *polymatériques* », domaine des expérimentations artistiques possibles.

Les réactions du régime aux propositions provenant de cette Exposition de la plastique murale ne sont pas positives. Bien qu'ils prennent part aux principales polémiques de

¹¹ P. M. Bardi, *Roma*, « Il Fascismo, Littoria, l'architettura », dans *Quadrivio*, 3 septembre 1933.

¹² Cf. AA.VV., *Convegno di arti « Rapporti dell'architettura con le arti figurative »*. Atti, Reale Accademia d'Italia, Rome, 1937.

l'époque, la contribution publique et officielle des « avant-gardistes » et des futuristes se fait de plus en plus marginale, déterminant ainsi un sens de frustration et d'isolement grandissants. Par surcroît, les futuristes doivent faire face aux critiques les accusant de proposer un « art dégénéré » : ces attaques proviennent des chefs fascistes plus réactionnaires – comme Roberto Farinacci – mais aussi de la part de l'Allemagne nazie. Lors d'une Exposition itinérante à Hambourg et à Berlin, entre février et mars 1934, des reproches violents sont adressés au groupement futuriste : c'est à Prampolini, quelques mois après, de défendre le sens de cette expérience artistique.

Trois ans plus tard, Marinetti passe à la contre-attaque. En faisant publier *S.E. Marinetti difende il futurismo dalle critiche di Hitler*, le théoricien italien de l'avant-garde totale ne se limite pas à défendre une nouvelle fois sa création contre les attaques violentes provenant des milieux nazis, mais il renverse les termes des accusations. C'est ainsi à Hitler d'être attaqué par Marinetti, à cause de la préférence absolue que le Führer exprime en faveur de l'art vériste, traditionnel et contraire à toute avant-garde.

Bien que témoignage d'une courageuse fidélité à ses racines « révolutionnaires » face au dictateur allemand, la prise de position de Marinetti ne peut pas cacher le sens d'une défaite historique pour le groupement futuriste. Obligé de se nourrir d'hommages formels et de critiques substantielles, le futurisme est de plus en plus mal supporté par les chefs fascistes, lui préférant des formes artistiques plus conventionnelles et plus grandioisement « romaines », dignes donc de l'Italie impériale.

● Vers une iconographie officielle : l'Italie fasciste dans le sillage de l'Allemagne nazie

L'affirmation de positions théoriques et d'iconographies artistiques officielles de plus en plus conditionnées par le régime fasciste doit se situer vers la fin des années 1930, en relation avec les rapports politico-militaires plus étroits avec l'Allemagne nazie. Au moment où éclate la Seconde Guerre mondiale, le système idéologique italien est encore à la recherche de la forme expressive et idéologique officielle et unitaire, car l'éclectisme et les tendances contradictoires fascistes n'ont pas permis de définir un canal de transmission univoque entre l'art et la propagande politique. Pour essayer de rendre la représentation artistique plus fonctionnelle aux nécessités concrètes de la dictature, on choisit de privilégier un langage figuratif réaliste – sur des thèmes imposés – susceptible d'être interprété d'une manière symbolique.

Sous les auspices de Roberto Farinacci, naît en 1939 le Prix de peinture de la Ville de Crémone. L'institution de ce concours a pour but de favoriser l'affirmation décisive d'un art de propagande fasciste, fondé sur l'identification de l'engagement politique explicite avec un style pictural simplifié. En mettant l'accent sur la possibilité et la nécessité d'une figuration à thématique sociale, le régime fasciste veut développer ses postulats politiques, rendus explicites sous la forme d'un langage simple et « réaliste », dans le sillage des dictatures nazie et soviétique. On organise trois éditions du Prix Crémone, auquel on participe en gardant l'anonymat : l'artiste ne peut citer qu'une devise rappelant les idéaux du militantisme fasciste. La première édition comprend deux sections : *En écoutant le discours du Duce à la radio* et *États d'âme créés par le fascisme*. Ugo Ojetti explicite le but de cette première manifestation : il faut savoir peindre « la beauté gaillarde et printanière de l'Italie d'aujourd'hui et de demain, c'est-à-dire de l'Italie de Mussolini »¹³.

Le 19 juin 1939, lors de sa visite à l'Exposition, c'est le Duce en personne qui fixe le thème de la deuxième édition du Prix Crémone : *La Bataille du blé*. On envisage de présenter dans une ville allemande, en 1940, une sélection des œuvres exposées lors des deux premières

¹³ Cf. AA.VV., *Gli anni del Premio Bergamo*, Milan, 1993, p. 51.

éditions du Prix. En mai 1940, Tullo Bellomi appelle les artistes « à faire de l'art inspiré aux sujets historiques et politiques » et à refuser tout « droit de citoyenneté italienne aux déformations artistiques du vrai [...] d'origine principalement étrangère ». Bellomi souligne également que le créateur du Prix Crémone, Farinacci, « en tant qu'homme politique » ne pouvait considérer l'art que comme un élément en fonction de la politique et, « en tant que révolutionnaire », [il ne pouvait] regarder l'art que comme une activité « qui doit suivre la ligne spirituelle et le mouvement ascensionnel de la Révolution fasciste ».¹⁴

Lors de la proclamation des vainqueurs de la deuxième édition, le ministre allemand Hermann Esser est présent : on établit que l'exposition du Prix Crémone aura lieu à Hanovre. Farinacci se rend à l'exposition en Allemagne, où se déchaîne une violente campagne anti-juive. Le 19 septembre 1940, Tullo Bellomi publie un article – paru dans le *Hannoverscher Kurier* – féroce opposé au cosmopolitisme de l'art « judaïque-internationaliste » : il voit par contre l'ère fasciste comme celle d'une nouvelle Renaissance, où l'art – par son engagement politique – va illustrer la grandeur civile et militaire des peuples.

Le thème de l'édition de 1941, la dernière réalisée, est consacré à la jeunesse fasciste : la « *Gioventù italiana del Littorio* ». Le processus d'homologation aux mots d'ordre nazis est désormais accompli : Bellomi invite les artistes « à éliminer de leurs créations, conformément aux directives du Régime qui veut la santé physique et morale du peuple italien, tout ce qui contraste avec la beauté de notre race »¹⁵. On projette de transformer le Prix Crémone en manifestation artistique officielle italo-allemande ; les thèmes fixés pour le concours de 1943 – destiné aux artistes italiens et du Reich – sont les suivants : *Du sang, la nouvelle Europe ; Portraits de personnalités représentatives de l'Axe*.

Si l'on excepte quelques images proches de l'héritage futuriste dans la première édition, les scènes présentées lors des séances du Prix Crémone sont normalement très traditionnelles : l'organisation du tableau est classique, en ayant souvent recours au schéma d'origine sacrée du triptyque.

Les techniques de la détrempe et de la fresque sont fréquentes, comme déjà dans les œuvres de la peinture murale. Mais le résultat final est différent : si les meilleurs *muralisti* s'efforçaient de donner un aspect *classiquement* intemporel à leurs créations, souvent liées au domaine urbain et aux hauts lieux monumentaux de la ville, les peintres du Prix Crémone utilisent des grandes surfaces picturales pour des portraits régionaux à l'atmosphère familiale et rurale, plus proches de la poésie du groupe de *Strapaese* que de la fureur civique de Sironi.

Vers la fin des années 1930, à la suite d'une alliance plus étroite avec les Allemands, la politique artistico-culturelle nazie est donc regardée de près par le gouvernement fasciste.

En 1937, l'Exposition itinérante sur l' « *Entartete Kunst* » (« Art dégénéré ») et la première « *Grosse Deutsche Kunstausstellung* » (« Grande exposition d'art allemand ») à Munich, en 1939, expriment l'orientation figurative du régime allemand.

La politique artistique nazie investit deux domaines complémentaires : celui de la destruction de l' « *art dégénéré* » et celui de la présentation d'un modèle d'art « *authentique* », comme dans le cas du concours promu en 1934 sur le « *Junge Deutsche Kunst* ».

Ce double volet de la politique *culturelle* allemande correspond à une différence significative par rapport à l'expérience italienne. Longtemps peu soucieux d'une palingénésie dans un domaine où il n'a pas de position définie à soutenir, le régime fasciste ne présente pas d'œuvres d'art « *dégénéré* » à la réprobation du public, en se limitant à faire publier les jugements critiques et les accusations personnelles de quelques chefs importants. Les artistes mêmes, justement à cause d'une relative liberté d'expression et de parole, deviennent les

¹⁴ *Ibid.*, p. 52.

¹⁵ *Ibid.*, p. 53.

protagonistes de polémiques acharnées entre eux : ces dernières ne mettent pas en cause la possibilité et la légitimité d'un « *art fasciste* », mais déterminent plutôt une interrogation sur quelle tendance artistique – et par la suite quel type d'art : peinture, sculpture ou architecture – peut mieux incarner le *style* et l'*idéal* du fascisme.

Le régime nazi semble avoir plus d'intérêt pour la sculpture que pour la peinture monumentale. Pour souligner la relation étroite unissant sculpture et architecture, on emploie en Allemagne le concept de *sculpture tectonique* à côté de celui d'*architecture tectonique*. Ce dernier concept peut indiquer le caractère *constructif* de l'œuvre d'art, mais aussi la logique interne d'élaboration de l'œuvre elle-même.

Si la référence à la peinture à fresque est inévitable dans le panorama artistique italien, elle est moins évidente en Allemagne, où l'on préfère se rapporter à d'autres époques de l'histoire et à d'autres formes d'art : l'architecture et la sculpture sont censées représenter la réalisation artistique la plus accomplie lors de l'édification du temple grec et de la cathédrale gothique. C'est dans cette perspective de domination du marbre bâti et de celui sculpté que le classicisme architectural d'Albert Speer se doit d'être accompagné et mis en valeur par des sculptures également monumentales.

Il existe des éléments communs à l'Italie fasciste et à l'Allemagne nazie dans le domaine de la décoration murale urbaine :

- le caractère politique des travaux artistiques, se situant dans la perspective de la propagande idéologique ;
- l'échelle monumentale des œuvres picturales, sculpturales et architecturales, dont les dimensions supérieures deviennent l'un des principaux facteurs stylistiques ;
- la définition – rapide et coercitive en Allemagne, beaucoup plus lente et incertaine en Italie – d'une ligne stylistique à suivre ; dans le panorama artistique italien, ce sera un style *moderne et monumental*, résultat d'une rencontre entre l'héritage de la simplification formelle pratiquée par les avant-gardes et l'échelle monumentale privilégiée en tant que véhicule principal de communication avec le public ; lors de l'affirmation de ce style *monumental*, il y aura en Italie aussi la proposition de sujets figuratifs quotidiens ou élémentaires, à peindre d'une manière *simple et réaliste* ;
- l'utilisation d'instruments législatifs favorisant la présence de la décoration sur les façades et à l'intérieur des bâtiments : loi « *Kunst am Bau* » en Allemagne et « *Loi de 2 %* » en Italie ; la norme italienne destine ce pourcentage du coût total de toute construction publique aux œuvres décoratives et d'embellissement.

Mais il y a également des différences évidentes entre les politiques artistiques en Italie et en Allemagne par rapport à celle allemande. Résultat d'une longue tradition, de contributions importantes et de polémiques acharnées, le caractère de l'art mural italien – véritable art à l'échelle urbaine – est plus moderne et expérimental face aux œuvres conçues sous le régime nazi. Au nom de la valeur suprême de l'*éternité*, l'aspect idéologique se fait absolu et totalisant en Allemagne : dans la conception nazie de l'architecture, l'on différencie nettement les édifices à valeur symbolique – pour lesquelles les choix artistiques expriment d'une manière immédiate l'idéologie politique totalitaire – et les immeubles n'ayant qu'une fonction utilitaire, dépourvus d'ornementation.

Dans la perspective italienne, peu définie au point de vue d'une politique culturelle stricte, la décoration urbaine peut au contraire n'être qu'un des éléments présents et visibles dans la vie sociale, à côté des autres (centres culturels, galeries d'art privées, associations religieuses) qui continuent d'exister. Tout en prétendant une soumission officielle pour consentir que les artistes s'expriment sur la scène publique, Mussolini et le régime ne savent ni ne peuvent imposer une ligne artistique univoque et indiscutable, si l'on excepte les dernières initiatives du fascisme après la proclamation de l'Empire. C'est ainsi que la bataille pour la *renaissance* de la peinture murale se fait au nom de la *modernité*, en tant que moment

de rencontre idéologique et formelle entre les valeurs traditionnelles et les suggestions de l'époque contemporaine, avec une approche plus vaste et synthétique.

Cet intérêt de la part des politiques pour l'art en transformation – au moment même où les grandes expositions d'art telles que la Biennale de Venise, les Triennales de Monza et de Milan, la Quadriennale de Rome ont beaucoup de succès – contribue à déterminer la naissance en Italie, en 1940, du Bureau pour l'Art contemporain. Lors d'une interview au *Corriere della Sera* en janvier de cette année, Bottai déclare que l'État, pour l'artiste, « doit savoir organiser une possibilité d'écoulement » de sa production. Et il ajoute, en insérant dans son programme politique ce que Sironi avait déjà théorisé lors du *Manifesto della pittura murale* en 1933 : « Un autre point de notre programme est enfin celui de la participation toujours plus ample des artistes contemporains aux œuvres bâties par le Régime [...] pour qu'une architecture ouvertement moderne donne à nos villes le visage de notre époque [...] il n'y aura qu'une solution [...] la participation des peintres et des sculpteurs aux œuvres bâties par l'État »¹⁶.

On sait que, dès l'époque des proclamations sironiennes sur le caractère social de l'art mural, les choses ont évolué et que le caractère *unitaire* de l'œuvre d'art dans *nos villes* a été interprété comme la nécessaire prédominance de l'architecture validée par le pouvoir. Dans cette direction, le Directeur général des Arts, Marino Lazzari, affirme en 1940, d'une manière explicite : « [...] la reconnaissance de la validité d'un fait artistique [...] sur le plan historique ne peut venir que de l'État, puisque c'est dans l'État qu'on réunit la responsabilité suprême de l'éducation du peuple ».¹⁷

Dès 1933, des circulaires ministérielles accordent des fonds pour la réalisation d'œuvres décoratives – picturales et sculpturales – destinées à l'embellissement des projets prévus par les commandes publiques. Dans le domaine du loisir également, l'« *Opera Nazionale Dopolavoro* » donne sa contribution à la diffusion d'un consensus social transversal, en organisant des concours d'art ayant une portée limitée mais une connotation politique claire. Le régime fasciste poursuit donc la stratégie de s'appropriier les organisations existantes, qu'il maintient en vie pour les transformer dans les chaînons de sa politique culturelle.

Si le régime semble finalement choisir d'intervenir dans les questions précisément artistiques, en s'attribuant le droit de définir des lignes stylistiques et des sujets à privilégier, les problèmes ne sont pas pour autant résolus au niveau des relations réciproques entre peinture et architecture. Des architectes critiquent la loi de 2 % parce qu'elle ne précise pas que le constructeur puisse choisir les auteurs et les sujets des œuvres décoratives.

Fidèle aux positions déjà exprimées dans le passé, Piacentini affirme que la sélection des artistes, les sujets figuratifs et même les techniques à employer reviennent forcément à l'architecte – qui doit trouver une entente avec le commanditaire et le Syndicat des artistes –, faute de quoi il manquerait la base élémentaire de l'œuvre réalisée, c'est-à-dire son unité.

Bien qu'aux idées différentes au point de vue architectural, le rationaliste Michelucci partage la même opinion que Piacentini. Dès son intervention dans *Le Arti*, en 1938, il estime que l'architecte doit décider sur la décoration, sur la base d'une conception fonctionnelle à laquelle il faut tout subordonner : c'est au constructeur, donc, qu'il revient de trouver l'équilibre entre la recherche purement rationaliste et la contribution décorative.

Pour ce qui est des commentaires politiques, en exaltant l'*impartialité* des commandes ministérielles, Bottai réfute les jugements accusant le ministère de l'Éducation de ne pas indiquer une ligne univoque dans les œuvres promues et affirme : « Et si [ces choix] peuvent sembler à quelqu'un [...] d'un éclectisme excessif, on doit répondre qu'il est nécessaire que ce soit ainsi, parce qu'il ne faut absolument pas favoriser la naissance d'un art d'État [...] » ;

¹⁶ Cf. AA.VV., *Muri ai pittori*, Milan, 1999, p. 25-43.

¹⁷ *Ibid.*

l'État n'est pas un particulier et ne peut pas suivre, dans ce domaine, un unique courant de goût »¹⁸.

En 1943, l'année de l'effondrement du fascisme, les positions critiques sont désormais figées, après des oscillations périodiques : d'abord, le choix de ne pas avoir d'esthétique officielle, puis la volonté d'affirmer la ligne du classicisme fasciste impérial, et finalement les affirmations de Bottai, récupérant une sorte de libéralisme artistique hors de toute applicabilité concrète à la fin du régime. Ces lignes critiques sont ultérieurement exaspérées par les conséquences des « *lois pour la protection de la race* » : c'est ainsi que Giuseppe (Pogatschnig) Pagano (1896-1945) subit de très violentes attaques personnelles de la part d'Ojetti et de Soffici. Pour ce dernier, qui a désormais transformé toute apparence de polémique artistique en bataille politique et en préjugé antisémite, le cosmopolitisme de « *la modernité artistique est [...] synonyme de rébellion, d'anarchie [...] négation de l'esprit italien et fasciste [...] produit de la démocratie sans-culotte, de la bourgeoisie et [...] en dernière analyse, de l'hébraïsme* »¹⁹.

● Le projet de l'Exposition universelle de 1942 et la suggestion du *style définitif* à Rome

En 1936, le Bureau international des Expositions approuve la réalisation en Italie d'une Exposition internationale, prévue en 1941. Mais puisque Mussolini envisage déjà de célébrer le vingtième anniversaire de la conquête du pouvoir, on commence à parler en Italie de l'*Exposition de 1941-42* et, par la suite, de l'*Exposition de 1942* : E 42 deviendra ainsi le sigle du projet.

On veut profiter de cette vitrine pour présenter le nouveau visage impérial de l'Italie fasciste, puissance *moderne* affichant sa volonté de profiter des échanges internationaux dans une atmosphère de paix. L'E 42 doit alors devenir ce que Mussolini appelle l'« *Olympiade des civilisations* », tout en permettant de situer l'Italie et sa volonté de *pax romana* au premier plan de la situation mondiale.

En mars 1940, reprenant le concept d'une civilisation italienne à proposer dans l'avenir aux yeux du monde, Piacentini remarque que les transformations de la capitale concernent plusieurs secteurs et que, parmi ces derniers, une place privilégiée revient à la zone de l'E 42, qui est l'« affirmation solennelle de la nouvelle ère impériale fasciste », mais qui devra s'intégrer dans un quartier avec d'autres bâtiments à la hauteur de ce projet symbolique. Cœur et scène de ce scénario de propagande, la ville de Rome. Par l'E 42, on veut donc la marquer de l'empreinte définitive du régime fasciste. La ville sera la représentation concrète et finalement capable de proposer à nouveau les fastes de l'Empire aux yeux des Italiens et du monde entier. L'histoire nationale pourra ainsi retrouver son héritage, conjuguer le présent et l'avenir au passé mythique qui avait hanté les rêves des nationalistes frustrés du XX^e siècle.

Dans un rapport officiel, le Commissaire général Vittorio Cini, gérant l'organisation de l'E 42 et responsable de son implantation dans la ville, écrit en 1937 au sujet des choix stylistiques :

« *L'Exposition de Rome devra créer le style définitif de notre époque : [...] le style « E 42 ». Il devra obéir à des critères de grandeur et de valeur monumentale. Le sens de Rome, synonyme d'éternel et d'universel, devra l'emporter [...] dans l'inspiration et dans l'exécution des constructions censées durer [...] Dans les pavillons qui seront par la suite*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

démolis, les artistes pourront par contre s'essayer à des solutions audacieuses et même d'avant-garde ».²⁰

Le rapport officiel du Commissaire général confirme que le régime, en 1937, est encore à la recherche de son *style définitif*, sous le signe de la grandeur impériale : sa réalisation effective est même reportée à l'année de l'E 42. On souligne également que, dans ces lignes, la tension entre l'éternité et la modernité de l'édification est résolue au profit de la première, même si on laisse une marge de manœuvre pour réaliser des constructions temporaires.

C'est la même attitude qu'on retrouve dans les expositions organisées au *Villaggio del PNF* entre juin 1937 et septembre 1939. Sous la direction artistique d'Oppo, des pavillons provisoires sont bâtis au *Circo Massimo* de Rome selon les techniques du rationalisme. Puisqu'on ne recherche pas d'effet monumental, la décoration des murs peut se faire en illustrant les sujets choisis avec des caractères plutôt libres. Ce qui n'empêche pas les critiques de remarquer que la plupart des œuvres réalisées ne semblent pas se conformer à l'esprit fasciste.²¹

Revenons à l'E 42, mobilisant un énorme effort de la part du régime, au point de vue des ressources économiques mais aussi en ce qui concerne le nouveau dessin du contexte urbain concerné. On n'effectue que peu de concours, puisque les commandes sont gérées directement par Cipriano Efisio Oppo. Il veut organiser une exposition d'architecture et d'art contemporains, dans l'esprit qu'on a énoncé plus haut : au style grandiose hérité de Rome antique, il faudra juxtaposer les résultats atteints par l'art de la construction et de la décoration urbaine à l'époque du fascisme. Le but visé est « *le style définitif de notre époque* », sorte de version italique de l'esprit urbanistique grandiloquent des dictatures européennes.

Le projet d'exposition envisagé en 1937 résume les conclusions du congrès Volta selon l'optique de Piacentini : lors de l'accomplissement des travaux, l'autorité finale est attribuée aux architectes même en ce qui concerne les œuvres décoratives. Oppo aurait pu indiquer une direction rationaliste pour les bâtiments, mais s'impose la ligne médiane de la *modernité nationale* proposée par Piacentini, également très présent et actif vis-à-vis des décorateurs.

Dans les principaux bâtiments du complexe de l'E 42²², l'importance de l'ornementation prévue est rapportée à sa capacité à exprimer les valeurs et les messages symboliques au public.

C'est dans le Palais des Congrès qu'on prévoit de réaliser les décorations les plus importantes : il y aurait, dans les deux halls du bâtiment, des fresques proposées par Achille Funi (sur *Le mythe de Rome*) et par Afro Basaldella (*Les activités humaines et sociales*) ; on envisage de revêtir la grande Salle centrale d'une mosaïque sur fond doré (de 3 000 mètres carrés) reproduisant quatre étapes de la *primauté* impériale et spirituelle de Rome : *Les origines de Rome, L'empire, La Renaissance et Universalité de l'Église, Rome de Mussolini*. Il reste des ébauches et des cartons préparatoires aux œuvres non réalisées – dans le cas d'Afro – ou partiellement exécutées par Funi. Il propose pour son *mythe de Rome* des sujets qui lui sont chers (*Le Triomphe de César, Tous les chemins mènent à Rome, Le Triomphe d'Auguste*), sans accepter les pressions d'Oppo pour transformer ses images selon une

²⁰ Cf. Insolera-Di Majo, *L'Eur e Roma dagli anni trenta al Duemila*, p. 30-33 et G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo*, Turin, 1989, p. 184.

²¹ Cf. G. Pensabene, dans *Il Tevere*, 30 novembre et 2 décembre 1938.

²² Le Palais des Congrès, projeté par Libera ; le Palais des Bureaux, dessiné par Minnucci ; le Palais de la Civilisation italique – le bâtiment le plus significatif du projet – projeté par Guerrini, La Padula, Romano ; les Immeubles des Forces armées, dessinés par De Renzi et Pollini, réservés d'abord à l'Exposition de l'Autarcie, du Corporatisme et de la Sécurité sociale ; le Musée des Arts et Traditions populaires, projeté par Castellazzi, Morresi, Vitellozzi ; le Musée des Sciences, dessiné par Brusa, Cancellotti, Montuori, Scalpelli.

perspective plus agressive et *impériale* : il reste ainsi fidèle à son classicisme et à l'iconographie historico-religieuse montrée ailleurs.

Dans le Palais des Bureaux, le premier réalisé, destiné à être le siège du PNF à la conclusion de l'E 42, l'architecte Minnucci prévoit l'exécution – par Giorgio Quaroni – d'une fresque sur *La Fondation de Rome* (1939-1940), où l'artiste utilise en fonction idéologique les sources classiques de l'histoire romaine ; on réalise également un bas-relief sur l'*Histoire de Rome* et une statue en bronze sur le *Génie du fascisme*.

Dans le Palais de la Civilisation italique, sous la direction d'Oppo qui coordonne ses efforts avec Piacentini, on perçoit l'épanouissement du style nouveau, fasciste. Il est important de remarquer que l'uniformité de style obtenue par les différents artistes est rendue possible par la sculpture : comme dans le régime nazi, la célébration symbolique réalisée par les statues est finalement considérée comme la plus appropriée à s'associer aux structures architecturales monumentales.

D'une manière significative, l'artiste le plus connu et engagé de l'art mural, Sironi, reste à l'écart du projet E 42. Il se sent isolé et hors contexte par rapport à la vision prioritaire attribuée par Oppo et Piacentini à l'architecte et il ne présente pas l'ébauche de la fresque sur le Corporatisme fasciste qu'on lui avait commandée pour le Palais de l'Autarcie. Pour Sironi, la décoration n'a de sens qu'en coopération paritaire avec l'architecture, afin d'investir l'espace bâti d'une tension morale et symbolique homogène. Mais les directions qu'on va prendre aux dernières années du régime se passent de tout engagement éthique et symbolique, encore si présent dans la vision fasciste *révolutionnaire* de Sironi et de l'architecte Giuseppe Terragni, pour ne choisir que la propagande.

Dans le Musée des Arts et Traditions populaires et dans le Musée des Sciences, l'indication du pouvoir politique est claire : il n'est plus opportun d'illustrer des concepts et des idéaux, mais il faut représenter des épisodes précis et concrets, immédiatement perceptibles par un public non averti.

Les réalisations effectives, et celles qu'on ne peut que prévoir pour l'E 42, semblent finalement correspondre à la mise au point théorique de l'État totalitaire fasciste. Pour un régime qui a atteint son apogée et qui choisit le pari risqué de l'alliance militaire avec le III^e Reich, la seule acception valable d'engagement doit correspondre à celui idéologique au nom du Duce. Les formes artistiques qu'on propose de la part des autorités doivent ainsi s'adapter au conformisme final des derniers choix de Mussolini, qui impose personnellement les sujets des concours artistiques du Prix de Crémone et qui demande des illustrations *accessibles* et *populaires* – dignes donc de sa formation culturelle – des triomphes du régime.

En août 1942, la loi de 2 % rend officielle la place subordonnée réservée aux peintres et aux sculpteurs dans les constructions célébrant la *pérennité* du fascisme : la définitive transformation du langage architectural en programme monumental d'État s'associe à des possibilités expressives de plus en plus réduites pour les artistes, à qui on confie la tâche de s'adapter aux espaces bâtis ou d'illustrer d'une manière ponctuelle, anecdotique, des moments spécifiques de la vie sous le fascisme, sans la possibilité de se consacrer à une vision plus vaste et plus personnelle.

Les mots d'ordre de la *modernité* – trace lointaine des origines dynamiques et *révolutionnaires* du fascisme – sont laissés de côté au profit d'un classicisme monumental qui n'épargne pas les architectes professionnellement modérés.

En septembre 1938, Pagano, protagoniste – encore à l'époque de la Cité universitaire de Rome – d'une collaboration pratique avec l'architecture monumentale de Piacentini, démontre par son engagement personnel l'impossibilité de poursuivre la logique des compromis professionnels et politico-existentiels. Pagano écrit ainsi un article où il attaque la « *responsabilité architecturale* » de Piacentini pour le projet de l'E 42, car ce dernier « [...] *croit résoudre l'esprit de la moderne architecture italienne dans un sens national et*

autarcique, en recommandant un « retour à l'essence du classicisme ». Mais qu'est, d'après lui, l'essence du classicisme ? De la clarté et de l'honnêteté logique ? Non. Il n'y voit que des enseignements formels ».²³

Face aux dernières pressions du régime et à l'acquiescement des professionnels de l'architecture, Pagano publie dans sa revue, en février 1941, trois projets refusés pour l'E 42, trois *occasions perdues*, pour démontrer « que tous les architectes italiens ne sont pas devenus des cons ».²⁴

Dans le même article, quelques lignes plus haut, Pagano écrit que l'« esprit a sa revanche. Peut-être uniquement sur le papier, peut-être dans une polémique, peut-être dans la gloire de la défaite »²⁵ : c'est le chemin que Pagano trace à lui-même, puisqu'il est désormais prêt à participer à la lutte antifasciste qui se terminera dans un camp de concentration. Après avoir quitté le Parti national fasciste à la fin de 1942, il entre dans les réseaux clandestins en 1943, en Toscane d'abord, à Milan par la suite ; arrêté en novembre 1943, il s'évade de la prison de Brescia avec 260 détenus. En septembre 1944, il est arrêté de nouveau et torturé, avant d'être déporté à Mauthausen où il meurt le 22 avril 1945.

La prophétie de Piacentini sur la splendeur de la capitale « de demain [...] quand la paix sera revenue dans le monde »²⁶ se manifeste en revanche comme l'un des derniers messages de la propagande, mais aussi comme le témoignage d'un amour viscéral pour sa propre ville.

L'Exposition inaccomplie de 1942, et la fin totale de l'illusion d'une signification constructive et « morale » du fascisme, sont ainsi réabsorbées dans la tragédie de la guerre, préparant d'autres destinées et d'autres engagements.

²³ G. Pagano, « *Variazioni sull'autarchia architettonica* », dans *Casabella-Costruzioni*, XII, septembre 1938, n° 129, p. 2.

²⁴ G. Pagano, « *Occasioni perdute* », dans *Casabella-Costruzioni*, XIV, février 1941, n° 158, p. 7.

²⁵ Cf. A. Saggio, *L'opera di Giuseppe Pagano tra politica e architettura*, Bari, 1984, p. 7.

²⁶ M. Piacentini, « Per l'Olimpiade della Civiltà. La Capitale dell'Impero dovrà assumere nel '42 la fisionomia definitiva », dans *Il Giornale d'Italia*, 27 mars 1940, p. 5.