Italo Bertoglio et *l'art moyen*. Sur quelques photographies des expositions fascistes (1932-1937)

Italo Bertoglio and "middle-brow art". Photographs from the Fascist exhibitions (1932-1937)

Barbara Meazzi

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cdlm/13838>

DOI : 10.4000/cdlm.13838

ISSN : 1773-0201

Éditeur

Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2020

Pagination : 155-168

ISSN : 0395-9317

Référence électronique

Barbara Meazzi, « Italo Bertoglio et *l'art moyen*. Sur quelques photographies des expositions fascistes (1932-1937) », *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne], 101 | 2020, mis en ligne le 15 juillet 2021, consulté le 26 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/13838> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cdlm.13838>

Ce document a été généré automatiquement le 26 novembre 2021.

© Tous droits réservés

Italo Bertoglio et *l'art moyen*. Sur quelques photographies des expositions fascistes (1932-1937)

Italo Bertoglio and "middle-brow art". Photographs from the Fascist exhibitions (1932-1937)

Barbara Meazzi

- ¹ Le numéro d'octobre 1937 de *La Rivista illustrata del « Popolo d'Italia »* contient cinq pages d'illustrations de l'inauguration de la *Mostra Augustea della Romanità*. Le choix et le nombre assez réduit d'images est pour le moins curieux, étant donné que le directeur de la publication, Manlio Morgagni¹, un ami proche du Duce, est à la tête de l'agence de presse Stefani, et a fait de la *communication politique* – comme on dirait aujourd'hui – son métier : il devrait y en avoir davantage, s'agissant d'un événement majeur. En dehors de l'image de l'entrée de l'exposition (fig. 1) et de la photo où Mussolini est peu visible (fig. 2), sans doute parce qu'il est en passe de se transfigurer en Auguste (deux photos de la statue sont juxtaposées à celle du Duce), le reportage ne contient toutefois que quatre autres illustrations, des statues assez anodines ; une dizaine de pages plus loin, la revue publie une photo de la réouverture de la *Mostra della rivoluzione fascista* à Valle Giulia (fig. 3).

Fig. 1. La facciata della Mostra in via Nazionale, nel giorno dell'inaugurazione (*La Rivista illustrata del Popolo d'Italia*, a. XV, n° 10, ottobre 1937)²

Fig. 2. Il Duce inaugura la Mostra Augustea della Romanità (*La Rivista illustrata del Popolo d'Italia*, a. XV, n° 10, ottobre 1937)

- 2 Toutes les photos de *La Rivista illustrata* ont été tirées du *Popolo d'Italia* du 24 septembre, et appartiennent à l'Institut Luce ; celle où apparaît Mussolini « inaugurant la Mostra », bien qu'elle ait été coupée à gauche sans doute pour rendre plus saillante la figure du Duce, ne lui restitue pas pour autant l'envergure qui devrait être sienne : on dirait que Mussolini se dissimule derrière la statue et qu'il est là un peu par défaut ; qui plus est, l'image n'a rien à voir avec l'exaltation de la monumentalité caractérisant la plupart des reportages photographiques de l'époque³. En vérité, cet aspect n'a dans *La Rivista illustrata del Popolo d'Italia* que peu d'importance puisque le véritable sujet d'actualité, qui va faire de l'ombre à l'inauguration de la *Mostra Augustea della Romanità* (et la réouverture de la *Mostra della rivoluzione fascista*), est représenté par le voyage de Mussolini en Allemagne.

Fig. 3. La riapertura della *Mostra della rivoluzione* a Roma alla presenza del Duce (*La Rivista illustrata del Popolo d'Italia*, a. XV, n° 10, octobre 1937)

Fig. 4. *Il Popolo d'Italia*, 24 septembre 1937

- 3 En regardant les images d'excellente qualité du voyage du Duce en Allemagne publiées dans *La Rivista illustrata*, force est de constater l'essor du *medium* photographique, en passe de devenir un incontournable instrument de propagande, bien plus efficace que les sujets qu'il est censé fixer à jamais. Quelque temps plus tard, en 1940, le Minculpop se penchera sur le statut de la photographie :

Tra i vari mezzi di propaganda si è ritenuto opportuno dare la preferenza a quelli più propriamente visivi (fotografie, illustrati, film, documentari ecc.) dei quali è indubbia la maggiore e più diretta efficacia sulle masse⁴.

- 4 Le régime n'a toutefois pas attendu 1940 pour s'approprier ce *medium*⁵, un « art moyen »⁶ pratiqué aussi bien par des professionnels – des photojournalistes – que par des photographes amateurs, des dilettantes parfois très vertueux se confrontant à la fois à des difficultés techniques (pour réaliser des *belles* photos il faut savoir maîtriser un nombre important de paramètres, tels que, par exemple, le calcul de la lumière ou la qualité du papier d'impression), à des questions esthétiques concernant les typologies de sujets, les angles, les ombres, les contrastes, et au besoin de remplir une fonction sociale, voire même familiale.
- 5 Parmi ces photographes amateurs, Italo Bertoglio, un ingénieur turinois partagé entre la construction d'ouvrages de toute sorte (des centrales électriques et téléphoniques, principalement) et la pratique photographique : on retrouve son nom dans la liste des enseignants du Corso Superiore di Cultura Fotografica organisé par la Società Fotografica Subalpina de Turin, dont il est le vice-président en 1933-1934 et qu'il présidera après 1945⁷. Ses archives, conservées au Museo nazionale del cinema – Fondazione Maria Adriana Prolo de Turin, contiennent environ trois mille images, des clichés photographiques réalisés essentiellement dans les années trente et dont une partie – exigüe et néanmoins singulière – concerne le régime fasciste : « *ogni forma*

artistica non può fare a meno di recare nelle proprie manifestazioni l'impronta del clima dal quale scaturisce »⁶, lira-t-on dans un article écrit par Mario Bellavista, un autre photographe amateur, paru dans la revue *Galleria. Rassegna mensile internazionale d'arte fotografica* en 1936. Ce sont bien ces signes, ces empreintes et ces emprunts du climat politique ambiant qui nous intéressent dans l'œuvre photographique de Bertoglio, au sein de laquelle il y a, entre autres, un petit reportage sur la *Mostra della rivoluzione fascista* de 1932, alors qu'il n'y a curieusement aucune trace de la *Mostra Augustea della Romanità*. N'étant pas une spécialiste d'histoire de la photographie, je me limiterai ici à ébaucher une présentation du travail de Bertoglio à l'ombre des avant-gardes et du fascisme, entre la *Mostra della rivoluzione fascista* de 1932 et la *Mostra Augustea della Romanità* de 1937⁹.

Fig. 5. Italo Bertoglio, *Il radiopirata (sogno)* (1934)

- 6 Le photographe Italo Bertoglio était né à Turin en 1877. Nous ne savons rien de sa formation, ni de sa scolarité, mais on retrouve son nom dès le début du siècle dans les milieux de la pratique dilettante de la photographie : comme nous venons de le rappeler, parallèlement à son activité professionnelle, Bertoglio réussit assez précocement à se distinguer pour son travail de photographe et à exposer certaines de ses photos d'abord à Turin, puis en Italie et ensuite à l'étranger. Adeptes, au début de sa carrière, de photographie pictorialiste, il orientera certaines de ses réalisations vers une forme d'expressionnisme de dérivation futuriste : ses photos sont en effet un moyen de fixer des objets mis en scène, le décor étant aussi important que le sujet lui-même. Les mots « mise en scène » et « décor » relèvent du théâtre et, en effet, dans bon nombre de ses clichés, en dehors des paysages de montagne, de mer, et de certaines villes – dont Nice (fig. 14) –, Bertoglio travaille la mise en l'espace des objets qu'il photographie, des bibelots, des fleurs, des verres, des stylos, des bijoux, des marionnettes, et joue avec les ombres non pas – ou non seulement – pour représenter

des natures mortes, mais surtout pour créer des fantasmagories ou, comme l'auraient dit les futuristes, dont il connaissait sûrement les travaux, des « drames d'ombres » : « il faut réaliser [...] le drame des ombres des objets contrastés et isolés par les objets eux-mêmes », écrivent d'ailleurs Marinetti et Tato dans leur « Manifesto della fotografia futurista »¹⁰ de 1930.

Fig. 6. Italo Bertoglio, *Velocità* (1933-1934)

- 7 S'il admirait Man Ray au point de répliquer le portrait de Lee Miller¹¹ (fig. 6), Bertoglio avait dû également être saisi par le film futuriste *Velocità* de Pippo Oriani, Tina Cordero et Guido Martina¹² : dans ce long-métrage, en effet, des objets de la vie quotidienne (des tasses, une carafe, une machine à écrire) s'animent et créent des chorégraphies visionnaires tout à fait proches de ses réalisations.
- 8 Son travail *photographico-artistique* s'inscrit parfaitement dans son époque. Bertoglio partage avec d'autres photographes amateurs certaines réflexions esthétiques sur l'utilisation des ombres, sur l'opportunité de prendre des photos de brouillard, sur la différence entre la photo artisanale et la photo artistique et, dans une moindre mesure, entre la photo artistique et le photojournalisme : autant de questions traitées dans la revue *Galleria*, dirigée par Luigi Andreis, à Turin. Et si l'on compare les photos de Bertoglio à celles publiées dans ladite revue, justement, on ne peut pas ne pas constater certaines ressemblances, relevant d'un *art* qui symbolise ce qu'il manifeste¹³ : comme les autres photographes dont la revue publie les travaux, tout en jouant un rôle de premier plan dans la fédération des photographes italiens, Bertoglio est et demeure un photographe dilettante, dans le sens où il ne vit pas de son art (bien qu'il ait visiblement beaucoup travaillé sur commande, surtout pour la partie « portraits ») et qu'il n'a pas commis des chefs-d'œuvre, peut-être aussi parce qu'il a photographié des sujets peu saillants (fig. 7 et fig. 8), jusqu'à en faire sa marque de fabrique.

Fig. 7. *Pubblicità* (1930)

Fig. 8. *Senza titolo* (non datée)

Fig. 9. Fig. 10. *Senza titolo* (non datées)

- 9 Le fonds conservé au Museo nazionale del cinema de Turin contient les positifs et les négatifs des images tels que Bertoglio les a travaillés, en apposant du ruban pour recadrer le sujet avant le tirage. C'est le cas par exemple de la fig. 9, une sorte de nature morte fasciste, un sujet que l'on retrouve dans la fig. 10 ; c'est aussi le cas des images documentant la *Mostra della rivoluzione fascista* de 1932 que nous reproduisons ici.

Fig. 11. *Mostra della rivoluzione fascista* (1932-1933)

- 10 Ces clichés sont très intéressants parce qu'ils portent les traces du travail du photographe maniant avec dextérité les techniques de développement de l'image. Dans la fig. 11, on voit bien ce qui sera coupé, à droite, en gris clair, et ce qui restera dans le produit achevé, à gauche, allant servir le régime ; il n'y a pas de foule, mais un *vigile* qui observe les soldats de garde alors que les gens derrière lui marchent, se désintéressant au bâtiment qui s'érige sur leur droite.
- 11 Il en est de même pour la fig. 12 : le bâtiment, vu de devant, paraît plus imposant encore, tandis que les passants, certains parfaitement indifférents, d'autres sur les marches, estompent l'exceptionnalité de la construction, malgré les jeux d'ombres et malgré la gravité imposante qui se dégage de la partie supérieure.

Fig. 12. *Mostra della Rivoluzione fascista* (s. d.)

- 12 Bertoglio ne saisit jamais les foules participant à la chorégraphie spectaculaire fasciste ; il n'y a pas de traces d'assemblées défilant devant le Duce par ailleurs dans ses autres photographies. Nous sommes loin aussi de la dimension massificatrice théorisée par Gustave Le Bon :

Dans certaines circonstances données, et seulement dans ces circonstances, une agglomération d'hommes possède des caractères nouveaux fort différents de ceux des individus composant cette agglomération. La personnalité consciente s'évanouit, les sentiments et les idées de toutes les unités sont orientés dans une même direction. Il se forme une âme collective, transitoire sans doute, mais présentant des caractères très nets. La collectivité est alors devenue ce que, faute d'une expression meilleure, j'appellerai une foule organisée, ou, si l'on préfère, une foule psychologique. Elle forme un seul être et se trouve soumise à la *loi de l'unité mentale des foules*. Mille individus accidentellement réunis sur une place publique sans aucun but déterminé, ne constituent nullement une foule au point de vue psychologique. Pour en acquérir les caractères spéciaux, il faut l'influence de certains excitants dont nous aurons à déterminer la nature¹⁴.

- 13 Nous sommes aussi très éloignés des photographes professionnels qui, s'étant distingués pour leur capacité à donner de l'envergure à la figure du Duce, sont assurés de placer leurs travaux dans la presse¹⁵. Chez Bertoglio la dimension de collectivité manque complètement ; il s'intéresse plutôt aux individus, aux singularités, ici insensibles à « l'influence de certains excitants » représentés par la « *rivoluzione fascista* » et par la puissance de ses symboles.

Fig. 13. *Mostra della rivoluzione fascista* (s. d.)

- ¹⁴ Bertoglio ne photographie jamais, ici comme ailleurs, des rassemblements : il réalise tout au plus des portraits, des reconstitutions, des mises en scènes ; il photographie des passants dans la rue, comme il le fait à Nice en 1931 (fig. 14), ou bien il immortalise des femmes qui posent devant un mur où des inscriptions célèbrent Mussolini (fig. 15).

Fig. 14. Italo Bertoglio, *Nizza* (avril 1931) Fig. 15. Italo Bertoglio, *Senza titolo* (1930)

- ¹⁵ La présence des signes du fascisme est discrète, diffuse : elle est intégrée à la mise en scène. Ici un *balilla* qui lit les bandes dessinées (fig. 17), ailleurs (fig. 9 et fig. 10), une nature morte au *fascio littorio* ; quand il y a une foule, il s'agit plutôt de gens venus assister à l'inauguration d'un événement non identifié (fig. 16), probablement la pose du réseau électrique ou téléphonique : le contexte, rural, est très éloigné des célébrations du régime fasciste et du descendant d'Auguste.

Fig. 16. Italo Bertoglio, *Senza titolo* (1930)

Fig. 17. Italo Bertoglio, *Rivendita di giornali* (1936)

Fig. 18. Italo Bertoglio, *The Sentry* (1932)

Fig. 19. Fig. 20. Italo Bertoglio, *Il decennale* (1932)

- 16 La fig. 18, une reprise travaillée de la 19, sera exposée maintes fois, entre 1933 et 1934, un peu partout en Europe jusqu'au Japon et aux États-Unis. La fig. 20, faisant pourtant partie du lot consacré à la *Mostra della rivoluzione fascista*, a été écartée, sans doute à cause de l'absence de l'ombre du soldat contre le mur, qui veut être une projection de la lettre « A » de l'inscription en haut de l'entrée. L'espace de l'escalier a beaucoup été réduit ; le soldat et son double semblent veiller des deux côtés du mur. Plus proche de la peinture métaphysique que de l'imagerie de propagande, la photographie de Bertoglio n'entre point dans les archives officielles du fascisme et dans les répertoires de l'Institut Luce, sans doute parce qu'il ne célèbre jamais les fastes du régime et la personne du Duce, étant vraisemblablement plus intéressé par les jeux de lumière et les géométries spatiales.
- 17 Si ses archives ne contiennent aucune image de la *Mostra Augustea della Romanità* (ce qui n'exclut pas la possibilité qu'il ait pris des clichés, détruits par la suite), il n'en demeure pas moins que l'ingénieur turinois, loyal serviteur de l'état, s'il ne chante pas effrontément les louanges de l'empire, intègre tout de même dans ses photos les signes de la culture fasciste. Il n'ignorait sûrement pas les contenus d'un article intitulé « Per un'arte fotografica del tempo di Mussolini » que Mario Bellavista avait publié dans *Galleria* en 1936, auquel nous avons déjà fait référence. Il convient à présent d'en citer de plus larges extraits :

*Il Fascismo ha riportato in primo piano, rivalutandole, le belle qualità primitive della razza rimaste sopite per troppo tempo ; esso riagita le grandi idee formatrici lasciate in retaggio dai geni più possenti della romanità ; esalta la nuova comunione tra spirito e natura ; fonda città, apre strade, abbellisce regioni intere ; bonifica terre e cuori, evolve gli spiriti con un ritmo prima sconosciuto ; concepisce e realizza imprese di una grandiosità e di un eroismo che trovano riscontro soltanto nell'epoca romana ; [...]*¹⁶.

- 18 Une nouvelle spiritualité de la vie nationale est apparue, ajoute Bevilacqua, capable de défier les puissances marchandes opposées à l'Italie et qui sera rappelée dans une des nombreuses inscriptions de la *Mostra Augustea* :

*Roma è il nostro punto di partenza e di riferimento [...]. Noi sognamo l'Italia romana, cioè saggia e forte, disciplinata e imperiale. Molto di quello che fu lo spirito immortale di Roma risorge nel fascismo. [...] Civis romanus sum*¹⁷.

Fig. 21. *Statua di Augusto* (1937) (*La Rivista illustrata del Popolo d'Italia*, a. XV, n° 10, octobre 1937)

- 19 Il est impossible, affirme par conséquent Bellavista, de ne pas apercevoir cette nouvelle spiritualité, de ne pas l'entendre frémir. Par conséquent, le photographe doit être capable de la saisir pour aboutir à un art italien qui portera le signe de son époque. Et de poursuivre :

*Per arte fotografica italiana non si deve peraltro intendere la semplice riproduzione di un'architettura moderna o di un manipolo di camicie nere. Ciò è soltanto documentazione, la quale di per sé sola, non costituisce un fatto artistico. S'intende alludere per contro alla idealizzazione artistica di qualsiasi immagine della vita contemporanea italiana; [...]. Qualunque episodio di vita vissuta, quando sia spiritualmente compreso dall'operatore, può essere artisticamente glorificato con la elaborazione fotografica. Può servire l'episodio di un manipolo di camicie nere o di un gruppo di sportivi; le macchine di un'officina o le linee ardite di un'architettura; il volto di un operario o il profilo di un'ala di velivolo fuggente. L'essenziale si è che le riprodotte immagini ci parlino il linguaggio di questa nostra vita, [...] cioè del patrimonio peculiare della spiritualità latina e romana miracolosamente risuscitato nell'animo degli italiani. [...] Motivo per cui solamente da artisti colti e preparati, dotati di spirito assimilatore ed elaboratore, possono scaturire opere fotografiche di alta e sicura bellezza : soprattutto di duratura bellezza*¹⁸.

- 20 Est-ce que Bertoglio était considéré comme un « artiste cultivé et bien formé » ? A-t-il été écarté pour ne pas avoir immortalisé « les lignes audacieuses » de la façade de la *Mostra* ? Est-ce qu'il s'est lui-même mis à l'écart, notamment vis-à-vis d'une entité aussi

importante que l'Institut Luce, qui utilisait les images des photographes de presse¹⁹ et n'avait que faire du travail artistique des photographes amateurs ? Nous ne sommes pas en mesure de répondre à ces questions, du moins pour l'heure, mais il nous plaît de penser que d'autres chercheurs, spécialistes d'histoire de la photographie, s'occuperont de son œuvre et trouveront des explications à ce *nullax*. Ou découvriront, peut-être, dans les archives ou ailleurs, des clichés de la *Mostra Augustea della Romanità*.

NOTES

1. La revue avait été créée par Arnaldo Mussolini et Manlio Morgagni ; à la mort du frère de Mussolini, Morgagni dirigea seul la publication.
2. Les illustrations n° 1, 2, 3, 4 et 21 nous ont été fournies par la Biblioteca di storia moderna e contemporanea de Rome et sont publiées ici avec son autorisation.
3. Bruno Tobia, « *Salve o popolo d'eroi...* » *La monumentalità fascista nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Rome, Editori Riuniti, 2002.
4. « Parmi les divers moyens de propagande, il a été jugé opportun de donner la préférence à ceux plus précisément visuels (photographies, illustrations, films, documentaires, etc.), pour lesquels il a été reconnu une efficacité majeure et plus directe sur les masses », Archivio Centrale di Stato, Ministero della Cultura Popolare, dossier 177, Rapporto sull'attività della Direzione Generale della propaganda, 1^{er} janvier-15 août 1940. Nous avons traduit en français toutes les citations en langue italienne.
5. Renzo De Felice et Luigi Goglia, *Storia fotografica del fascismo*, Bari, Laterza, 1981. Voir aussi Maria Antonella Pellizzari, *Photography and Italy*, Londres, Reaktion Books, 2011, et tout particulièrement p. 93-95.
6. *Un art moyen*, Pierre Bourdieu (dir.), Paris, Éditions de Minuit, 1965. Merci à Jean Kempf de m'avoir suggéré le titre de l'exposition organisée à la Bibliothèque universitaire Henri Bosco du campus Carlone à Nice au mois de mars 2019, et que j'ai repris ici pour cet article. Merci également à Angela Maffre et à Géraldine Géoffroy qui m'ont permis de réaliser l'exposition.
7. Fulvio Merlak, « Tutti noi gli dobbiamo qualcosa », dans Lucia Miodini et Claudio Patrone (dir.), *Italo Bertoglio*, Turin, Federazione italiana associazioni fotografiche, 2009, p. 5.
8. « Toute forme artistique ne peut que porter dans ses manifestations l'empreinte du climat dont elle est issue » : Mario Bellavista, « Per un'arte fotografica del tempo di Mussolini », *Galleria. Rassegna mensile internazionale d'arte fotografica*, n° 4, avril 1936, p. 5.
9. Toutes les photographies d'Italo Bertoglio reproduites ici proviennent du Fonds Bertoglio, conservé au Museo nazionale del cinema – Fondazione Maria Adriana Prolo de Turin, et sont, pour la plupart, inédites. Merci à Donata Pesenti Compagnoni (conservatrice en chef) et à Roberta Basano (responsable de la photothèque) pour leur confiance et pour leur disponibilité : sans elles, je n'aurais pas pu écrire cet article qui, je le crains et je le regrette, ne sera sans doute pas à la hauteur de leurs attentes.
10. F.T. Marinetti et Tato, « Manifesto della fotografia futurista » [11 avril 1930], *Il Futurismo. Rivista sintetica illustrata*, 11 janvier 1931, p. 1. Entre 1925 et 1935, certaines des photographies de Bertoglio sont reproduites en couverture du *Radiocorriere*, la revue de l'EIAR (Ente italiano per le audizioni radiofoniche, c'est-à-dire l'organisme italien en charge de la gestion des émissions radiophoniques).

11. Man Ray, *Portrait of Lee Miller-Flying Head*, 1929.
12. Italie, 1931-1933, production Futurista Film Torino.
13. Jean-Claude Combessie, « Les classes sociales et la culture : le cas de la photographie », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 22^e année, n° 3, 1967, p. 641-644.
14. Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, Paris, Félix Alcan éditeur, 1895, p. 12.
15. Alessandra Antola, « Photographing Mussolini », dans Stephen Gundle, Christopher Duggan et Giuliana Pieri (dir.), *The cult of the Duce : Mussolini and the Italians*, Manchester, Manchester University Press, 2015, p. 185.
16. « Le fascisme a remis au premier plan, en les réévaluant, les belles qualités primitives de la race qui avaient trop longtemps languï ; il a fait revivre les grandes idées formatrices laissées en héritage par les génies les plus puissants de la romanité ; il exalte la nouvelle communion entre l'esprit et la nature ; il crée des villes, ouvre des routes, embellit des régions entières ; il gagne des terres et des cœurs, fait évoluer les esprits avec un rythme jusqu'alors inconnu ; il conçoit et réalise des œuvres de grandeur et d'héroïsme qui ne trouvent leur confirmation qu'à l'époque romaine ; [...] », Mario Bellavista, « Per un'arte fotografica del tempo di Mussolini », art. cit., p. 5.
17. « Rome est notre point de départ et de référence [...]. Nous rêvons de l'Italie romaine, c'est-à-dire sage et forte, disciplinée et impériale. Beaucoup de ce qui était l'esprit immortel de Rome ressuscite dans le fascisme. [...] *Civis romanus sum* », *Mostra Augustea della Romanità. Catalogo*, Rome, Casa Editrice C. Colombo, 1937, p. 369. Le texte est extrait de l'article « Passato e avvenire », que Mussolini avait publié dans *Il Popolo d'Italia* le 21 avril 1922. Voir à propos de cet extrait l'article de Manuela Bertone, « *Civis Romanus Sum* : romanità, latinità e Mediterraneo nel discorso italico di Benito Mussolini (1915-1922) », *Cahiers de la Méditerranée*, n° 95, 2017, <http://journals.openedition.org/cdlm/9075>. Voir aussi, dans ce même numéro des *Cahiers de la Méditerranée*, l'article de Jean-Philippe Bareil, « *Futurismo, Sant'Elia et Artecrazia* de Mino Somenzi : la latinité et l'émergence d'une culture fascisto-futuriste », <http://journals.openedition.org/cdlm/9001>, consacré à la revue créée par Somenzi à l'occasion de la *Mostra* de 1932.
18. « L'art photographique italien ne doit pas être considéré comme la simple reproduction d'une architecture moderne ou d'une poignée de chemises noires. Cela n'est que de la documentation, qui en soi ne constitue pas un fait artistique. Nous faisons plutôt allusion à l'idéalisation artistique de toute image de la vie italienne contemporaine ; [...]. Chaque épisode de la vie vécue, lorsqu'il est compris spirituellement par l'opérateur, peut être glorifié artistiquement par l'élaboration photographique. L'épisode d'une poignée de chemises noires ou d'un groupe de sportifs, les machines d'un atelier ou les lignes audacieuses d'une architecture, le visage d'un ouvrier ou le profil d'une aile d'avion peuvent y trouver leur place. L'essentiel est que les images reproduites nous parlent la langue de notre vie, [...] c'est-à-dire de l'héritage particulier de la spiritualité latine et romaine miraculeusement ressuscitée dans l'esprit des Italiens. [...] C'est la raison pour laquelle seuls des artistes cultivés et bien formés, pourvus d'un esprit d'assimilation et de réalisation, peuvent produire des œuvres photographiques d'une beauté haute et sûre : surtout d'une beauté qui perdurera », Mario Bellavista, « Per un'arte fotografica del tempo di Mussolini », art. cit., p. 5-6.
19. Les photographies de la *Mostra Augustea della Romanità* de l'Istituto Luce sont accessibles ici : <http://fondoluce.archiviolute.com/LuceUnesco/avanzata/scheda/foto/IL0010033240/12/La-facciata-del-Palazzo-delle-Esposizioni-trasformata-dall'architetto-Alfredo-Scalpelli-in-occasione-della-Mostra-augustea-della-romanita.html?temi=Mostra%20Augustea%20della%20Romanita%E0> ; le nom des photographes n'est jamais mentionné, ni dans les archives en ligne, ni dans les ouvrages qui se sont penchés sur les photographies de l'époque fasciste : Bruno Tobia, « *Salve o popolo d'eroi...* » *La monumentalità fascista...*, op. cit. ; Renzo De Felice, Luigi Goglia, *Storia fotografica del fascismo*, Bari, Laterza, 1981.

RÉSUMÉS

Le numéro d'octobre 1937 de *La Rivista illustrata del « Popolo d'Italia »* contient cinq pages d'illustrations de l'inauguration de la *Mostra augustea della romanità*. Le choix et le nombre assez réduit des images s'explique sans doute par le fait que l'actualité de la publication est constituée par le voyage de Mussolini en Allemagne. La revue propose un choix d'images légèrement retravaillées. La photographie doit servir le régime, qu'elle soit pratiquée par des professionnels, des photojournalistes en l'occurrence travaillant au service du régime, ou qu'elle soit pratiquée par des photographes amateurs. Parmi ces photographes amateurs, nous avons choisi de travailler sur Italo Bertoglio, un ingénieur turinois partagé entre la construction d'ouvrages de toute sorte (des centrales électriques et téléphoniques, principalement) et la pratique photographique. Ses archives, conservées au Museo nazionale del cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo de Turin, contiennent environ trois mille images, des clichés photographiques réalisés essentiellement dans les années trente et dont une partie – exigüe et néanmoins singulière – concerne le régime fasciste et en contient les traces. Ce sont bien ces signes, ces empreintes et ces emprunts du climat politique ambiant qui nous intéressent dans l'œuvre photographique de Bertoglio, et que nous avons analysés dans notre travail.

The October 1937 issue of *La Rivista illustrata del “Popolo d'Italia”* contains five pages of illustrations showing the opening of the *Mostra Augustea della Romanità*. The choice and relatively small number of images is probably due to the fact that the main news feature in this issue was Mussolini's trip to Germany. The magazine offers a selection of slightly edited images. Photography was expected to serve the regime, whether it was practiced by professionals – in this case, photojournalists working for the regime – or by amateur photographers. Among these amateur photographers, this article focuses on Italo Bertoglio, an engineer from Turin who divided his time between all sorts of construction projects (mainly power and telephone plants) and his photographic practice. His archive, kept at the Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo in Turin, contain about three thousand images : these photographic shots were mostly taken in the 1930s, including a small but singular portion that documents the Fascist regime and bears its traces. This study focuses on these traces and borrowings from the political climate of the time in Bertoglio's photographic work.

INDEX

Mots-clés : Mostra augustea della romanità, photographie et fascisme, Italo Bertoglio, art moyen, expositions fascistes

Keywords : Mostra augustea della romanità, photography and fascism, Italo Bertoglio, middle-brow art, Fascist exhibitions

AUTEUR

BARBARA MEAZZI

Barbara Meazzi enseigne la littérature et la civilisation italiennes à l'Université Côte d'Azur à Nice. Elle s'occupe du futurisme et a notamment travaillé sur la réception du futurisme en France. Parmi ses publications : *Le Futurisme entre l'Italie et la France - 1909-1919* (Éditions de l'Université Savoie Mont Blanc, 2010), et la direction de la correspondance Soffici-Hélène

d'Ettingen et Serge Féral (L'Âge d'Homme, 2013). Avec Jérémie Guedj, elle a dirigé le dossier *La culture fasciste entre latinité et méditerranéité*, paru dans le numéro 95 des *Cahiers de la Méditerranée* ; avec Manuela Bertone, elle a dirigé le numéro 97/1 des *Cahiers de la Méditerranée* consacré à *L'autre front / Il fronte interno. Art, culture et propagande dans les villes italiennes de l'arrière (1915-1918)*. Elle a traduit *Cento novelle in tre righe* de Félix Fénéon (Babbomorto editore, 2020).