***Futurismo, Sant'Elia et Artecrazia* de Mino Somenzi : la latinité et l'émergence d'une culture fascisto- futuriste**

Jean-Philippe Bareil

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/9001>

DOI : 10.4000/cdlm.9001

ISSN : 1773-0201

Éditeur

Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2017

Pagination : 97-105

ISSN : 0395-9317

Référence électronique

Jean-Philippe Bareil, « *Futurismo, Sant'Elia et Artecrazia* de Mino Somenzi : la latinité et l'émergence d'une culture fascisto-futuriste », *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne], 95 | 2017, mis en ligne le 15 juin 2018, consulté le 21 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/9001> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cdlm.9001>

Ce document a été généré automatiquement le 21 janvier 2021.

© Tous droits réservés

Futurismo, Sant'Elia et Artecrazia de Mino Somenzi : la latinité et l'émergence d'une culture fascisto-futuriste

Jean-Philippe Bareil

NOTE DE L'AUTEUR

Cette intervention a pour origine les travaux que j'ai menés à bien en vue de l'obtention de mon HDR : *Futurismo (1932-1933) Sant'Elia (1933-1934) Artecrazia (1934-1939) de Mino Somenzi. Une revue futuriste dans l'Italie fasciste*, 393 p. (présentation de la revue) et 788 p. (index raisonné des numéros publiés).

- 1 Lancée en 1932, à l'occasion de la *Mostra della Rivoluzione fascista*, qui célébrait le dixième anniversaire de la Marche sur Rome, la publication dont il est ici question¹, à l'existence plutôt mouvementée, présente l'immense d'avantage d'avoir été l'organe officiel du futurisme pendant toutes les années 1930², avant de disparaître en 1939, dans le contexte pour le moins tourmenté qu'avait fait naître la promulgation des lois raciales³. C'est sans nul doute, pour reprendre la dénomination et la périodisation proposées par d'Enrico Crispolti, la revue la plus importante dans la constellation des publications du second futurisme.
- 2 La revue a donc été lancée en 1932, date importante pour deux raisons concomitantes. Comme le laisse entendre l'agencement de la *Mostra della Rivoluzione fascista*, sorte de bilan des dix premières années du fascisme au pouvoir, la fascisation de l'État italien est désormais achevée et peut dès lors commencer ce en quoi doit résider la spécificité du fascisme : la transformation profonde de la société italienne et la fascisation des mentalités, conditions préalables à la naissance de l'Homme nouveau, l'*homo fascistus* que Mussolini appelle de ses vœux. La deuxième raison est plus spécifique au

futurisme : tout au long des années 1920, le mouvement futuriste a traversé une période de reflux, dont on peut considérer qu'elle s'achève avec l'installation de Mussolini à Rome à partir de 1925, puis, surtout, avec son entrée à l'Académie d'Italie en 1929. À partir du milieu des années 1920, le mouvement se reconstitue donc de manière sensible et, de la même manière que le fascisme a peu à peu infiltré tous les rouages de l'administration et de l'État, le futurisme est en mesure, en 1932, de faire état d'un maillage de l'ensemble du territoire national, puisque des groupes futuristes (plus ou moins étoffés et plus ou moins actifs, il est vrai) sont présents dans toutes les villes d'Italie. Le but de cette pénétration capillaire, qui calque l'organisation de l'État fasciste, est clair et Marinetti ne manque jamais une occasion de le rappeler : des groupes futuristes structurés sont désormais présents et opératoires sur tout le territoire, ils forment une avant-garde éclairée, la seule capable de mettre en œuvre, sur un terrain artistique et social – qui s'identifie dans une très large part – la révolution politique incarnée par le fascisme. C'est une banalité de rappeler que le terme d'avant-garde renvoie à un lexique militaire⁴ ; c'est bien le cas ici, et sans doute plus que jamais : les futuristes apparaissent comme autant de soldats sur lesquels Mussolini pourra compter lorsqu'il leur donnera le signal, c'est-à-dire lorsqu'il décidera de faire du futurisme l'art officiel du régime. Et le but que la revue va poursuivre de manière inlassable est bien celui-ci : prouver que c'est au futurisme, plus qu'à tout autre mouvement, qu'il incombe de devenir l'art officiel fasciste⁵.

- 3 La revue va donc œuvrer à l'avènement d'une culture fasciste – le terme est évidemment à prendre dans ses acceptions les plus larges –, de la même manière qu'elle s'efforcera d'assurer au mouvement créé par Marinetti une place de choix dans cette culture en gestation. C'est dans cette double perspective que je me propose d'étudier les références à la notion de latinité présentes dans la revue.
- 4 Mes recherches sur la publication m'ont permis d'établir un index raisonné des numéros publiés, à partir duquel il est relativement aisé de se livrer à une analyse de type lexicographique⁶. On peut en tirer les observations suivantes : la latinité est une notion récurrente dans l'histoire de la revue et on ne saurait la cantonner, d'un point de vue chronologique, au tournant impérial du régime fasciste, tel qu'il s'incarne notamment dans l'adoption d'une scénographie antique dont la *Mostra Augustea della romanità* serait l'illustration la plus éclatante⁷. C'est par ailleurs une notion qui témoigne d'un certain nombre d'évolutions dans le lexique futuriste, au moins par rapport à ce qu'on peut appeler le futurisme des origines : à l'italianité, exaltée dans les grands manifestes du premier futurisme⁸, s'ajoute désormais la latinité, qui confère à la première un caractère plus essentiel – on serait tenté de dire ontologique –, à travers notamment l'idée de race – les deux termes étant du reste souvent associés. La référence à la latinité présente en outre l'avantage d'exalter, grâce au souvenir glorieux de l'Empire romain, le caractère hégémonique du fascisme, modèle politique dont les démocraties en déliquescence, selon Mussolini, feraient bien de s'inspirer.
- 5 Aussi étrange que la chose puisse paraître dans un mouvement qui prétend faire table rase du passé, la latinité va être l'objet d'une véritable récupération, à travers une série de relations, au demeurant plutôt élastiques, qui s'établissent entre cette notion et celle de lyrisme, déjà présente dans un nombre considérable de textes du premier futurisme⁹. Le réseau à la base de cette entreprise de resémantisation va établir une sorte de continuité conceptuelle et thématique entre le premier et le second futurisme, comme l'illustre notamment un article de Guido Fiorini paru le 22 janvier 1933. Pour

cet ingénieur¹⁰, dont les propos visent clairement le Bauhaus sur le point d'être fermé par les Nazis, le rationalisme pur est une construction intellectuelle froide, un organisme mort, puisqu'il lui manque le lyrisme, notion qu'il relie directement à la latinité dans une sorte d'équation mathématique typique des formulations futuristes :

La creazione dello spirito, l'invenzione pura è solo frutto di sensibilità, di lirismo, di spiritualità. Questa è la forza di noi latini, noi futuristi, la nostra grande qualità. Noi latini futuristi possediamo le vere qualità creative che ci derivano da un patrimonio di sensibilità e di lirismo. LIRISMO + SENSIBILITÀ = LATINITÀ NOI SIAMO GLI UOMINI DI DOMANI ¹¹.

- 6 Suivant la même logique, le second futurisme va réactiver la notion de synthèse – dont on sait quelle importance elle occupe dans la littérature ou la peinture du futurisme des origines – pour en faire une qualité typiquement latine, alors que l'analyse, en vertu d'un étrange déterminisme géographique, est une qualité jugée anglo-saxonne et à ce titre éminemment suspecte. Cette idée est exprimée par un éditorial paru en avril 1934, qui n'est en réalité qu'une violente diatribe contre les critiques artistiques, auxquels on reproche de n'avoir rien compris au futurisme :

Essi dimostrano di aver perduto o di non aver mai posseduto quella somma virtù latina, fascista e futurista insieme, che è la virtù della sintesi soffocata in loro dalla fredda pesantezza anglo-sassone dell'analisi ¹².

- 7 Par une série de distorsions, la notion de latinité va être soumise à un phénomène d'instrumentalisation visant à promouvoir les solutions proposées par le futurisme, dont la revue ne cesse de rappeler qu'il est un phénomène éminemment italien et lui aussi à vocation hégémonique, puisqu'il est bien entendu que c'est de ce mouvement que découle toute la modernité du xx^e siècle. Si le futurisme doit devenir l'art officiel du régime, c'est parce qu'il est, comme le fascisme, la quintessence de la latinité, comme le peintre Mario Rispoli le rappelle sur un ton péremptoire dans un article de 1932 :

Riguardo all'originalità noi non ne abbiamo mai difettato, poiché la razza è pura, è genuinamente latina, poiché un clima così geologicamente ideale non può che sviluppare l'istinto artistico veramente favoloso della nostra razza trimillenaria ma pur sempre giovane, satura di gloria e piena di sana giocondità. Ecco perché l'arte italiana si è sempre imposta; ecco perché il FUTURISMO creato da un genio titanico qual'è quello di Marinetti ha influenzato tutte le numerose correnti artistiche straniere ¹³.

- 8 Dans le prolongement de ces déclarations ampoulées, Mario Rispoli rappelle que l'architecture rationaliste (à savoir allemande et française) n'est rien d'autre que l'application des idées que l'architecte futuriste Sant'Elia avait formulées en son temps. Dans un article apologétique paru à quelques jours de la prise du pouvoir de Hitler¹⁴, Alberto Sartoris n'hésite pas à mettre sur le même plan Borromini, Guarrini, Juvara et Sant'Elia, expliquant que ce dernier a révolutionné l'architecture italienne assoupie après la période baroque. Que Sant'Elia n'ait à peu près rien construit n'a guère d'importance : ce que Sartoris tient à rappeler, c'est que l'auteur du manifeste de l'architecture futuriste est mort pendant la Grande Guerre dans des conditions héroïques et que son génie est « *di pura razza latina* ».
- 9 On remarque, à travers toutes ces citations, que la notion de latinité apparaît essentiellement dans des articles relatifs à l'architecture, dont les futuristes mesurent très vite les enjeux dans le contexte d'une fascisation du territoire national. L'architecture étant un art en mesure d'imprimer une marque spécifique à l'espace social, les futuristes ont compris qu'il convient de lui accorder une importance toute particulière, d'autant plus que Mussolini s'est engagé dans une intense campagne de

construction, avec quelques chantiers très fortement connotés sur un plan idéologique¹⁵. Dans ces conditions, il s'agit pour la revue de promouvoir une architecture nouvelle et idéalement révolutionnaire, puisqu'elle est chargée de célébrer le fascisme en marche. Le problème est que le terrain de la modernité est déjà occupé par l'architecture allemande (telle que l'incarnent Ludwig Mies van der Rohe, Marcel Gropius et tous les architectes se réclamant de l'esprit du Bauhaus) et par l'architecture française (Le Corbusier en tête), deux « écoles » que la revue, pour les besoins de la cause, tend à réunir dans une même catégorie. Dans ces conditions, la latinité va devenir une sorte d'étalon conceptuel permettant de définir de façon infaillible les canons d'une nouvelle architecture, dans le cadre d'une entreprise visant à opposer une culture authentiquement italienne à des cultures étrangères concurrentes et elles aussi tentées par une forme d'hégémonie qu'il convient de combattre. La latinité sera donc l'argument sans cesse invoqué – et rarement défini de manière précise – dans une entreprise visant à exclure d'emblée, et sans autres considérations, des apports étrangers jugés incompatibles avec le caractère autarcique de la politique culturelle fasciste. Des arguments plus ou moins convaincants seront avancés pour essayer de disqualifier l'architecture étrangère. Ainsi, dans un article de décembre 1934, l'ingénieur Paolino Collura dénonce vertement les théories rationalistes nordiques, qu'il réduit à une volonté de standardisation poussée à l'extrême, qui engendre la monotonie sans offrir de solutions applicables à un pays latin. On ne saurait formuler d'opposition plus nette à la machine à habiter des rationalistes que celle qui figure dans ses conclusions péremptoires : « *Uno è il postulato basilare : la casa dev'essere casa, e non una camicia di forza* »¹⁶.

- 10 Plusieurs pistes vont être explorées pour essayer de définir une architecture qui soit à la fois futuriste, fasciste et moderne – toutes ces caractéristiques étant immanquablement reliées à un caractère latin, censé les synthétiser.
- 11 L'angle d'attaque pourra par exemple être la technique mise en œuvre, comme c'est le cas avec la *tensistruttura* défendue par Guido Fiorini et dont Marinetti tente de convaincre le lecteur qu'elle serait de dérivation Sant'Elienne¹⁷. Face à la difficulté de proposer des solutions à la fois originales et facilement applicables¹⁸, le discours sur l'architecture moderne va se focaliser, non sur des solutions formelles, mais sur les matériaux de construction, auxquels vont progressivement s'appliquer les références à la latinité. Ainsi, dans un texte de 1934, l'architecte Angiolo Mazzoni¹⁹, qui vient d'adhérer au mouvement futuriste, explique que l'utilisation de revêtements de pierre permet d'échapper à la pauvreté et à la standardisation du rationalisme :

Le costruzioni divenute schiettamente sane per il prevalere del liscio e del volumetrico sull'ornato, si arricchiscono, si impreziosiscono per il materiale che le riveste senza che ne venga alterata la loro semplice, razionale struttura : così l'architettura nostra risulterà perfettamente intonata alla semplicità non scevra di eleganza, alla linearità compagna di bellezza, alla spiritualità indice di vita sana, lirica e morale che sono le basi della nostra esistenza informata alla dottrina fascista ²⁰.

- 12 Il inscrit l'emploi de tous ces matériaux, typiquement italiens, dans le prolongement du message d'Antonio Sant'Elia et rappelle les avantages esthétiques et surtout économiques qu'ils présentent, comme l'emploi d'ouvriers italiens. L'exaltation de la latinité rejoignant le discours autarcique du régime, la pierre et le marbre seront dès lors systématiquement opposés au ciment armé employé par les tenants de l'architecture rationaliste.

13 On ne peut manquer de rappeler que cette exaltation de ces matériaux, dont on souligne la qualité, est en contradiction avec les valeurs défendues par le premier futurisme, qui refusait les matériaux impérissables et trop riches, comme le bronze et le marbre par ailleurs saturés d'académisme²¹. Le risque semble avoir été perçu par la revue qui, sans doute pour se défaire de toute accusation de passéisme, se livre à une apologie de l'aluminium, sorte de bronze des temps modernes, qu'elle présente comme un matériau à la fois révolutionnaire et on ne peut plus italien. La revue reproduira du reste à plusieurs reprises des sculptures en aluminium, d'une assez grande pauvreté sur le plan de l'inspiration, mais dont on vante les mérites précisément en raison du matériau dans lequel elles sont réalisées²².

14 Il convient de faire ici une observation essentielle : la revue est dirigée par Mino Somenzi, qui fut un ancien légionnaire de Fiume – et accessoirement admirateur inconditionnel de Gabriele D'Annunzio. Face à la menace qui pèse sur le fascisme, celle de s'institutionnaliser, voire de s'embourgeoiser, comme le laisse craindre le tour de taille de certains hiérarques, Mino Somenzi estime qu'il convient de renvoyer inlassablement le fascisme à ce qui constitue sa spécificité : la révolution qu'il est censé incarner. D'où la publication par la revue d'un certain nombre de propositions résolument provocatrices, comme la *leva rovesciata*²³ proposée par Benedetta Cappa, caractéristiques de la stratégie communicationnelle futuriste, mais qu'on aurait tort de réduire à une forme de scandale au premier degré tel que le mouvement a su si bien l'entretenir. C'est précisément l'esprit avant-gardiste du fascisme que le journal est chargé de défendre ; or le moins que l'on puisse dire est que cette exaltation de la modernité entre en contradiction avec les notions de tradition et de continuité co-substantielles à la latinité, d'où l'aporie à laquelle la revue est confrontée dans sa tentative de définir l'architecture nouvelle. Cette architecture se doit d'être révolutionnaire, mais les références constantes à une latinité trimillénaire, comme l'a dit Mario Rispoli, nous donnent l'impression étrange d'une création qui irait de l'avant tout en regardant en arrière. Pour dire les choses autrement, si la latinité s'inscrit aisément dans un discours nationaliste propre à la fois au fascisme et au futurisme, elle renvoie aussi à des temps anciens et court donc le risque d'orienter le mouvement sur la voie du passéisme qu'il a toujours farouchement combattu. Ceci explique sans doute l'intervention de Marinetti qui, le 29 janvier 1933, se livre à une énergique mise au point concernant les dénominations à utiliser :

[...] il titolo « fascista-futurista » o come lo chiama Balla « futurfascista » non ha più bisogno della aggiunta : latino. Questa parola odora di museo e di biblioteca. Noi futurfascisti invece con tensioni e resistenze di acciaio, leggerezze di alluminio ci profumiamo di benzina e di ozono²⁴.

15 Ce rappel à l'ordre est du reste justifié par le fait qu'au même moment, la revue s'est lancée dans une énergique campagne, visant à défendre les projets les plus modernes en compétition pour la nouvelle gare de Florence – dont les enjeux sont considérables sur un plan artistique et idéologique. Cette campagne prend évidemment pour cible tous les tenants de la tradition et de l'architecture historicisante, au premier rang desquels figure Ugo Ojetti, que la revue désigne par la dénomination de *Sua Eccellenza archi e colonna*. Dans la même logique, la revue va reprendre de volée le grand Le Corbusier, dont elle publie l'article « Esprit grec, esprit latin, esprit gréco-romain ». Dans cet article pour le moins critique à l'égard de la politique architecturale de Mussolini, qu'il a fait paraître en février 1933 dans *Prélude*²⁵, Le Corbusier écrit :

Mussolini reconstruisant l'Italie, ayant par là la même occasion de forger un éblouissant visage à l'Italie renaissante, décrète : « Il faut regarder Rome ! ». Pastiche et parodie ! Ainsi pour l'heure avortent les deux plus grandes entreprises humaines depuis longtemps²⁶. Rome copie Rome : pléonasmе.

- 16 Pour contester le jugement qu'elle juge considère sévère qu'erroné, la revue va devoir se livrer à une assez étonnante justification de la latinité architecturale, dont elle précise sans trop entrer dans les détails qu'elle n'aurait rien de passéiste :

Moderno e razionale, va bene : ma né in Italia né in Grecia questo potrà essere distinto o indipendente da quel senso di bellezza lirica e di monumentalità che i millenni hanno trasfuso nella razza latina e nella razza greca.

- 17 L'article continue en ces termes :

Non è vero che Mussolini si sia lasciata sfuggire l'occasione di dare all'Italia rinasciente un volto nuovo ; non è vero che esista il pleonasmо di Roma che copia Roma.

- 18 L'auteur précise en outre les hardiesses du régime en matière architecturale qui seront illustrées par le futur *Palazzo Littorio* qui, tout en s'accordant à l'espace chargé d'histoire dans lequel il sera construit, sera « *modernissimo, fascista, mussoliniano* » et valorisera la grandeur et la continuité de l'esprit latin²⁷.
- 19 On touche ici les limites de l'exercice : on perçoit la difficulté de l'entreprise d'équilibrisme à laquelle la revue doit s'astreindre pour essayer de concilier l'exaltation de la nouveauté et de la rupture avec les nécessités d'une relation de la continuité à laquelle nous renvoient les références à la latinité. La revue donne donc l'impression d'une position conceptuelle difficile entre des nécessités contradictoires. On pourrait à cet égard reprendre l'expression de funambulismes intellectuels, qu'Ezio Godoli applique aux efforts que Marinetti a déployés pour faire d'Angiolo Mazzoni l'architecte futuriste qu'il n'est pas vraiment²⁸.
- 20 Si un risque d'incohérence ou de contradiction existe bel et bien dans la référence constante à la latinité, il me semble que ce jugement doit être relativisé, ou au moins replacé dans son contexte. Il convient en effet de rappeler que, sur le plan d'une politique artistique, le régime n'a jamais formulé de choix clair et définitif entre toutes les tendances qui s'offraient à lui²⁹, et notamment entre une architecture moderne et une architecture historicisante. Les exemples de cette politique pour le moins hésitante sont nombreux : citons par exemple la cité universitaire de Rome ou le quartier de l'EUR, où les solutions les plus contradictoires sont amenées à cohabiter. Le principe même d'une politique artistique autarcique convient d'être nuancé, comme l'illustre notamment l'exemple de la *casa del fascio* construite à Sturla, dans la banlieue de Gênes, pour laquelle l'architecte Luigi Daneri n'a pas hésité à se livrer à un véritable plagiat de la villa Savoye de Le Corbusier³⁰. De ce point de vue, les funambulismes du mouvement futuriste sont aussi ceux du régime qu'il a si fidèlement servi.

NOTES

1. L'ensemble de la publication compte 119 numéros, qui se distribuent suivant une numérotation complexe et parfois contradictoire et une périodicité très irrégulière.

2. La revue est pendant un temps concurrencée par *Autori e scrittori*, organe officiel du syndicat du même nom, à la tête duquel Marinetti a été nommé par le gouvernement après sa participation à la guerre d'Éthiopie. S'il fait de cette publication une tribune futuriste placée sous son haut patronage, c'est toutefois Mino Somenzi et sa revue qui se chargent d'organiser la défense de Marinetti lorsque les hiérarques les plus conservateurs se déchaînent contre lui, au cours de l'hiver 1938-1939. La campagne pour l'italianité de l'art moderne qui s'engage alors se conclut par la victoire de Marinetti, qui renforce son autorité personnelle (plus que celle du futurisme à proprement parler) dans le domaine de la modernité artistique.

3. Les raisons pour lesquelles la revue cesse de paraître restent mystérieuses. D'aucuns considèrent que, dans l'éditorial de l'avant-dernier numéro, la rédaction aurait exprimé une hostilité voilée aux lois raciales, s'exposant de ce fait aux foudres de la censure et à la saisie des exemplaires parus (voir notamment Claudia Salaris, *Artecrazia. L'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Florence, La Nuova Italia, 1992, p. 205 sqq., et Renzo De Felice, *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, Milan, Mondadori, 1977, p. 373). Rien ne permet d'établir que les choses se soient déroulées ainsi, outre le fait que l'éditorial concerné, d'une interprétation pour le moins ambiguë, ne saurait être considéré comme une manifestation tonitruante de philosémitisme. Plus vraisemblablement, c'est à des motifs économiques et aux difficultés financières auxquelles la revue n'a cessé d'être confrontée que l'on doit attribuer sa disparition.

4. Cf. Anne Tomiche, *La naissance des avant-gardes occidentales*, Paris, Armand Colin, 2015.

5. Claudia Salaris tend à voir dans l'organisation de la *Mostra della rivoluzione fascista* et dans les œuvres qui furent retenues pour y participer la victoire du courant artistique incarné par le groupe Novecento (voir *Artecrazia. L'avanguardia futurista...*, op. cit., p. 105). On peut lui rétorquer que si victoire il y a, elle reste relative ou à tout le moins que le groupe Novecento est déjà, en 1932, dans une phase d'inéluctable reflux. À partir de cette même date, Mussolini s'éloigne de Margherita Sarfatti, qui fut à la fois sa maîtresse et « l'âme » du mouvement Novecento, dont elle a réussi à fédérer les tendances parfois contradictoires. À partir de 1932, par ailleurs, Margherita Sarfatti ne contribue plus au *Popolo d'Italia*.

6. Tous les articles publiés ont fait l'objet d'une fiche détaillée, à laquelle je renverrai le lecteur en indiquant le numéro de la notice.

7. On pourrait associer à cette célébration de l'Antiquité romaine le pavillon de l'Italie à l'Exposition universelle de Paris en 1937 (projet de Marcello Piacentini) ainsi que certaines réalisations de l'EUR, comme le palais de la Civilisation Italienne (projet des architectes La Padula, Guerrini et Romano). Si le tournant impérial est souvent associé – non sans raison – à l'adoption de la législation antisémite, il n'est pas indifférent de faire observer que les couvertures de la *Difesa della razza*, publication de propagande visant à justifier les lois raciales et à en expliquer la « philosophie », font régulièrement appel à une iconographie dans laquelle la référence à la romanité occupe une position obsessionnelle. À propos du culte de la romanité (notamment dans le domaine de l'architecture), on consultera Emilio Gentile, *Fascismo di pietra*, Rome - Bari, Laterza, 2007.

8. Même si des velléités expansionnistes sont perceptibles dès la naissance du mouvement, le Manifeste de fondation présente le futurisme comme un mouvement italien bien plus que latin, la latinité étant en l'occurrence associée, par un réseau lexical serré, au passéisme faisant l'objet de toutes les diatribes : « È dall'Italia, che noi lanciamo pel mondo questo nostro manifesto di violenza travolgente e incendiaria, col quale fondiamo oggi il "Futurismo", perché vogliamo liberare questo paese dalla sua fetida cancrena di professori, d'archeologi, di ciceroni e d'antiquarii ». Il est vrai que, pour des raisons stratégiques, il importait d'insister sur cette spécificité italienne, ne fût-ce que pour se démarquer de la France, modèle culturel hégémonique en ce début de siècle, et à qui les futuristes – Marinetti en tête – étaient par ailleurs redevables d'une partie de leur formation intellectuelle.

9. Songeons par exemple à la *Préface au Catalogue des Expositions de Paris, Londres, Berlin, Bruxelles, Munich, Hambourg, Vienne, etc.* (février 1912), qui développe les conceptions de la peinture nouvelle dont doit découler « *una fonte di lirismo pittorico fino ad oggi ignorata* ».

10. Le nom de Guido Fiorini reste indéfectiblement attaché à la *tensistruttura*, dans laquelle se ressent fortement sa formation d'ingénieur. Prophétisant la fin du ciment armé, Fiorini promeut une « architecture mécanique », caractérisée par une utilisation savante de structures métalliques visant à rendre chaque niveau d'un édifice indépendant des autres, notamment par l'utilisation de tirants d'acier arrimés à un noyau central. Chargé de la réalisation du restaurant italien à l'Exposition coloniale de Paris de 1931, il entre en contact avec Le Corbusier ; il lui soumet ses théories sur la *tensistruttura*, qui seront au cœur d'un intense échange épistolaire entre les deux hommes. C'est lui qui accompagne Le Corbusier dans sa visite de Rome, lors du voyage en Italie que l'architecte effectue en 1934. Voir Milva Giacomelli, « Guido Fiorini », dans Ezio Godoli (dir.), *Il dizionario del futurismo*, Florence - Trente, Vallecchi-MART, 2007, p. 455-459.

11. Guido Fiorini, « La "tensistruttura", grande invenzione futurista Fiorini », *Futurismo*, a. II, 22 janvier 1933, p. 6.

12. Voir notice n° 1945.

13. Voir notice n° 494.

14. Voir notice n° 799.

15. Citons, pêle mêle, la cité universitaire de Rome, la gare de Florence ou l'EUR. Ces chantiers importants illustrent autant l'activité inlassable du fascisme dans le domaine de la construction que ses réticences à définir un style univoque qu'on pourrait qualifier de fasciste. C'est un point sur lequel nous reviendrons.

16. Voir notice n° 2238.

17. Voir notice n° 744. Guido Fiorini adhère officiellement au futurisme en janvier 1933.

18. Aussi révolutionnaire qu'elle puisse paraître, la *tensistruttura* pose un problème qui la disqualifiait dans le contexte de l'Italie fasciste : elle exige d'importantes quantités de métaux. Pour illustrer le peu d'avenir qu'elle avait dans ces conditions, on peut évoquer les recherches qui furent menées aux alentours de 1938 dans le but de remplacer l'armature métallique du béton armé par des treillages de bambou. Voir Sergio Poretti, *Modernismi italiani. Architettura e costruzione nel Novecento*, Rome, Gangemi, 2008, p. 138.

19. Ingénieur de formation, Angiolo Mazzoni occupe depuis 1924 une position importante au service des travaux et constructions de la direction générale des chemins de fers italiens. Parmi ses nombreuses réalisations figurent la colonie balnéaire de Calambrone, le palais des postes des villes de Nuoro, Palerme, Varese, Agrigente, Raguse, Bergame, Pistoia, Pola, de l'Abetone ou d'Ostie, ainsi que les gares de Littoria, Sienne, Reggio Emilia, Trente, Montecatini, Messine, Reggio de Calabre et la célèbre station thermique de la gare de Florence, considérée comme l'œuvre la plus futuriste de ce constructeur. La revue n'a pas manqué de célébrer l'événement retentissant que constituait la conversion d'Angiolo Mazzoni au futurisme : compte tenu de l'importance professionnelle de ce personnage très introduit dans la hiérarchie fasciste, le futurisme pouvait espérer retirer de cette conversion une certaine notoriété, à défaut de reconnaissance officielle, d'autant plus que le domaine d'activité d'Angiolo Mazzoni – les transports – était en parfaite cohérence avec l'exaltation de la vitesse et du mouvement prônée par le futurisme depuis sa naissance. Voir Andreas Giacumacatos, « Angiolo Mazzoni », dans Ezio Godoli (dir.), *Il dizionario del futurismo*, op. cit., p. 721-723, ainsi que Angiolo Mazzoni (1894-1979). *Architetto ingegnere del Ministero delle comunicazioni*, Milan, Skira, 2003.

20. Voir notice n° 1950.

21. Dans ses conclusions, le *Manifeste de la sculpture futuriste* du 11 avril 1912 propose de « [d]istruggere la nobiltà tutta letteraria e tradizionale del marmo e del bronzo » et préconise l'emploi de matières comme le verre, le bois, le carton, le fer, le ciment, le crin, le cuir, la tissu, le miroir, la lumière électrique. C'est l'emploi de matériaux périssables ou fragiles, comme le plâtre ou le

carton, qui explique la disparition d'un nombre important des sculptures réalisées par Umberto Boccioni.

22. C'est le cas notamment de la *Victoire fasciste* de Lina Arpesani réalisée dans un alliage d'aluminium, l'*anticorodal*. Si la sculpture relève d'un style classicisant caractéristique du retour à l'ordre tel qu'a pu l'illustrer le groupe Novecento, elle s'inscrit aussi dans un projet de sculpture monumentale auquel le futurisme souscrivait pleinement. Voir notice n° 1724.

23. Dans ce projet pour le moins farfelu, Benedetta Cappa, l'épouse de Filippo Tommaso Marinetti, suggère que, en cas de conflit, on inverse l'ordre suivant lequel les classes seraient appelées à prendre les armes. On commencerait par mobiliser les sexagénaires, puis les quinquagénaires, avant de faire appel, le cas échéant, aux classes les plus jeunes. Elle avance divers arguments pour justifier sa proposition : puisque la guerre moderne et la technologie qu'elle déploie exigent moins la force de l'homme jeune que l'expérience de l'homme mûr, autant épargner les forces vives de la nation en offrant aux aînés l'occasion d'une action héroïque et d'une mort glorieuse pour la patrie. On réserverait en outre l'énergie de la jeunesse pour un éventuel choc final, qui aurait de ce fait toutes les chances d'être victorieux. Cet audacieux projet est formulé dans un article paru en octobre 1932 (numéro 4 ; voir notice n° 149) ; il suscita des réactions enthousiastes dans la revue et quelques jugements plus réservés.

24. Voir notice n° 747.

25. Voir notice n° 1866.

26. Dans son article (pourtant écrit alors qu'il a été chargé de la construction du Centrosoyouz de Moscou), Le Corbusier fait aussi référence à l'architecture soviétique.

27. Actuellement siège du ministère des Affaires étrangères, le *Palazzo Littorio* fut construit Piazza della Farnesina, près du Foro Mussolini (architectes : Morpurgo, Del Debbio et Foschini), au terme d'une histoire complexe. L'édifice devait dans un premier temps se dresser sur la via dell'Impero (actuelle via dei Fori Imperiali), sur une parcelle triangulaire située à l'angle de la via Cavour et face à la basilique de Maxence. Ce projet, qui fit l'objet d'un concours auquel participèrent les plus grands architectes italiens, fut abandonné pour des raisons inconnues ; il fut par la suite question de construire la *Casa Littoria* au pied de l'Aventin, dans les parages de la pyramide de Caius Cestius, avant que l'emplacement définitif ne soit retenu, vers la fin des années 1930. Preuve de l'importance de ce chantier, dont toutes les parties en présence attendaient qu'il précise enfin les orientations du régime en matière d'architecture, le numéro 73 d'*Artecrazia* (octobre 1934) est presque entièrement consacré à la reproduction des projets en compétition pour le premier concours.

28. Ezio Godoli, *Guida all'architettura moderna. Il futurismo*, Rome - Bari, Laterza, 1983, p. 102.

29. Cette spécificité du fascisme (qui constitue peut-être aussi sa faiblesse sur le plan d'une politique artistique clairement au service d'un projet politique) n'a pas échappé à Mino Somenzi. Au moment où l'Italie se rapproche de l'Allemagne nazie, il se livre à un violent réquisitoire contre la campagne du régime nazi visant l'art dégénéré, réquisitoire dans lequel il convoque précisément la notion de latinité, qu'il pare des vertus de la tolérance alors qu'elle masque plutôt les hésitations du régime en matière artistique. Il écrit, à propos de la volonté d'Hitler de définir un art officiel auquel l'art dégénéré serait ainsi opposé : « *Quanto è lontano tutto ciò dalla serena concezione latina dell'arte ! Qui da noi il Duce, lungi dall'incedere l'opera degli artisti con dogmi o prescrizioni arbitrarie, si limita ad aiutare efficacemente et a coordinare, senza offenderle, tutte le attività creative* ». Il rappelle en outre les propos de Ciano, qui garantit la liberté de création à tous les artistes. Voir notice n° 2730.

30. Construite en 1939, cette *casa del fascio* reprend tous les éléments caractéristiques de la villa Savoye et, plus généralement, de l'architecture moderne telle que Le Corbusier l'a définie : les pilotis, le toit-terrace et les fenêtres disposées en bandeaux horizontaux dans une façade dont on imagine qu'elle n'a pas de rôle porteur (de même que l'intérieur obéit sans doute au principe du plan libre). L'architecte emprunte en outre à son modèle l'accès à l'étage supérieur par un

escalier dissimulé dans un tambour vitré, ainsi que la forme générale d'un parallélépipède régulier. Il est étonnant que cette copie servile ait été réalisée près de dix ans après la mise en chantier de la villa Savoye (1928-1931), à un moment où l'architecture rationaliste était en passe de subir d'assez sensibles infléchissements. La *casa del fascio* de Sturla est reproduite dans Paolo Portoghesi (dir.), *L'architettura delle case del fascio*, Florence, Alinea editrice, 2006, p. 13 et 14 ; voir en outre, Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier 1887-1965. Un lyrisme pour l'architecture de l'ère mécaniste*, Cologne, Taschen, 2005, p. 42-47 et Dominique Amouroux, *La villa Savoye*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2011.

RÉSUMÉS

L'intervention repose sur l'analyse de la notion de latinité dans la revue dirigée par Mino Somenzi (*Futurismo, Sant'Elia e Artecrazia*), qui fut l'organe officiel du second futurisme entre 1932 et 1939. Se focalisant sur l'architecture, art considéré comme le plus adapté à la fascistisation de la société italienne, la revue se propose de mettre en évidence le caractère purement latin de l'architecture fasciste (souvent identifiée à l'architecture futuriste). Si l'usage de cet adjectif vise à distinguer les créations de l'Italie fasciste de celles des courants concurrents (Bauhaus allemand, notamment), il tend à confondre exaltation de l'italianité avec défense de la tradition, en contradiction avec le caractère révolutionnaire du futurisme des origines.

Questo intervento è incentrato sull'analisi della nozione di latinità nella rivista diretta da Mino Somenzi (intitolata via via *Futurismo, Sant'Elia e Artecrazia*), organo ufficiale del cosiddetto secondo futurismo tra il 1932 e il 1939. Focalizzandosi sull'architettura, considerata l'arte più adatta alla fascistizzazione della società italiana, la rivista si propone di mettere in risalto il carattere prettamente latino dell'architettura fascista (spesso identificata con l'architettura futurista). Se l'uso dell'aggettivo permette di distinguere le creazioni dell'Italia fascista da quelle di correnti rivali (come il Bauhaus), esso tende altresì a confondere l'esaltazione dell'italianità con la difesa della tradizione, in contraddizione con il carattere rivoluzionario del futurismo delle origini.

INDEX

Mots-clés : Mino Somenzi, Filippo Tommaso Marinetti, Guido Fiorini, Le Corbusier, Bauhaus, architecture fasciste, architecture futuriste

Keywords : Mino Somenzi, Filippo Tommaso Marinetti, Guido Fiorini, Le Corbusier, Bauhaus, fascist architecture

AUTEUR

JEAN-PHILIPPE BAREIL

Jean-Philippe Bareil, agrégé d'italien, professeur de langue et littérature italienne à l'université de Lille 3. Auteur d'une thèse de doctorat intitulée *Exil et voyage littéraire dans l'œuvre de Primo Levi (1919-1987) : la Divine Comédie, l'Odyssée et la Bible* (1992) et d'une HDR intitulée *La littérature et la*

culture italienne du xx^e siècle à l'épreuve de l'histoire ; inédit : Futurismo (1932-1933) Sant'Elia (1933-1934) Artecrazia (1934-1939) de Mino Somenzi. Une revue futuriste dans l'Italie fasciste.