

ETTORE JANULARDO



LA VILLE
LA CONSTRUCTION
LES ARTS

VISIONS ITALIENNES 1909-1939

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER



lermArte
documenti

17

ETTORE JANULARDO

LA VILLE
LA CONSTRUCTION
LES ARTS

VISIONS ITALIENNES 1909-1939

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

ETTORE JANULARDO

La ville, la construction, les arts
Visions italiennes 1909-1939

© Copyright 2016 «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER
Via Cassiodoro, 11 - 00193 Roma
<http://www.lerma.it>
lerma@lerma.it

Progetto grafico:
«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione
di testi e illustrazioni senza il permesso scritto dell'Editore.

Image de couverture:

A. ZIVERI, *Giardino di Piazza Vittorio*, 1924,
crayon sur papier, cm 23,5x33,5. Collection particulière

Ettore Janulardo

La ville, la construction, les arts. Visions italiennes 1909-
1939 / Roma : «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER, 2016. -276
p. : ill. ; 24 cm. - (LermArte ; 17)

ISBN cartaceo: 978-88-913-1176-4

ISBN digitale: 978-88-913-1179-5

SOMMARIE

Prefazione	9
Introduction	15
I. Hypothèses et projets pour la ville. Entre édification symbolique et déstructuration humaine à l'horizon de la dictature	
Esquisses d'un mythe urbain	
1. 1909: l'invention artistique de la métropole dans le contexte italien	21
2. La construction de l'avenir et l'utopie de la ville	31
Réponses techniques et artistiques face à la croissance urbaine	
1. La croissance urbaine et la réflexion théorique des architectes Giovannoni et Piacentini: les années Dix et Vingt	44
2. La ville immobile et la métaphysique de la pierre.	51
La ville entre visions artistiques et déclarations politiques	
1. Visions urbaines et portraits industriels dans la peinture et dans la narration	55
2. Le « Novecento » et la politique.	60
Entre construction et déconstruction	
1. La prose et le « temps d'édifier »	63
2. La construction matérielle et la déconstruction humaine chez Pirandello.	66
II. Le fascisme et ses chantres: l'interprétation urbaine et l'interprétation rurale de la « révolution fasciste ». Visions symboliques et réalisations	
L'interprétation urbaine de la « révolution fasciste »	
1. Piacentini à Rome dès 1925. L'« esprit nouveau » dans les arts et le rationalisme du Groupe des 7.	83
2. Les analogies dans les arts et le cosmopolitisme de Bontempelli	87
L'interprétation rurale de la « révolution fasciste »	
1. <i>Strapaese</i> et l'interprétation rurale de la construction	90
2. Les Toscans: Soffici, Tozzi, Bilenchi, Viani	92

Entre visions théoriques et réalisations effectives	
1. Attitudes opposées du fascisme dans le domaine artistique. Première Exposition italienne d'architecture rationnelle; Premier Congrès d'études romaines	99
2. Le Plan de Piacentini pour Brescia: le "modèle réel" et l'idéologie officielle .	103
La ville de haut et de loin	
1. Un autre futurisme et la vision aérienne de la ville.	106
2. La découverte urbaine et sociale de l'Amérique.	113
III. Du triomphe à la dissolution de la ville du fascisme: définitions, polémiques et propositions	
L'architecture comme "art d'État"?	
1. Expositions et réflexions dans la première moitié des années Trente	133
2. Vers la ville « corporative » de l'ère fasciste	138
La peinture murale face à l'architecture	
1. Du « Novecento » à la peinture murale: les expositions et les polémiques. L'Italie et le contexte international	145
2. Les représentations urbaines chez Funi	157
Réflexions et réalisations à l'ombre de l'Empire	
1. Les polémiques sur l'architecture moderne au milieu des années Trente.	162
2. L'architecture et Moravia	171
Un « style définitif » pour le fascisme?	
1. Vers une iconographie officielle: l'Italie fasciste dans le sillage de l'Allemagne nazie	179
2. Le projet de l'Exposition universelle de 1942 et la suggestion du « style définitif » à Rome.	187
Épilogue	209
Illustrations.	221
Note bibliographique	273

Une ville!

C'est la mainmise de l'homme sur la nature. C'est une action humaine contre la nature, un organisme humain de protection et de travail. C'est une création.

[...]

La ville est une image puissante qui actionne notre esprit. Pourquoi la ville ne serait-elle pas, aujourd'hui encore, une source de poésie?

Le Corbusier, *Urbanisme*, 1925

PREFAZIONE

Ho certamente commesso peccato di *hybris* accettando di scrivere di un libro come questo che tratta di arte, architettura, urbanistica e storia contemporanea. La ragione, non la scusante, di questa mia colpa risale tuttavia al fatto che, da studioso che ha lavorato prevalentemente nel campo della topografia antica, e si è trovato ad affrontare, da funzionario delle Soprintendenze, i notevoli problemi dell'archeologia preventiva, proprio la città è diventato un ambito frequente di studio e di azione. Ciò da quando, ormai molti anni, è venuta ad essere largamente praticata anche in Italia l'archeologia urbana, la disciplina che studia la città quale prodotto delle continue trasformazioni che essa ha vissuto fino ad oggi. Senza dire come anche lo studio storico-artistico che in questo saggio accompagna quello architettonico ed urbanistico, pur se volto all'arte contemporanea, sia allettante per uno studioso di una generazione che ha imparato che le immagini artistiche, e per di più quelle relative a un tema politico per eccellenza quale quello della città, sono il riflesso di processi sociali che certo comprendono, ma vanno anche al di là della stessa creatività dell'artista. Anzi, per uno studioso di iconografie del mondo antico, abituato ad accontentarsi di testi scarni, come un passo di Aristotele sull'importanza che ha l'aspetto delle mura civiche per la dignità della *polis*, o le parole del testamento di Augusto allorché si vanta di aver trovato una severa Roma rossa di mattoni e averla lasciata lucente di bianco marmo, o che si ingegna a decifrare le poche immagini dipinte o musive di città spesso non identificabili, l'enorme quantità di immagini, testi, analisi critiche che sono disponibili per un periodo di soli pochi decenni è motivo di grande invidia per l'Autore di questo saggio.

Infine, da studioso che in questa fase della vita è impegnato in molti viaggi all'estero ed ha occasione di toccare con mano, con apprensione mista a stupore, le dimensioni di alcune megalopoli da decine di milioni di abitanti, punta dell'iceberg che vede inurbata oltre la metà dell'attuale popolazione del mondo, uno studio come questo sul "cultural urban landscape" italiano di un secolo fa è un bell'esercizio di studio comparato. Al confronto con questa realtà, l'Italia è infatti – fortunatamente – un paese in cui il patrimonio urbano può dirsi ancora sostanzialmente conservato, con le città ancora ben riconoscibili nei loro nuclei formativi e nei loro processi di sviluppo. E tuttavia, a considerare il quadro delle città raccontate da questo libro, quelle del periodo tra la prima e la seconda guerra mondiale, a guardarne le rappresentazio-

ni pittoriche, a seguire le discussioni sui progetti urbanistici, le descrizioni letterarie, non possiamo non concordare con l'Autore che quelle città, pur sottoposte a tutte le accelerate trasformazioni che il Fascismo e la sua pretesa di modernità hanno voluto imporre loro, erano ancora sulla linea di uno sviluppo coerente con la loro storia e che le adeguava alle nuove funzioni decise dal regime. Laddove il dopoguerra ha completamente stravolto nella maggior parte di esse la loro fisionomia, con estensioni di periferie spesso abusive, casuali, senza carattere, senza vita sociale, senza anima. Da napoletano, pur provinciale quale sono, mi viene in mente la dignitosa qualità del pur popolare Rione Miraglia a Fuorigrotta, a fronte della devastazione di tanti Rioni post-bellici, Secondigliano, Traiano, Scampia, o dell'amorfa colata di cemento sulla collina del Vomero.

Fanno un po' sorridere, a fronte di questi nuovi squallidi paesaggi cui ci stiamo ahimé abituando, le preoccupate discussioni che l'Autore registra per gli inizi del '900 sulla negatività delle nuove tentacolari città moderne, esaltate dai Futuristi come il luogo per eccellenza della nuova civiltà delle macchine. Agli scritti futuristi di Marinetti fanno riscontro in pittura artisti come Prampolini o Boccioni, le cui *Officine a Porta Romana* (1908) rappresentano un'icona della città italiana degli inizi del XX secolo non meno che i suoi *Manifesti tecnici* della pittura e dell'architettura futuriste. L'Autore ci aiuta a decifrare la matrice politica, conservatrice, dei timori nutriti da parte della nascente e ancora insicura borghesia italiana che percepiva i rischi "rivoluzionari" dei quartieri operai e si sentiva sicura solo in una città tradizionale delimitata da pacifici campi. Un timore confermato peraltro dall'analisi di Gramsci che sottolinea « *les inévitables conséquences positives de la concentration des masses ouvrières dans les villes, prologue et première étape de la révolution prolétarienne* ». Laddove dei socialisti erano ancora affezionati a ideali di comunità utopiche che trovavano nell'isolamento della campagna il loro equilibrio.

Per sfruttare questi timori Mussolini, ben consapevole, da ex socialista, delle potenzialità "rivoluzionarie" delle nuove città operaie – in Italia soprattutto la Milano, che egli ben conosceva, o Torino – scelse per il Fascismo l'opzione rurale, proposta come costante della storia italiana, frenando l'inurbamento dalle campagne, proponendo le nuove città solo al centro di aree agricole bonificate, e votando gli spazi urbani non alla crescita della popolazione, bensì alle grandi opere pubbliche di rappresentanza. Quest'operazione è assimilata così alla politica delle città-*coloniae* di Roma antica; l'architettura, e ancor più l'urbanistica, diventano le arti principali al servizio di questo disegno. Le "belle arti", la pittura (anzi l'affresco), il mosaico parietale, sono subordinate ad esse in funzione celebrativa, arti sociali per eccellenza, ad onta dei « Manifesti » di Sironi intesi a conferir loro autonomia rispetto all'architettura.

Non è qui il caso, per ragioni di spazio, ripercorrere il seguito della storia che l'Autore ricostruisce fino al suo epilogo drammatico delle guerra che vede molte città italiane parzialmente distrutte. Ci basti sottolineare che il saggio segue con precisione tutte le fasi ed i tanti protagonisti dello sviluppo di questo processo, che non è lineare né semplice. E non ho difficoltà a dichiarare la mia profonda ammirazione per il metodo con cui l'Autore ha affrontato questa massa di materiali, ordinandola e interpretandola con lucidità e serenità di giudizio, nonostante la loro tuttora viva problematicità. Egli ci presenta così, ricollocandoli nella trama degli eventi, i personaggi e gli eventi di una storia che conosciamo ancora per frammenti, o per episodi sparsi ritornati di quando in quando di attualità per discussioni recenti, o a seguito di mostre intelligenti. Cito così, a caso: Depero, Balla, Boccioni, Carrà, Russolo, Severini, de Chirico, Dottori, Rosai, Cagli e Afro, Funi, la "Scuola Romana", l'aeropittura, la moda dei mosaici, Bontempelli, Persico, Sant'Elia, Piacentini, Calza Bini, Piccinato, Le Corbusier, la « Scuola Superiore di Architettura » di Roma e Giovannoni, i critici (Ojetti, Sarfatti, Argan, Zevi), i politici (Bottai, Farinacci, Ciano), le riviste (« Novecento », « Architettura e Arti Decorative », « Architettura », « Quadrante »), il « Manifesto di Strapaese », l'apertura della via dei Fori imperiali, la « Città Universitaria » di Roma, il « Foro Mussolini » di Moretti e Del Debbio, la stazione di Firenze, il disegno urbano di Sabaudia, la creazione dell'Istituto Nazionale di Urbanistica, le Esposizioni (come quella di Architettura razionale), i Congressi (quello di Studi Romani), le « Case del Fascio », Cinecittà, i racconti giovanili di Pavese, o il lungo racconto *L'architetto* di Moravia, le città americane descritte da Soldati. E tanti altri ancora.

Tra i molti motivi di interesse, sono stato colpito da alcuni elementi in particolare; come la valorizzazione di una presunta quanto generica « Mediterraneità classica » proclamata tanto da Piacentini quanto dai giovani architetti del « Quadrante » e dagli artisti del mosaico, un'antichità senza dimensioni temporali e spaziali meglio definite, salvo poi a vedere esclusi dal Fascismo, almeno nella madrepatria, dal novero delle culture del Mediterraneo momenti come l'Ebraismo e l'Islam e volgere decisamente lo sguardo verso i modelli del realismo germanico-nazista a partire dal Premio di Pittura Città di Cremona. O mi ha sorpreso l'elogio della casa pompeiana fatto dal giovane architetto dell'omonimo racconto di Moravia, vista come esempio di architettura « razionale » in quanto fondata sul connubio tra natura e cultura: « *mi sarebbe piaciuto ispirarmi alla casa pompeiana e aprirvi un atrio nel quale potesse guardare le camere interne* ». O la teoria piacentiniana di una differenza nell'ambito dell'architettura romana urbana tra una pretesa modestia e un anonimato dell'edilizia privata rispetto allo sfarzo riservato solo ai templi e agli edifici pubblici. O l'altra, pur'essa di Piacentini, di un'assenza di libertà creativa nell'architettura greca e romana: « *I Greci e i Romani costruivano i templi*

tutti egualmente, una volta trovata la forma ideale; ed eguali tra loro erano le basiliche, le terme, gli anfiteatri. Diversità di grandezza, di raffinatezza, di perfezione; mai di stile. È questa anzi, io credo, la vera superiorità delle grandi epoche d'arte: questa compattezza, questa unità di veduta e di indirizzo, che accomuna tutte le arti e gli artisti tra loro e consente il raggiungimento della perfezione. Nel senso come s'intende volgarmente, la personalità non è libertà, è licenza... ». Andava nello stesso senso la necessità di un dirigismo statale nelle arti, anche a costo di limitare la proprietà privata: « intendo il diritto della popolazione di impedire che la incompetenza o l'eccessivo interesse di pochi, salvaguardati dai diritti di proprietà, possano compromettere guastare e anche snaturare la bellezza ed il carattere della città. Limitazione della proprietà dunque? Precisamente: e nessuna legge io credo possa esservi più giusta, più santa di questa ».

Uno dei luoghi per eccellenza del racconto è, evidentemente, Roma. La città eterna, per la quale già Quintino Sella aveva paventato una evoluzione in senso operaio, sarà l'oggetto – con il piano regolatore di Marcello Piacentini nel 1931 – di un'interpretazione sostanzialmente « antiurbana » : il recupero della città di Augusto attraverso la « liberazione di quei meravigliosi ruderi e di quei magnifici monumenti che attestano la grandezza ed elevano Roma al di sopra delle piccole case [delle epoche successive] », perché faccia da degno sfondo alla nuova città del Fascismo, anzi, la città di Mussolini. Si osserva lo stucchevole appiattirsi dell'architetto, pur certamente di grande levatura, assunto dagli anni Venti a principale interprete della disciplina per il regime (si ricorda che Bruno Zevi data al 1925 tale « fine » della sua creatività) e al culto della personalità del Duce : « (Il progetto) è stato svolto sulla base dei concetti che Voi stesso, con largo respiro di petto romano e con sintetica lucidezza di mente latina, ci illustraste ». Davanti alla qual "lucidezza", i nobili propositi dichiarati nelle premesse, ovvero di opporsi ai temuti sventramenti della città storica, cedono alle necessità di aprire le nuove strade per le parate del regime – ed in primis la via dell'Impero –, che « attraversando le immense zone archeologiche completamente liberate, costituiranno le due arterie più belle e più suggestive del mondo... Qui tutta la romanità rivive nella sua grandezza e nella sua potenza. Spettacolo più superbo mente umana non potrà mai sognare ».

E non meno malinconici pensieri sull'eterno vizio dell' "intelligentsia" italiana che ispira la triste competizione, ampiamente documentata, di architetti e pittori per assicurarsi le commesse del regime da parte di artisti ed intellettuali. Ovviamente non tutti plaudevano per interesse; non c'è dubbio che molti furono onestamente e sinceramente coinvolti dal mito della "rivoluzione" fascista, capace di liberare energie nuove. Tanto più ammirevoli risultano perciò quei pochi che, pur avendo creduto nel Fascismo, seppero manifestare libertà

di pensiero, come il Marinetti che difese il futurismo dalle critiche di Hitler, o trovarono il coraggio di ribellarsi, come Giuseppe Pagano, morto a Mauthausen. Per non dire di coloro che firmarono il Manifesto degli intellettuali italiani antifascisti.

Ma il maggior pregio di questo libro è quello di non appiattirsi sulla dicotomia fascismo/antifascismo, quanto piuttosto di sforzarsi di fare una documentata ricerca in un preciso campo storico-artistico attraverso una puntuale analisi delle opere, dei fatti e dei testi. E aspettiamo con interesse l'adempimento della promessa dell'Autore di continuare a lavorare sul tema della città nel periodo fascista attraverso nuove chiavi di lettura, come del resto sta già facendo, con indagini anche sull'uso propagandistico della ricerca archeologica nel contesto urbano, in Italia e oltremare.

STEFANO DE CARO
Direttore Generale ICCROM

INTRODUCTION

Limites et objectifs de la recherche

La première partie du XX^e siècle est une période très complexe de l'histoire et de la culture italiennes et européennes, mais c'est également une époque qui permet des analyses et des observations fécondes, car elle se situe à la limite de l'expérience exceptionnelle du double conflit mondial et coïncide avec l'affirmation du fascisme et des totalitarismes.

Sur une toile de fond marquée par des réalisations et des réflexions concernant principalement l'espace urbain italien entre 1919 et 1939, on se propose de vérifier l'entrelacement de ces données historiques avec l'évolution des *visions* artistiques de la ville, dont l' "image" est prise en considération ici dans les domaines de l'architecture, de la peinture et de la narration (sans tenir compte à présent d'autres possibilités d'analyse: dans le domaine musical, par exemple, ou du point de vue strictement économique; et même le domaine politique n'est objet d'attention dans cette recherche que pour ses relations explicites ou implicites au sujet choisi).

Si le mot "ville" indique un vaste réseau d'habitations, d'espaces publics, de lieux de production qui ont des structures communes, on veut ici aborder ce sujet en prenant en considération le contexte urbain en tant que système de relations: la ville peut devenir une construction historique de pierres, d'images et de mots, construction « qui s'accompagne donc d'une interprétation. La description recrée le lieu nommé, au même titre qu'une peinture; ce n'est donc pas la fidélité à ce que couvre, topographiquement, le nom qui importe, mais l'organisation du texte ». ¹ Il faut préciser qu'il s'agit, dans cette recherche, de "textes" à plusieurs degrés et niveaux, souvent étroitement liés: on peut donc avoir à faire à des contributions textuelles sous la forme de déclarations politiques, critiques ou littéraires, toutes en relation avec les documents et les monuments architecturaux réalisés – dans l'époque prise en considération – à l'échelle de l'espace urbain.

Pour ce qui est des contributions figuratives, la période prise en considération permet de constituer un corpus très important d'œuvres ayant rapport à la ville. Mais il faudra également se référer aux "images" – au double sens de

représentations graphico-picturales et mentales – d’avant-guerre, marquées par l’opposition, dans le domaine de la création et de la réflexion artistique, entre le dynamisme futuriste et l’intériorisation métaphysique.

En ce qui concerne les contributions littéraires à la recherche, il faut préciser que c’est une destination *ad quem*, vers laquelle on va progresser en comparant la source narrative avec d’autres images artistiques et avec les fondements du débat architectural et idéologique. On observe ici le développement de la discussion et des polémiques sur l’idée de la ville contemporaine, dont l’image va se charger – à la suite d’indications politiques, mais également par impulsion des architectes et des urbanistes – d’une valeur de plus en plus significative, même si elle est ambiguë: la ville de l’ère fasciste *peut* et *doit* devenir image de l’État fasciste, et donc du fascisme, tout en niant du point de vue théorique la perspective et l’héritage de la culture libérale du XIX^e siècle et, en même temps, la portée révolutionnaire et socialiste des transformations socio-politiques déterminées par l’industrie du XX^e siècle. Même s’il ne s’agit que d’une des approches possibles, on part souvent, dans cette recherche, de la peinture, de l’architecture et du contexte historique pour croiser ces représentations – matérielles ou mentales – avec des scènes et des portraits urbains relevant du domaine de la prose italienne. On se propose à présent de repérer des images essentiellement narratives de la ville – surtout dans les courants réalistes des années Trente –, sans pour autant oublier de citer, parfois, d’autres textes qui ont contribué à la définition écrite de la forme urbaine.

Le mot “image” peut s’employer dans plusieurs sens.

Il y a d’abord la représentation matérielle, descriptive, graphique ou picturale, de la ville. On peut d’ailleurs représenter “la ville” en général, produit de l’abstraction de l’artiste, mais aussi une réalité urbaine spécifique.

Dans le premier cas, celui du contexte urbain en général, on peut mentionner des exemples très connus et importants de tableaux italiens d’avant la Première Guerre mondiale, comme *La città che sale* – peint par Umberto Boccioni entre 1910 et 1911 (Image 3) –, *Le forze di una strada* (Boccioni, 1911), ou encore *Figura e città* – peint par Mario Sironi en 1913 – et *Mistero e malinconia di una strada* (Giorgio de Chirico, 1914).

Dans l’autre cas, celui d’une réalité urbaine spécifique, la description peut être précise et ponctuelle, arrivant parfois à la désignation du lieu concerné. On peut ainsi faire référence à *Officine a Porta Romana* (Boccioni, 1908, Image 1), *Rissa in Galleria* (Boccioni, 1910, Image 4), *La stazione di Milano* – peint par Carlo Carrà en 1911 –, *Paesaggio milanese* (Achille Funi, 1914). Dans cette optique, on n’a plus seulement une image, mais un inventaire ou, parfois, un kaléidoscope d’images: on pourrait alors parler d’une série d’ “images de la ville” italienne de la première partie du XX^e siècle.

La reproduction d'un lieu urbain spécifique, désigné en tant que tel, est souvent le reflet d'une vision générale de la ville: on remarque d'un lieu ce qui à nos yeux *devrait* le constituer et le former, sur le plan architectural et de l'urbanisme; de même que l'image de la ville en général est influencée par un endroit spécifique: on cherche et on reproduit dans notre synthèse urbaine ce qui a déjà frappé nos vies et nos explorations.²

On peut aussi, d'un mouvement différent, descendre dans le domaine des "composants" de la ville, en partant à la recherche des réflexions et des réalisations concernant quelques-uns des endroits urbains les plus typiques: les places, les carrefours, les avenues, les ponts, les gares, les espaces d'une présence humaine également soulignée par des feux et des réverbères, des rails et des stations-service. Et ces combinaisons de représentations urbaines pourront être citées dans notre recherche, autant sur le plan de la documentation historique que pour le domaine de la création artistique, en contribuant à restituer quelques-unes des multiples facettes du paysage urbain à l'époque considérée.

On vient de mentionner les paysages urbains. Il n'est pas question ici d'aborder le très vaste thème du paysage, qui mériterait d'autres analyses et d'autres perspectives. Mais il est évident qu'une agglomération urbaine ne peut subsister qu'en opposition à quelque chose de différent et d'étranger à son périmètre: c'est l' "ailleurs", le non-urbain qu'on rencontre dans nos pages non pas comme limite définitive mais en tant que ligne de contour provisoire d'une ville qui ne cesse de se modifier. Sous toutes les perspectives – économiques, socio-politiques, esthétiques – il est impossible de concevoir la ville sans les campagnes et les paysages contigus.³ Nous voyons alors que l'opposition ville/campagne est partielle et imparfaite – souvent constituée par des éléments descriptifs ayant l'ambition de cacher et de rendre flou l'espace urbain plutôt que de le rendre nettement présent à nos yeux –, et certaines des réflexions sur les paysages urbains peuvent être dédiées aux zones de la frontière indéterminée des métropoles, aux périphéries et aux terrains vagues.

Le mot "image" désigne également des représentations mentales.

À côté du visage réel de la ville, avant et après son évolution dans l'espace et dans le temps, il y a les mythes qui président à sa naissance et à son développement. « Parlant des *Villes dans l'histoire*, Arnold Toynbee indique que "l'image de la ville est comme l'image du corps, un schème nécessaire à l'*ancrage* dans le monde". De ce fait, sa représentation littéraire peut jouer un rôle identique à celui du portrait: à un monde de mots, au cours de la lecture, se substitue un monde de formes représentées, avec lesquelles le lecteur va entretenir des relations affectives ».⁴

Il existe des relations variables entre "la ville" en général et les différentes agglomérations urbaines qu'on aménage et qu'on définit à une époque don-

née; il y a également des villes qui, complémentaires ou opposées, forment un système binaire complexe;⁵ il y a des lieux urbains plus ou moins vastes et des métropoles et des capitales: et ces dernières ouvrent des possibilités d'exploration au niveau le plus étendu, en se proposant comme un domaine à part. « Non seulement la ville constitue un langage particulier, illustrant par sa structure, ses monuments, ses nominations, une idéologie, mais elle est le lieu d'élaboration d'une langue, qui s'impose hors de ses limites comme une norme parce qu'elle constitue une vision du monde correspondant à celle du système politique et de l'organisation urbaine ».⁶

Quand les hommes politiques, les idéologues et les artistes parlent de la ville à un moment donné, ils peuvent se limiter à une fonction descriptive: en examinant ainsi la fonction du lieu urbain pour l'homme en général ou pour les hommes d'une certaine classe et condition sociale, pour l'homme de toutes les époques ou pour les hommes d'une certaine période historique.

Ou bien, ils peuvent construire une représentation normative de la ville, qui devrait correspondre aux opinions, aux idées et aux idéaux sociaux, politiques et philosophiques d'une vision du monde. La "ville" et la "cité" ont en fait abrité et nourri les fantasmes de la création artistique, littéraire, philosophique, politique, utopique. Parmi les centaines d'images de la ville produites par le domaine artistique et par la spéculation intellectuelle dans la culture italienne des premières décennies du XX^e siècle, il y en a plusieurs qui se réclament de façon explicite des mythes de la "construction" en tant qu'élan vital ou en tant que figure sensible d'une communauté nouvelle. Cette représentation d'une autre dimension de l'existence peut atteindre la signification éthique de la "ville idéale" et la valeur sublime de la "cité céleste".⁷

Les idées de "centralisme" et de "limitation" de l'espace urbain traditionnel – ayant besoin d'un centre générateur et d'un contour délimité pour être à l'échelle humaine, avant qu'il ne soit forcé à l'ouverture illimitée par les exigences de l'industrialisation – semblent se lier au concept de *ville sainte*, que Toynbee avait employé pour définir l'un des aspects de la ville historico-naturelle, dont la limitation constitue la garantie d'un *point focal social* – comme le suggère Mumford – et d'un aristotélicien *ordre fondé sur l'harmonie*.⁸ Ce centralisme et cette limitation contribuent ainsi à la définition de la ville en tant que potentielle « image terrestre de l'archétype céleste »: si *Roma quadrata* est l'*Urbs quatuor regionum* – source et reflet de l'image romaine du monde dans la culture ancienne –, l'emploi en termes politico-idéologiques de la ville en tant qu'image cosmique finit par souligner l'affinité, ou l'identité, entre *urbs* et *orbis*, identification et célébration triomphale de Rome – méta-historique et donc anti-historique – vers laquelle se dirige le régime fasciste à son apogée.

En consacrant cette recherche à l'exploration de la possible utilisation politique de la ville et de son image – historique, architecturale, figurative et nar-

rative – dans le fascisme, on peut présumer que la figure de la ville–Rome, modulée par le régime et préparée à l'Exposition universelle non réalisée de 1942, n'est pas censée reproduire uniquement l'espace cosmique universel, mais aussi la totalité du temps, dont la valeur chronologique est supposée coïncider avec le vingtième anniversaire de la marche fasciste sur Rome: dans cette optique, la cosmographie imaginée par le régime pourrait se convertir en cosmogonie.

C'est donc au titre de cette relation entre le bâti dans l'espace urbain et l'aspiration politique à la lecture symbolique des lieux, qu'il faudra préciser les données historico-idéologiques de ces vingt-trente années, références continuellement présentes dans l'élaboration intellectuelle (artistique, narrative ou urbanistique).

En revenant à la période prise en considération, il faut préciser qu'il ne s'agit pas d'un cadre historique extérieur à la recherche; bien au contraire, l'époque étudiée vit des interactions profondes avec le sujet dont il est question. Il suffit ici de mentionner les rapports délicats du régime fasciste avec la culture de la modernité urbaine, très souvent délaissée au nom d'une "idéologie rurale" qui, malgré les lignes politiques officielles, ne pouvait pas endiguer le développement italien vers une perspective opposée au "retour à la terre": mais ces lignes officielles ont contribué à cacher sous un halo mythique, mythifiant et mystique la réalité socio-économique de la transformation du pays à l'échelle industrielle.

Le corpus des documents cités veut fournir des *exempla* des possibles contributions culturelles au visage de la ville italienne des décennies prises en considération. En l'état actuel de nos recherches, le corpus de tableaux, de textes, de données historiques ne peut qu'identifier des figures et des moments de référence. L'objectif de cette étude est d'essayer de montrer l'image et la représentation de la ville – composée par une pluralité de visions urbaines – qui semble se dessiner dans la peinture, l'architecture et la narration au début du XX^e siècle et dans le contexte historique du fascisme. Il s'agit donc de saisir quelques aspects du portrait urbain italien avant la dernière guerre mondiale, moment qui a marqué l'entrée de ces agglomérations dans la civilisation de masse. S'il y a eu des efforts novateurs lors des premières décennies du XX^e siècle, c'est seulement après la rencontre avec la civilisation et la puissance américaines (en 1943-45) qu'on a pu élaborer des perspectives différentes dans la vision et la construction de la forme urbaine italienne. La civilisation architecturale et artistique de la ville – qui se fonde sur une vision humaniste et méditerranéenne de l'espace urbain et métropolitain – a résisté jusqu'au milieu du siècle. Tandis que par la suite – comme l'a remarqué le philosophe Rosario Assunto – l'homologation progressive des cultures a également touché