

Architecture & Moralité

Le glissement de la perception de l'architecture
milanaise de 1919-1943, au fil du temps.
Désincarnation d'un mythe...

Travail de fin d'études présenté par Joséphine Hugo

En vue de l'obtention du grade de Master en Architecture, Sous la Direction de Maurizio Cohen

UNIVERSITÉ DE LIEGE, A.A. 2021-2022, AOÛT 2022

AXE DE RECHERCHE :

Art d'État – Fascisme – Italie – Mémoire collective – Modernité – Novecento –
Patrimoine – Politique – Propagande architecturale – Rationalisme – Sociologie des
objets – Symbolique

Architecture & Moralité

Le glissement de la perception de l'architecture
milanaise de 1919-1943, au fil du temps.

Désincarnation d'un mythe...

1



Avant-Propos

Lors de ces derniers mois, j'ai eu l'occasion de travailler sur ce mémoire qui aborde un univers à la fois sombre et fascinant, un sujet qui allait clôturer mes études, mais qui marquera cependant ma vision de l'architecture à vie et qui m'a permis de déconstruire la vision figée de l'architecture que j'ai eue, inconsciemment, jusqu'à prendre connaissance de ce sujet plus en profondeur. Mes recherches sont motivées par certaines préoccupations : la migration des cultures et des tendances, les idéologies, les systèmes et constructions sociales, la responsabilité du monde de l'architecture dans le façonnement du monde.

Durant les études d'architecture, la période de l'architecture moderniste est souvent représentée comme un courant mythique, l'un des plus marquants de l'histoire de l'architecture. Quelquefois, elle est présentée de manière un peu schématique et simplifiée, avec le risque de tomber dans un portrait presque simpliste et caricatural, dépeignant des architectures imposantes, déshumanisées, construites par des esprits radicaux, complètement illusoires et déphasées par rapport aux enjeux de l'ère actuelle. Le modernisme est un courant très controversé, parce qu'il est à la fois si loin des représentations contemporaines de l'écologie, de la conception formelle, des styles de vie, même si en même temps, il est porteur d'une maîtrise mythique de la forme, de la géométrie, d'une vision utopique et positive du monde et de la société. Malgré les nombreuses défaillances qu'on peut lui trouver, il arrive à susciter de l'admiration pouvant même se transformer en vénération pour beaucoup d'architectes ou d'observateurs.

Souvent, je le constate, l'arbitrage du « politiquement correct » entre en jeu dans la manière de se positionner en tant qu'architecte face à un édifice, un courant ; puisque l'architecture est étroitement liée aux enjeux politiques, écologiques, aux questions de genres et d'inclusion ; à tel point que l'on vient parfois à négliger la simple question de qualité architecturale et formelle du bâtiment. Cette critique engendre de temps à autre une certaine forme de mauvaise foi, ou de compromis, provoquant des positions très polarisées qui ne s'expriment que par des relations antagonistes : le bien/le mal ; aimer/détester (une architecture).

Il est parfois difficile de se positionner, lorsqu'on est à la fois critique par rapport aux enjeux politiques d'une architecture, et qu'on est un esthète. Il l'est encore plus, lorsque l'on n'est pas objectif sur un contexte. Bien que j'éprouve un grand amour pour l'Italie et pour la ville de Milan, y ayant vécu pendant 6 mois, ainsi que pour l'architecture moderniste en général, je commence à les connaître suffisamment pour apprécier leur beauté mais aussi reconnaître leurs défauts, et nombreux sont-ils. Il est important de ne pas les idéaliser, afin de rester le plus objectif et conscient possible, sur les qualités et les limites de l'architecture de la période fasciste à Milan.

Je souhaite exprimer ma gratitude envers toutes les personnes qui m'ont apporté aide et soutien de près ou de loin tout au long de la réalisation de ce travail.

Tout d'abord, je tiens à remercier *Mr. Maurizio Cohen*, mon promoteur, la personne idéale pour aborder ce sujet si complexe et fascinant, pour m'avoir ouvert l'esprit sur les façons de voir l'architecture fasciste et pour m'avoir aiguillée dans la construction de cette question de recherche, pour son accompagnement et le partage de son temps et de ses connaissances riches sur le sujet.

Merci aux lecteurs et correcteurs qui ont consacré du temps et de l'intérêt à ce travail, je pense à *Mr. Gregorio Carboni Maestri*, *Mr. Stéphane Dawans*, *Madame Martina Barcelloni Corte*. Merci pour les références et discussions que vous m'avez permis d'avoir.

J'aimerais également exprimer mon immense gratitude à mes proches et mes amis, mais surtout à mes parents, *Aline Henkes* et *Bernd Hugo*, pour leur soutien et leurs encouragements tout au long de mon parcours académique et pour m'avoir soutenue mais aussi poussée dans mes projets d'expatriation en Italie. L'éducation culturelle, les voyages et leur précieux soutien affectueux et psychologique que j'ai eu la chance d'avoir dès mon plus jeune âge sont sans doute la principale raison pour laquelle je suis aujourd'hui si passionnée par l'Italie, son histoire et sa culture. L'ouverture d'esprit, le sens de la justesse et de l'intégrité, ne pas juger sans connaître, l'envie de comprendre les choses dans les détails, et la sensibilité à la beauté sont des valeurs que vous m'avez transmises et sans lesquelles je n'aurais pas pu écrire ce travail.

Annibale, ti ringrazio per il tuo indefettibile sostegno, per avermi mostrato e fatto capire cos'è l'Italia, nella sua bellezza, nelle sue sottigliezze ed anche nelle sue sfide. Grazie per farmi crescere ed il mio amore per l'Italia ogni giorno che passa, attraverso le tue conoscenze, le tue passioni, le nostre diversità (elettive), ma prima ancora, attraverso la grande persona che sei. Grazie per avermi sempre confortata nel mio sogno di poter trovare in Italia un piccolo posto libero da considerare la mia seconda casa.

Grazie *Milano*, per avermi accolta e per accogliermi ancora nel tuo seno, nella perfezione della tua imperfezione. Sei la prova che è possibile innamorarsi in una città.

Table des matières

INTRODUCTION	11
PRÉSENTATION DU SUJET	11
ETAT DE L'ART	14
LA PROBLÉMATIQUE	25
MÉTHODOLOGIE	27
OBJECTIFS ET LIMITES DU MÉMOIRE	29
STRUCTURE DE LA RECHERCHE	30
CHAPITRE 1 : LE CHAMP ARCHITECTURAL LORS DU VENTENNIO FASCISTE, REMISE EN CONTEXTE ET CLÉS DE LECTURE	33
1.1. A L'ÉCHELLE EUROPÉENNE	33
1.2. A L'ÉCHELLE DE L'ITALIE	37
1.2.1. La révolution dans les domaines de l'architecture et de la politique	37
1.2.2. Chronologie des grands moments de l'architecture du Ventennio à l'échelle du pays	37
1.2.3. La réforme de la pratique architecturale et l'instauration des grands concours	38
1.3. MILAN COMME THÉÂTRE DES DÉBATS	40
1.3.1. Le conflit autour de la nouvelle architecture italienne : Rationalisme, Novecento et Classicisme	41
<i>Les rationalistes</i>	41
<i>Les novecentistes</i>	44
<i>Choix et évolution des rapports entre les différents courants architecturaux et l'Etat fasciste</i>	46
1.3.2. Le passage d'une architecture nationale à une architecture d'Etat	51
<i>Propagande</i>	51
<i>La méditerranéité</i>	55
1.3.3. Économie, rapports de force et urbanisme	56
<i>Avant la construction vient la destruction</i>	56
<i>La planification urbaine comme fruit de la politique économique du régime</i>	57
<i>Effets et conséquences de la politique urbanistique sur la ville</i>	59
<i>L'oligarchie financière et son lien étroit avec les transformations de la ville</i>	61
<i>Les projets de transformations du visage de Milan</i>	63
<i>Responsabilité du milieu de la culture et protestations dans les débats urbanistiques</i>	70

CHAPITRE 2 : LA MORALE D'UNE ŒUVRE ARCHITECTURALE FACE A LA MORALE DE SON ARCHITECTE	73
2.1. LA RESSEMBLANCE ENTRE LA MORALE DE L'ŒUVRE ET CELLE DE L'AUTEUR	73
2.2. LA DIFFÉRENCE ENTRE LES ŒUVRES PLASTIQUES ET LES ŒUVRES ÉCRITES	74
2.3. L'ORNEMENT COMME PRINCIPAL MESSAGER IDÉOLOGIQUE	75
2.4. GOMMAGES ET RÉÉCRITURES DE L'ŒUVRE	77
CHAPITRE 3 : ÉTUDE DE CAS	79
3.1. CAS N ° 1 : PALAZZO DEI GIORNALI	80
3.2. CAS N ° 2 : MUSEO DELLA TRIENNALE DI MILANO	86
3.3. CAS N ° 3 : CAMERA DEL LAVORO	92
3.4. OBSERVATIONS ET CONCLUSION DES ANALYSES	96
CHAPITRE 4 : LA DÉCONSTRUCTION DES AMALGAMES SUR L'ARCHITECTURE MODERNE ET LE FASCISME	97
4.1. LE FASCISME ÉTAIT PARTOUT : IL N'Y A PAS DE CAMP « BON » ET DE CAMP « MAUVAIS »	97
4.2. LE FASCISME EST POREUX : LA LIMITE ENTRE CE QUI EST FASCISTE ET CE QUI NE L'EST PAS EST FLOUE	99
4.3. LA QUESTION DU BIEN ET DU MAL DEVIENT FLOUE, JUSQU'À NE PLUS SE POSER	100
4.4. LES VALEURS QUE L'ON ATTRIBUE À L'ARCHITECTURE GLISSENT	102
CONCLUSION : ARCHITECTURE OU MORALITÉ ?	105
BIBLIOGRAPHIE	108
TABLE DES FIGURES	115
ANNEXES	120



Introduction

Présentation du sujet

Milan est la capitale économique et la deuxième plus grande ville d'Italie, après Rome. Depuis l'époque industrielle, elle était déjà l'une des trois villes constituant le triangle industriel de l'Italie (Turin-Milan-Gênes). C'est aussi elle qui a vu émerger le fascisme sous Mussolini, et qui en a été son siège principal tout au long du Ventennio ; vingt ans durant lesquels Milan, ainsi que l'Italie tout entière, ont été le terrain d'un laboratoire d'expérimentation architectural qui a marqué le cours du mouvement moderne et de l'histoire de l'architecture à une échelle dépassant la frontière italienne.

La période du Ventennio laisse aujourd'hui un héritage : pour certains une fierté nationale, pour d'autres un patrimoine amer et difficile à assumer. Le concept de moralité s'imisce aujourd'hui dans les débats concernant cette architecture compliquée lorsqu'il s'agit de se positionner face à ce patrimoine, son statut et la manière de le traiter et de l'apprécier, à l'heure où les luttes pour la liberté d'expression et de pensée, pour l'inclusion et la démocratie sont plus internationalisées que jamais.

Depuis longtemps, l'Italie, premier État fasciste, entretient une relation avec la politique de droite. En 1994, elle devient le premier état avec un parti néofasciste au pouvoir, sous Berlusconi. Pourtant, le confort général des Italiens à intégrer ce pan d'histoire dans le panorama de leurs villes, comme c'est le cas à Milan avec des lieux comme la Piazza San Babila, le Palazzo Mezzanotte sur la Place de la Bourse, le Palazzo dei Giornali, le Palais de Justice, les bâtiments jumeaux sur la Place du Dôme, ou encore les immeubles de logements de cette époque, n'est pas uniquement lié et expliqué par cela. Après tout, l'Italie a été le foyer de la plus grande résistance antifasciste d'Europe occidentale de l'après-guerre.



2. P. Portaluppi,
Siège de la fédération des
« fasci » milanais, Milan,
1935-1940.

3. P. Mezzanotte,
Palazzo Mezzanotte, Milan,
1929-1932.

En 2017, un article de Ruth Ben-Ghiat, professeure d'histoire et d'études italiennes à l'Université de New York, est publié dans la presse sous le titre « Pourquoi tant de monuments fascistes sont-ils encore debout en Italie? ».

Immédiatement, la polémique est lancée et provoque l'apparition de deux camps opposés. En effet, l'héritage inconfortable laissé par Mussolini en Italie, que les scientifiques qualifient de « patrimoine dissonant », fait mal et rappelle un passé difficilement conciliable avec les valeurs actuelles (Ciarkowski, 2017). L'architecture de la période fasciste a marqué l'architecture en mal comme en bien et cet héritage fait face à une multiplicité d'interprétations : certains experts y verront une icône du rationalisme ou un témoignage historique qui laisse des traces importantes sur l'histoire de l'architecture, tandis que d'autres y verront un héritage difficile à porter au quotidien. L'architecture de cette période peut-elle vraiment être adulée, sachant qu'elle est reliée de près ou de loin à une idéologie allant à l'encontre de toutes les valeurs contemporaines de la démocratie et de l'éthique humaine ? Est-elle dangereuse pour la société ou au contraire, fait-elle l'objet d'une mémoire collective ? Que faire de cet héritage ?

Poser ces questions d'emblée et en ces termes présupposerait que toute la production de l'architecture publique de cette époque serait inmanquablement liée au régime fasciste de manière directe. Ce serait la circonscrire à une connotation négative d'une architecture « intrinsèquement fasciste » et donc, automatiquement mauvaise. Cependant, ces liens entre l'architecture rationaliste de ces années et l'Etat fasciste lui-même sont tantôt clairs, tantôt ambigus, tantôt directs, tantôt indirects. Il en résulte une polémique délicate, basée cependant sur une connaissance de cette période qui est parfois, chez nous, à l'étranger, ou même en Italie, réduite à quelques faits.

C'est ce que Jean-Louis Cohen (1976) critique, concernant la culture française. Il mentionne le fait que pourtant, à l'époque, les liens que la France et ses architectes ont eu avec l'Italie fasciste étaient largement présents. La vénération des réalisations italiennes a servi de contrepoids à l'attrait des plans quinquennaux initiaux de l'URSS dans les nations en difficulté. Etant donné que l'Italie était essentiellement restée un allié de la France pendant très longtemps après la Première Guerre mondiale, l'évocation d'une autorité « forte » comme l'État fasciste, la cohésion et l'implication de l'État dans l'économie y trouvaient une résonance sensible. De nombreux modèles de pensée de droite en Europe ont été modelés et inspirés par le fascisme italien et leur manière d'agir avec l'architecture. Voilà pourquoi, selon Cohen, le traitement de ce sujet ne se résume pas à l'intérieur des frontières italiennes mais la problématique rayonne bien au-delà. (Cohen, 1976)

Jean-Louis Cohen et Cesare De Seta mettent en évidence le problème de la critique architecturale qui a schématisé et réduit cette période de l'architecture et à quel point il est trompeur de réduire tous les événements de la culture italienne de l'époque fasciste au seul crédit du régime :

« La combinaison de l'ignorance des cultures étrangères et du schématisme a réduit le sentiment commun sur l'architecture de la période fasciste en Italie à une poignée de clichés. Un tel aplatissement d'une période certes confuse, mais féconde en débats et en propositions, dont l'impact sur l'architecture italienne d'après-guerre ne s'est pas démenti, doit être dépassé à tout prix. (...) L'histoire des rapports entre le régime fasciste et l'architecture rationaliste ne nous fait-elle pas entrevoir l'importance des médiations, des questionnements culturels liés à l'intervention de groupes donnés d'intellectuels ? »
(Cohen, 1976, p.9)

« Aucun secteur de notre culture et aucune période n'ont été aussi grossièrement enrobés d' « idéologie » que la critique artistique. Les domaines et les thèmes sur lesquels il a porté étaient pervertis par le formalisme et par une abstraction excessive, deux maux typiques d'une culture comprise beaucoup plus avec l'esthétique néohégélienne qu'avec la mémoire collective. » (De Seta, 1976, p.13)

Ce genre de schémas, où la politique se mêle à l'architecture est un schéma universel et cette lecture avec l'Italie comme cas de figure peut servir à étayer notre conscience et notre culture par rapport à ce genre de scénarios. Il y a une nécessité de séduquer sur le sujet, mais aussi sur les différentes manières de le juger, afin d'éviter les schémas qui entretiennent des visions dualistes et réductrices, dangereuses pour la société et la mémoire. C'est un sujet que l'on connaît peu en dehors des frontières italiennes – je l'affirme de ma propre expérience en Belgique.

Ce cas de l'Italie totalitaire en est un parmi plusieurs autres, pouvant servir de lunette de vision pour soulever une question plus vaste : la question de comment traiter des réalisations provenant d'époques ambiguës sans se laisser piéger par une notion de « politiquement correct » réductrice. Des débats face à la conservation du passé, il y en aura toujours ; des traces d'un passé auquel il est difficile de s'identifier, aussi. C'est la conséquence même du temps qui passe, des générations qui se succèdent et des courants de pensée qui évoluent et s'entrechoquent, constamment.

Avant de poser la question de savoir quoi faire de ce patrimoine, ne serait-il pas opportun, pour vraiment en comprendre les éléments constitutifs, et pour juger du sort de cet héritage de la manière la plus juste possible, de questionner le patrimoine de la période fasciste en lui-même et toutes les articulations qu'il induit ? Qu'est-ce qui fait de lui une architecture fasciste ou non ? Et si elle l'est, doit-elle nécessairement être condamnée ? Être une architecture liée à l'Etat fasciste ou non : est-ce le seul critère pris en compte dans ce jugement ? Avant même de poser la question de la responsabilité des architectes ou de l'Etat par rapport à ces architectures, ou celle du sort de ces édifices, il semble que le premier élément à questionner serait la manière même d'appréhender la notion de cet héritage. Pour ce faire, il est nécessaire de clarifier le patrimoine même de cette époque, et les paradigmes qui existent lorsqu'il s'agit d'analyser les relations entre architecture et politique.

* Hegel donne au mot «esthétique» sa connotation contemporaine. Avant lui, l'esthétique était la science du sentiment et du sens. Selon lui, l'esthétique est la science qui analyse ce qui est beau dans les œuvres d'art et l'art est libéré de la production et de ses formes, il est donc impossible d'en faire l'objet d'une science, qui cherche à identifier des règles ou des lois . L'Art, est un seul et même processus par lequel l'Esprit ou la Conscience parvient à l'auto-réalisation. (Hegel, 2001)

Etat de l'art

Le caractère « fasciste » de l'architecture

Si la question de savoir quoi faire de cet héritage se présente, c'est évidemment parce qu'il pose des problèmes, parce qu'il est inconfortable. Mais pourquoi pose-t-il problème ? Parce que, dans l'imaginaire, il est fasciste. La précision « dans l'imaginaire » a lieu d'être faite, parce qu'en réalité, elle provient d'une association pas vraiment fondée, qui existe chez beaucoup de personnes, où l'architecture est confondue avec son époque d'apparition, une période sombre.

L'expression « architecture fasciste » est très souvent employée mais lorsqu'on l'analyse de plus près, elle est quelque peu curieuse, puisqu'elle sous-entend que l'architecture est fasciste de manière inhérente. L'architecture d'une époque de dictature est typiquement interprétée comme négative et liée à des associations négatives d'autoritarisme, d'appauvrissement, de racisme et de discrimination. Elle est alors regardée comme quelque chose qui sépare, divise ou symbolise. Mais est-ce réellement le cas, ou est-ce seulement le résultat d'une association symbolique menant à des amalgames et donc, des malentendus ? A partir de quand l'architecture devient-elle intrinsèquement fasciste ? Est-ce même d'ailleurs le cas ? Peut-elle réellement elle être qualifiée de fasciste ? L'architecture porte-t-elle en elle des qualités constitutives politiques ou est-ce seulement un objet sur lequel la société projette des imaginaires politiques ?

Lorsqu'on parle de l'architecture de la période fasciste on a souvent tendance à la réduire à l'expression « architecture fasciste ». La distinction entre ces deux expressions est volontaire, car elles ne signifient pas la même chose et il serait faux de partir du principe qu'elles vont forcément de pair. Dire que l'architecture est fasciste, c'est présumer que toute l'architecture née à l'époque du fascisme en Italie serait porteuse d'une responsabilité politique ayant des effets politiques négatifs. La remise en question de cette erreur sémantique soulève beaucoup de questions et est importante à prendre en compte dès le départ avant d'avancer dans la problématique. Du moins, elle est à prendre avec des pincettes et à analyser de plus près.

Philippe Daverio (2008), historien de l'art, fait partie de ceux qui se sont posé des questions similaires. L'épisode « *Architettura fascista non fascista* » de son émission appelée *Passepartout*, questionne par son titre l'idée d'une architecture « fasciste » qui ne serait en réalité pas fasciste. Il avait constaté que dans beaucoup d'autres endroits du monde, certaines expressions architecturales que nous définissons comme fascistes sont également présentes dans des situations pas du tout enclines au totalitarisme et même soutenues par de solides institutions démocratiques, comme aux États-Unis ou en France. Daverio se demande alors s'il existe réellement une spécificité architecturale qui délimite les années du fascisme, ou s'il s'agit plutôt d'un héritage culturel déterminé dans les années qui ont suivi cette période, dans lesquelles l'époque du régime a été préférée comme une parenthèse historique. Dans la même optique, Jean-Louis Cohen (2014) mentionne que le développement des techniques de voyage et de communication a facilité les échanges culturels et la migration des discours et qu'il est donc important d'observer chaque scène nationale et locale ainsi que leur capital symbolique comme une configuration poreuse de tendances internationales plutôt que comme un théâtre clos.

En effet, dans les années du Ventennio fasciste qui nous intéressent, le mouvement moderne, qui se développera plus précisément sous le nom de Ventennio plus tard en Italie, est présent dans beaucoup d'autres pays du globe, avec le « retour à l'ordre », un phénomène global. L'architecture moderniste à Milan et en Italie n'était donc pas liée uniquement au régime fasciste en particulier.

C'est alors que l'on peut se poser la question : serait-ce le régime, qui, au fur et à mesure, s'empare de certains langages architecturaux des architectes de son temps pour l'utiliser à des fins de propagande architecturale et la société qui, peu à peu, associe certains styles architecturaux à l'idéologie d'un régime politique ?

Le pouvoir et l'architecture

« Nous devons créer un nouveau patrimoine à placer à côté de l'ancien, nous devons créer un nouvel art, un art de notre temps, un art fasciste! » Benito Mussolini

Il est évident que Mussolini, chef de l'Etat Fasciste, avait pour but et a utilisé l'architecture comme outil pour installer son pouvoir et créer une identité nationale. Certains disent même que Mussolini était lui-même l'architecte de l'Etat. Michel Foucault (1993), est l'un des premiers à décrire l'architecture comme, en plus d'être un art, une technologie de pouvoir. Les pouvoirs politiques, eux, sont des agents (« acteurs ») du pouvoir. (Yaneva, 2017)

En dérive au célèbre principe de l'architecture moderniste « la forme suit la fonction », M. Kaika et K. Thielen (2006) mentionnent « La forme suit le pouvoir ». Cette phrase suggère l'idée que dans beaucoup de régimes, il y a en réalité toujours un pouvoir qui génère les formes architecturales, les employant comme moyen pour illustrer leurs idéologies et leur pouvoir. Ce pouvoir, nous le verrons, n'est cependant pas réduit à une seule personnification, celle de Mussolini ou celle de l'Etat fasciste, mais est constituée d'un réseau d'une multitude de « micro-pouvoirs » situés à différents niveaux, notion plus largement étudiée par Michel Foucault (1993). Selon lui, le rapport de force se conjugue toujours au pluriel, puisque pour que ce rapport puisse exister, il faut toujours qu'une force soit en dialogue avec une autre, et puisqu'à côté de tout grand pouvoir, il existe une multitude de micro-pouvoirs. L'architecture ne résulterait donc pas d'une politique unique, mais d'un système plus complexe de rapport de forces (au pluriel). (Foucault, 1993)

La question ne se divise donc pas en une vision dualiste où il y a, d'un côté, l'architecture et de l'autre, l'Etat fasciste de Mussolini qui en porte toute la responsabilité, bien qu'il en porte objectivement une. Parmi ces agents du pouvoir, il y aurait donc l'Etat, Mussolini, mais aussi les institutions, la bourgeoisie, les architectes et leurs discours. Le pouvoir est fait de strates, dont les dirigeants seulement sont visibles, mais à l'intérieur duquel beaucoup de micro-pouvoirs contribuent à normaliser des idéologies ou des comportements.

Dans son ouvrage, l'architecte milanais Angelo Lunati (2020) souligne le fait que dans les années 1930, ce n'est pas uniquement l'État fasciste centralisé qui a dirigé les transformations urbaines de Milan dans l'entre-deux-guerres, mais que c'est surtout la bourgeoisie locale qui a façonné le développement urbain de la ville de Milan. Cela prouve qu'en réalité, tout était corrélé avec le fascisme de manière assez complexe, ambivalente et parfois indirecte. En effet, les politiques concernant la restructuration du centre de Milan sont motivés par des intérêts privés locaux de l'oligarchie financière milanaise, certains d'entre eux étant adhérents au parti fasciste, d'autres agissant simplement au gré de leurs aspirations personnelles et privées.

Il en est de même pour les architectes : parfois, il est plutôt question d'opportunisme que de réelle intentionnalité motivée par des conceptions politiques. Les architectes en tant que concepteurs, portent toujours une intention et un discours social lors de la production d'architecture (Yaneva, 2017). Comme l'a exprimé Bruno Latour (1991), il est indéniable que les objets architecturaux sont souvent une prescription de la morale, éthique et politique de leurs concepteurs et commanditaires.

Selon cette conception, il serait donc admis que la production architecturale rationaliste italienne conçue lors de la période fasciste à Milan a pour but de véhiculer un message politique. D'autres fois, la collaboration avec l'État est, avant d'être une simple question de conviction politique, une façon pour les architectes d'obtenir la légitimité et le soutien de l'État pour expérimenter et mettre en œuvre les idéaux esthétiques dans la réforme de l'architecture moderne (Irace, 1985). Selon l'historienne Marla Stone,

« Le régime offrait aux producteurs culturels un marché faustien à un taux d'intérêt séduisant: en échange de la sanction de l'État, d'un soutien financier et d'une chance d'expérimentation stylistique, les artistes et les architectes acceptaient le rôle de mécène, d'administrateur et d'arbitre du fascisme ». (Stone, 1998, p.6)

Le paradigme classique de l'architecture et du contrôle social : L'exemple du Pont de Moses

La manière d'appréhender la question de recherche est basée sur les travaux de la sociologie des objets, en particulier ceux d'Albena Yaneva et de Bruno Latour. Selon A. Yaneva (2017), professeure de théorie architecturale à l'Université de Manchester, qui a théorisé « cinq façons de rendre l'architecture politique », l'architecture et la politique sont considérées comme des entités indépendantes qui interagissent entre elles et qui se co-construisent. Ces interactions se projettent sur le matériel et par le même moyen, contribuent à son explication.

Langdon Winner (1980) confirme que les architectures peuvent être expliquées par les politiques au pouvoir, dans le sens où les objets architecturaux incarnent selon lui des politiques et tout un système de valeurs préétablies. En 1980, il rédige un article qui crée beaucoup de polémiques autour de lui, appelé « Do Artifacts have Politics ? ». Dans cette étude, il s'intéresse aux ponts projetés dans les années 1950 par Robert Moses, alors urbaniste et secrétaire de l'Etat de New York. Ceux-ci sont construits le long de l'autoroute connectant New York aux plages de Long Island. Ces ponts ont fait l'objet de nombreux débats et controverses dans les décennies suivantes, puisqu'ils ont été jugés comme étant volontairement racistes. Ces ponts, décidés par Moses, ont été construits à un niveau volontairement très bas ; assez bas que pour empêcher les New Yorkais à plus faibles revenus, ne pouvant pas se permettre d'acquérir un véhicule personnel, d'emprunter l'autoroute en bus - prétendument des personnes appartenant à la communauté noire et porto-ricaine, que Moses méprisait. (Yaneva, 2017)

Sans vouloir pour autant s'attarder dessus, ce cas s'avère être intéressant pour ce travail. Beaucoup de scientifiques ont critiqué la manière dont Winner avait appréhendé la question, souvent jugée trop réductrice. En effet, dans son analyse, Winner réduit l'architecture à une politique raciale, et la complexité du pont à sa hauteur. Il place les dimensions du pont et le racisme dans une relation causale pour expliquer le phénomène politique qui s'est déroulé. En résumé, selon lui, c'est uniquement parce que les ponts étaient trop bas, qu'ils ont été qualifiés de ponts racistes.



Il est communément admis dans le domaine des études urbaines et de la théorie politique que le design peut influencer la politique, mais comme l'ont affirmé Barry (2001) et Yaneva (2017), il ne doit pas être réduit uniquement à cela. Cette vision classique du lien causal contribue à agrandir encore l'écart entre les politiques et l'infrastructure. La question est en réalité plus complexe.

Un pont n'est ni simplement matériel ni purement politique. Il peut être compris comme le croisement et l'équilibre entre une série de forces, du politique au naturel, du réel au métaphorique (Yaneva, 2017). Le caractère politique n'est donc pas identifiable dans l'artefact architectural lui-même, mais dans la manière dont il agit et connecte les autres acteurs autour de lui (objets, humains, ...). Le pont a une multitude de manifestations qui montrent que cet objet est tout sauf statique : il suit un processus de conception, d'entretien, d'usage quotidien, de modification, de réception et de contestation. C'est le cas pour les ponts de Moses, mais aussi pour tous les autres édifices. Ce sont des objets complexes, qui existent parce qu'ils sont liés à une série d'acteurs. C'est donc pour cela que Yaneva, en critiquant la recherche de Winner, affirme qu'il est incorrect d'expliquer le pont uniquement par la politique de Robert Moses.

La politique, affirme Yaneva dans son livre, n'est pas extérieure à un bâtiment ou à un pont, ni projetée sur leurs formes, incarnée dans leurs tissus, imprimée dans les villes et les plans directeurs. Un pont, un atrium, des bâtiments, peu importe leurs concepteurs, sont politiques non pas parce qu'ils incarnent la politique. Ils ne sont pas non plus politiques en eux-mêmes. Ils sont plutôt politiques dans la mesure où ils peuvent engager les gens, les inciter à faire des choses, à agir, à se grouper et à se regrouper. Leur force dépend de la manière dont ils sont mis en relation avec d'autres objets et personnes (humains et non humains). (Yaneva, 2017)

Comme l'a explicité Foucault dans sa théorie des micro-pouvoirs formant le pouvoir au sens général, selon Yaneva, les ponts de Moses résultent d'un système complexe, qu'elle explique par sa théorie de l'Acteur-Réseau (ANT = Actor-Network-Theory). Les objets architecturaux, les édifices, doivent être analysés comme un réseau. Cela met en évidence l'idée que derrière l'artefact unique du pont, se cache une réalité cachée, une boîte noire. En effet, le pont existe, sous toutes ses formes, uniquement grâce aux corps de métiers, constructeurs, travailleurs d'entretien, planificateurs, policiers, sénateurs, ingénieurs, politiciens, les New Yorkais, les foules. Dans l'interprétation de Winner, seule la dimension du pont ainsi que Moses, comme seul décideur, sont intégrés à la problématique. Tous les éléments de cette boîte noire ont en réalité un effet sur ce que le pont est et devient au fil du temps.

Passage d'une vision statique à une vision dynamique des projets architecturaux

Rendre compte de cette boîte noire, c'est ce qu'Albena Yaneva et Bruno Latour font dans leur article critique « Donnez-moi un fusil et je ferai bouger tous les bâtiments » : le point de vue d'une fourmi (ANT) sur l'architecture » (2008). Ils définissent l'architecture comme quelque chose d'intrinsèquement dynamique, en intégrant l'espace-temps à la réflexion sur les bâtiments. Le problème réside dans le fait que nous observons et percevons toujours un bâtiment comme un objet terriblement statique, impassible et figé dans le temps.

En effet, tous les outils de représentation que nous maîtrisons jusqu'à aujourd'hui produisent toujours une vision figée de l'architecture sous la forme d'une structure fixe, idéalisée, impassible, dans un espace euclidien trop parfait (dessin en perspective, axonométrie, CAO). Ces outils ont tendance à donner une vision trompeuse et non représentative de la réalité, puisqu'elle masque les controverses, les exigences et insatisfactions des usagers ou des communautés de voisinage, les contraintes urbanistiques et budgétaires, la qualité du travail des corps de métier et de tous les spécialistes (architectes, ingénieurs, défenseurs du patrimoine, ...), les différentes alternatives de conception, les changements de programme du projet ou encore les autorités municipales et politiques.

Le bâtiment se fait et se défait, tout au long de sa vie. Il est transformé par ses usagers et par son contexte aussi bien intérieur qu'extérieur, jusqu'à être rénové et parfois même complètement altéré, voire jusqu'à disparaître. (Yaneva, Latour, 2008) Ainsi, l'espace euclidien rend peut-être compte de l'espace conçu et projeté, mais il est loin d'offrir une représentation juste de l'espace vécu et perçu. Il met de côté la subjectivité humaine, ou plutôt, la « matérialise ».

Dans les analyses historiques, il est souvent oublié que les bâtiments sont des objets en mouvement (Yaneva, Latour, 2008) ; mais comment peut-on décider de leur sort si on les réduit à une simple analyse interne figée dans son époque de production, en 1930, et qu'on les regarde en les reliant à des valeurs et idéologies qui étaient vraies à un moment donné, mais qui ont, depuis, évolué ?

Il est alors difficile de se séparer de l'imaginaire qu'ils portent, puisque le sort de ces édifices est souvent déterminé par la moralité, construite selon les valeurs et les normes de la société à un moment donné, gouverné par le politiquement correct qui prend parfois le dessus sur les qualités architecturales, culturelles et artistiques, condamnant l'œuvre à sa suppression plutôt qu'à sa conservation. En plus de produire une réalité physique, la conception architecturale a une importance pour de nombreux autres acteurs (qu'ils soient les concepteurs ou les usagers). Dans le cadre d'une analyse de ce patrimoine, il n'existe donc pas que la perspective de Mussolini et de l'architecte de l'édifice, mais aussi des autres acteurs et usagers, qui l'ont conçu, transformé et qui l'ont vécu et perçu à l'époque, ou qui le vivent et perçoivent au quotidien aujourd'hui.

De fait, le caractère politique d'un édifice n'est pas déterminé uniquement par une politique, son concepteur, ni son commanditaire, mais par une multitude de questions en rapport avec son contexte historique, le champ culturel dans lequel il a émergé, les effets qu'il a eus, le processus de réception auprès de la population qu'il a engendré ainsi que son évolution ultérieure dans le temps.

Il serait donc temps d'en finir avec la vision d'un bâtiment qui est porteur d'une seule réalité objective. Daston (1992) propose un nouveau modèle d'observation qu'il appelle « la flexibilité perspectiviste ». Dans une optique de perspectivisme, chaque projet architectural illustre une interprétation du monde dans lequel nous vivons. En entrant dans le domaine de la signification, la réalité construite est laissée de côté. Selon ce modèle de pensée, l'architecture conçue lors des années du fascisme italien ne serait donc pas faite d'objets liés uniquement à l'Etat fasciste, intrinsèquement fascistes. Certes, ce sont des objets avec un caractère politique dans la mesure où ils sont, entre autres, façonnés par une certaine politique, des normes et une vision déterminée de la société. Ils sont politiques parce qu'ils ont des effets politiques, et parce qu'ils sont des lieux avec des champs d'action ouverts, avec une capacité intrinsèque à évoluer, en lien avec un tas d'acteurs. L'architecture de la période fasciste est politique, parce qu'elle peut inciter les gens, dans un sens ou dans l'autre à des actions. Mais l'architecture, en elle-même, en tant qu'objet inhumain, ne serait pas fasciste.

L'architecture est politique dans le sens où elle est un moyen de repenser, réinventer la représentation politique et où elle devient un site de contestation et non parce qu'elle symbolise la politique ou les idéologies de l'État. (Yaneva, 2017) Son caractère politique va bien au-delà de l'Etat fasciste et du Ventennio, parce qu'elle peut être réinventée continuellement. L'urbanisme et les bâtiments qui constituent la ville ont donc de multiples réalités, des interprétations subjectives au sein de l'espace-temps.

Actuellement, les architectes ne possèdent pas d'outil qui puisse rendre compte du flux qui constitue les bâtiments sous forme de mouvement continu. (Latour et Yaneva, 2008) Pour rendre compte de l'existence d'une architecture, il faut à la fois l'observer dans son contexte d'émergence sans oublier de tenir compte de ses mouvements et de ses « tribulations », qui comprennent l'ensemble complet des controverses et des réussites liées à ce bâtiment à toutes les époques : « comment il résiste aux tentatives de transformation, autorise certaines actions des visiteurs tout en empêchant d'autres, énerve les observateurs, conteste les autorités municipales et mobilise diverses communautés d'acteurs » (Latour et Yaneva, 2008, p.6). Cela signifie qu'il faudrait être attentif à la quatrième dimension des bâtiments, la composante du temps.

On risque une sorte d'anachronisme en acceptant que les bâtiments puissent légitimer ou incarner à eux seuls le pouvoir. (Yaneva, 2017) Nous devons d'abord nous défaire de toute idée préconçue sur ce que comprend l'architecture et comment elle reflète la politique afin de comprendre comment l'architecture fonctionne. Comme le conseille Michel Callon (1984), sociologue et ingénieur et l'un des initiateurs de l'ANT à côté de Bruno Latour, John Law ou encore Madeleine Akrich, nous devons aller voir ce qu'il y a dedans ... (Callon, 1984)

Depuis la fin des années 1990, la philosophie politique a connu un développement rapide. En revanche, dans le domaine de l'architecture, elle est plus récente et n'a pas encore été beaucoup explorée. Selon Yaneva, les scientifiques cherchent la politique au mauvais endroit et devraient s'engager dans l'étude des processus « subpolitiques » qui se déroulent en dehors du domaine de la politique formelle. Nous avons souvent tendance à utiliser la politique pour tout expliquer en architecture. Cependant, la politique est un domaine d'activité distinct avec ses propres logiques, institutions et pratiques. Le domaine formel de la politique est loin des processus architecturaux et contribue fréquemment à la réduire à des explications linéaires, ininterrompues ou causales. Il faudrait donc changer la perspective des analyses entre architecture et politique. (Yaneva, 2017) Comme Yaneva, un certain nombre d'auteurs, dont Barry (2001) et Latour (2004, 2005), soutiennent la pensée politique irréductiviste, dans laquelle la politique est considérée comme non fondationnelle pour l'architecture. Cela signifie qu'il n'y a pas de terrain défini sur lequel l'architecture repose, et auquel elle peut être réduite, selon un déterminisme des objets.

C'est ce que l'expression « architecture fasciste », comme mentionnée précédemment, sous-tend et c'est ce qui la rend problématique. Les liens entre l'architecture et la sphère politique ne sont pas définis de cause à effet, ils se co-construisent, dans les deux sens.

Le glissement des valeurs constituant l'imaginaire de l'architecture « fasciste »

Comme susmentionné, les citoyens associent de multiples formes de représentations à l'architecture (Yaneva, 2007). Il devient évident que ce n'est pas réellement l'architecture en elle-même qui pose un problème, mais la symbolique et les valeurs qu'elle porte, parce qu'on les lui attribue et associe.

Un imaginaire est construit mentalement autour de l'architecture. Mais que se passe-t-il alors Si l'on déshabille les bâtiments de leur symbolique totalitaire et qu'il ne reste plus qu'une enveloppe ? Porte-t-elle encore des traces du fascisme ? Peut-elle être acceptée au sein de la ville ? Peut-on donner une seconde vie à un bâtiment qui a autrefois incarné des valeurs tellement contraires à celles d'aujourd'hui ?

Dans une ville comme Milan, qui garde des traces construites de son passé totalitaire, il a fallu du temps pour débarrasser les bâtiments de leur symbolique fasciste. Dans certains cas, les architectes ont préféré détruire les traces pour se détacher d'une sombre période, tandis que d'autres ont pris la position d'assumer l'histoire du lieu en les conservant et les restaurant, témoignant d'une évolution du régime, des mentalités et ainsi d'un glissement de valeurs.

Le sort de l'œuvre architecturale : L'ère de la polémique entre cancel culture contre l'art pour l'art

Généralement, on observe plusieurs scénarii concernant le sort de cet héritage : la suppression complète de l'œuvre, sa réécriture ou sa conservation totale.

Ceux-ci sont formés sur base de deux attitudes idéal-typiques opposées. La première suggère l'inséparabilité entre l'artiste/auteur (ici, l'architecte) et l'œuvre (ici, l'édifice). La morale de l'auteur serait intrinsèquement liée à celle de son œuvre. Le second parti déclare qu'ils doivent être dissociés au nom de la liberté de l'art, considérant que la qualité de l'œuvre peut être appréciée sans rapport avec la morale de son auteur.

C'est aux États-Unis, un pays où la morale est largement ancrée dans le capital symbolique national, qu'a émergé la position radicale de « cancel culture », la volonté de suppression complète des œuvres. Le parti « esthète », quant à lui, est généralement plus largement admis en Europe, notamment dans les univers culturels en France ou en Italie, où l'état accepte plus facilement la liberté de l'art. (Sapiro, 2020) Une chose est claire, dans un cas ou dans l'autre, ces deux positions sont radicales et assez polarisantes, puisqu'elles ne sont pas nuancées.

Dans un article du journal *The New Yorker*, l'historienne Ruth Ben-Ghiat s'exprime sur la question du démantèlement des monuments fascistes, en critiquant le fait que l'Italie n'ait pas supprimé tous les symboles et bâtiments datant de cette époque, tout comme les États-Unis l'ont fait avec leur passé confédéré ou la France avec la toponymie de Pétain, collaborateur nazi français. De plus, elle s'étonne du fait qu'en l'Italie, on célèbre cette architecture comme une icône moderniste, et que ce patrimoine, considéré d'intérêt culturel, fait l'objet de campagnes de restauration.

D'après les italiens Bruni et Reitano (2017), R. Ben-Ghiat fait une erreur en mettant sur le même pied d'égalité l'élimination de la toponymie en Italie et des monuments fascistes en Italie. Contrairement aux monuments de la période fasciste, la toponymie n'affecte selon eux pas profondément le paysage urbain et possède tout de même une valeur historique et artistique qui ne peut pas être ignorée. En condamnant l'importance des œuvres architecturales fascistes dans le panorama des villes italiennes du début du XXe siècle, la chercheuse négligerait des œuvres, dans lesquelles on peut pourtant retrouver tous les canons du rationalisme italien. (Bruni et Reitano, 2017)

Comme l'a exprimé l'historien Fulvio Irace (2017) en réponse à ce même débat, Ben-Ghiat semblerait avoir ignoré le travail complexe d'élaboration historiographique permettant depuis des années une conception moins sectaire et grossière de la période fasciste italienne.

En 2022, Luigi Prestinenza Puglisi, journaliste et critique d'architecture italien, publiait une réflexion personnelle sur sa page Instagram à ce propos.

« De nombreux architectes (dont de nombreux anciens fascistes) de l'après-guerre ont été aimés et même réhabilités par les critiques, parce qu'ils avaient rejoint le PCI (Parti communiste italien) ou l'extrême gauche. D'autres sont restés dans l'ombre, même s'ils n'étaient pas moins bons, voire meilleurs, parce qu'ils n'étaient pas communistes. Je pense, par exemple, à Passarelli, un démocrate-chrétien, ou à Pellegrini, un socialiste franc-tireur. Était-ce également le cas de Monaco et de Luccichenti ? Il y a certainement eu des exceptions. Mais peut-être, pour comprendre sa dynamique et ses préjugés, faudrait-il relire l'histoire de l'architecture italienne en même temps que l'histoire des choix politiques, ou plutôt partisans, des architectes. Ce qui en ressortirait, j'imagine, c'est un tableau sombre qui montre à quel point l'idéologie a prévalu sur l'évaluation du talent. » (Prestinenza Puglisi, 2022)

Même si cela fait presque 80 ans que l'Etat fasciste a sombré, ceci est la preuve que les questions concernant l'appréciation du patrimoine dissonant fasciste et que la dissociation de l'œuvre et de l'artiste sont des questions plus actuelles que jamais. Prestinenza met l'accent sur le fait que souvent, l'architecture de l'époque fasciste a été jugée selon si elle était fasciste ou non et est remplie de préjugés qu'il serait utile de déconstruire autrement. Les choix politiques des architectes, les changements de perspectives, sont-ils vraiment les éléments selon lesquels un objet architectural doit être jugé, à savoir s'il a sa place ou non dans l'espace public ?

En 2020, Gisèle Sapiro, sociologue de la culture, explique dans son ouvrage « Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ? », que la construction de l'œuvre dépend également des « stratégies d'auteur ». Ces dernières peuvent se manifester sous forme de changements de trajectoire politique et de réorientation du discours chez les intellectuels. Selon Sapiro (2020), ces stratégies de reconversion face à un passé complexe sont conduites par l'opportunisme ou la culpabilité, en passant par la honte, et parfois, par la mauvaise foi - qu'elle soit purement stratégique ou sincère. Comme Jean-Paul Sartre le définit, « l'acte premier de mauvaise foi est pour fuir ce qu'on ne peut pas fuir, pour fuir ce qu'on est. » (Sartre, 1976, p. 107) Il n'y aurait donc pas de « mensonge cynique », ni de « préparation savante de concepts trompeurs » dans ces reconversions (Sartre, 1976, p. 107).

Sapiro s'interroge à propos de la responsabilité de l'auteur par rapport à son œuvre dans le domaine de la littérature. Face à une société qui reconnaît de plus en plus des crimes immoraux tabous autrefois (p.ex. le mouvement Me too, etc.), elle pose la question des polémiques racistes, sexistes ou pédophiles comme dans le cas de Heidegger, Louis-Ferdinand Céline ou encore Roman Polanski. Dans le cas du fascisme, il s'agit plutôt de polémiques contre l'abus de pouvoir, l'exclusion de groupes sociaux, la discrimination, le racisme et la censure d'expression et de l'individualisme qui entrent en jeu. Mais dans tous les cas, une question se pose : comment doit-on considérer les liens entre la morale de l'auteur et la morale, dans les cas d'artistes reliés à des polémiques ?

Si effectivement, il traite principalement des œuvres littéraires, cet ouvrage a servi grandement à l'élaboration de ce mémoire. Il permet de mieux comprendre les liens entre l'auteur et son œuvre, et il offre des perspectives pour trancher sur le sort de l'œuvre, lorsque l'auteur, par des comportements non éthiques, a fauté. Dans notre cas, les architectes ayant contribué, de près ou de loin à la construction de monuments publics pour l'Etat fasciste, portent, nous le verrons au cours de ce travail, une certaine responsabilité indéniable et les relations qu'ils avaient avec l'Etat fasciste problématissent le rapport même entre la morale de l'auteur et la morale de l'œuvre.

Nous analyserons, au chapitre 2, dans quelle mesure la grille de lecture offerte par Sapiro en littérature peut être appliquée aussi à l'architecture, afin de voir si elle rend possible le décodage des rapports entre la morale architecture et la morale de son architecte. Nous essayerons de clarifier, sur base de faits observables et observés, si l'architecture peut être examinée de la même façon que les œuvres littéraires. Il nous faudra évidemment tenir compte de cette grande différence : les édifices, bien que capables d'être porteurs d'un message et d'un narratif, ne sont jamais exprimés littéralement, avec des mots. S'il existe une intentionnalité de la part de l'architecte de donner une finalité à son œuvre, le risque est qu'elle peut être bien plus facilement camouflée, et laisser une marge d'interprétation permettant à l'architecte de s'affranchir du message interprétable. Existe-t-il une indissociabilité entre la morale de l'œuvre architecturale et celle de son auteur ? Qu'en est-il lorsque l'architecte, auteur d'une œuvre plastique, a des positions idéologiques condamnables (adhésion au fascisme, antisémitisme, ...) ? Peut-il être condamné comme l'auteur d'une œuvre littéraire, lorsque le message dans l'œuvre architecturale n'est pas explicite mais que sa morale est connue de tous ? Où se trouve la limite entre nationalisme et fascisme, entre une collaboration de l'architecte avec l'Etat par conviction personnelle ou par pur opportunisme ?

Face aux paradoxes qui existent dans les liens entre architecture et politique, certaines questions émergent:

Architecture simplement rationaliste ou Architecture fasciste ?

Icône de l'architecture ou Danger pour la démocratie ?

Liberté de l'art ou Censure ?

Conservation ou Suppression ? (... ou réécriture ?)

Architecture ou Moralité ?

Que choisir quand il s'agit de se positionner face à l'héritage architectural né lors de la période fasciste à Milan ?

Faut-il même choisir ?

Question et hypothèses de recherche

La problématique de ce mémoire est englobée par deux approches. La première et principale question est éminemment une question d'histoire : l'histoire de l'objet architectural, son statut et l'évolution de l'appréciation de son histoire. Autour de cette question vient se greffer une seconde question, d'ordre plus social et philosophique : Comment appréhender et traiter cette mémoire et cet héritage architectural, sans se laisser emporter dans une approche faussée de la question par des préjugés et des étiquettes qui se sont, au fil du temps, ancrés dans les jugements généraux ?

Plutôt que de poser directement la question du statut et du sort de l'architecture de la période fasciste milanaise, il est nécessaire de décortiquer la question pour comprendre les tenants et les aboutissants constituant cette architecture, et les différents modèles selon lesquels l'observer.

La question ne repose donc pas tant dans le besoin de savoir si l'architecture milanaise du Ventennio ou ses architectes étaient fascistes ou non, ou à quel point, mais plutôt de déplier les préconceptions autour de cette question quelque peu réductrice, puisqu'elle ne se résume pas juste à catégoriser l'architecture entre le « fasciste » et le « non-fasciste », entre le mal et le bien. Si l'on considère la déconstruction même de l'idée et de l'hypothèse d'un patrimoine « fasciste », la question de traiter ce patrimoine change alors.

Ce mémoire vise plutôt à proposer et à ouvrir une réflexion et une discussion autour de la question même. Ce travail de recherche ne vise pas à répondre de manière unique et simple à « Que faut-il choisir entre une architecture ou la moralité ? » Il vise plutôt à mettre en exergue le fait que la question ne peut pas se poser de manière si simplificatrice. Elle vise à déconstruire la question, en réévaluant la notion même des éléments constituant l'architecture de la période fasciste milanaise en abordant différents sujets et hypothèses présentés ci-dessous :

- Les acteurs liés à l'objet architectural et leur responsabilité: L'Etat fasciste et l'architecte collaborant avec l'Etat fasciste sont-ils les seuls responsables ?
- La limite entre architecture rationaliste et architecture fasciste : s'agit-il d'une architecture intrinsèquement fasciste ou d'un nouveau style néoclassique à saveur internationale ? Y a-t-il des différences de langage stylistique entre une architecture italienne de cette époque et une architecture d'un pays non fasciste ?
- Le caractère politique de l'architecture : dans quelle mesure une architecture est-elle politique ? Est-elle intrinsèquement fasciste ? Doit-elle être considérée comme dangereuse ? L'architecture en elle-même incite-t-elle à la haine contre des personnes en vertu de leurs origines, religions, genres ou orientations sexuelles, ou prônant la purification ethnique ? Y a-t-il des ambiguïtés ? Quels sont les composants de l'architecture la rendant potentiellement dangereuse ou la rendant politique aux yeux des gens ?

- Les liens entre la morale de l'architecture et celle de son architecte : Si l'architecte travaille pour l'Etat fasciste, son architecture est-elle inextricablement liée à son architecte et donc immorale ? Est-elle responsable du développement du fascisme ou peut-elle être considérée comme innocente ?
- L'évolution dynamique de l'architecture et de son contexte : Le glissement de valeurs dans la manière des gens de percevoir un édifice et sa symbolique, le processus de réception, les transformations, les changements de programmes et d'affectations, l'évolution des mentalités

Pour finalement pouvoir trancher et juger du sort de cet héritage:

- Les manières d'évaluer le patrimoine ayant un lien avec le fascisme : Effacer ? Réécrire ? Conserver ?
- Où se situe la limite entre le politiquement correct et l'objectivité d'appréciation du patrimoine?
- Comment l'héritage de l'époque fasciste peut-il engager la société et les expériences humaines et dans quelle mesure ?

Pertinence et délimitation de la problématique

Les études portant sur l'architecture et la politique sont nombreuses. Celles qui se concentrent sur le devenir politique des objets architecturaux en les considérant comme des objets dynamiques, sont très rares. (Yaneva, 2017)

L'étude est centrée sur un territoire limité à la ville de Milan en ce qui concerne les analyses de cas, bien que dans la remise en contexte, les références au reste de l'Italie et à l'international sont parfois indispensables. Beaucoup d'études sur l'architecture de la période fasciste ont été réalisées à propos de Rome et des colonies italiennes. Les analyses concernant Milan sont moins nombreuses et se limitent souvent à une vision purement historique et assez réduite de la question ou à des portraits d'architectes comme Terragni ou Muzio. Les architectures de Milan sont alors souvent présentées dans leur contexte de conception et de production, mais rarement au-delà.

Pourtant, comme il sera mentionné à plusieurs reprises dans ce travail, Milan a été le principal théâtre des débats et des théories sur l'architecture lors du Ventennio, et également le lieu où le fascisme a émergé et opéré lors des premières années du fascisme, avant de partir pour Rome. Il y a donc un intérêt tout particulier à analyser Milan, dans une perspective encore peu abordée.

La méthode sur laquelle s'appuie ce mémoire sera essentiellement de nature qualitative.

Recherche littéraire et état des connaissances

Tout d'abord, l'état de l'art permet de brosser le portrait des connaissances déjà établies en ce qui concerne les liens entre politique et architecture. L'explication de ces paradigmes et théories vise à donner un premier cadre à la recherche et à fournir une vision ontologique au travers de laquelle le sujet sera abordé. Ensuite, la méthodologie utilisée pour le mémoire dans sa globalité est une recherche littéraire, fondée sur des travaux de recherche et autres articles en lien avec le sujet d'étude. La prise de connaissance de ces ouvrages vise à permettre une maîtrise globale et approfondie du sujet, indispensable pour établir les hypothèses de la problématique et être en mesure de la déconstruire.

Partie pratique : L'étude de cas

Ces hypothèses, en plus d'être discutées grâce au corpus théorique disponible concernant la question, seront illustrées avec l'étude de trois cas concrets d'édifices : le Palazzo dei Giornali, le Palazzo dell'Arte (Triennale) et la Camera del Lavoro.

Ces bâtiments ont été jugés significatifs puisqu'ils sont des bâtiments importants dans la ville de Milan aujourd'hui, tout comme ils l'ont été à l'époque du régime fasciste. Les critères de choix pour ces bâtiments visent à choisir des bâtiments publics, qui par ce fait, ont été construits pour exprimer une certaine appartenance idéologique au fascisme, des lieux communément étiquetés comme des expressions du parti, puisqu'ils avaient un lien plus ou moins fort avec ce dernier. Il existe donc moins d'ambiguïtés concernant leur lien direct avec l'Etat fasciste que, par exemple, des immeubles de logements où la symbolique politique est moins présente voire totalement absente.

Le Palazzo dei Giornali a été construit comme étant le Siège du journal fasciste de Mussolini, le Palazzo dell'Arte a été le lieu d'Exposition où était montrée la grandeur du parti au travers d'œuvres d'art ou d'innovations architectoniques et artistiques et enfin, la Camera del lavoro abritait les quartiers généraux des Syndicalistes Fascistes de l'époque. Ces bâtiments constituent des objets de recherche riches, puisqu'ils ont tous été sujets à des contestations ou débats, en raison de leur lien initial avec le fascisme. Ces bâtiments ayant autrefois eu une fonction en lien avec le fascisme l'ont perdue à l'heure actuelle et ont été réinvestis et adaptés fonctionnellement et technologiquement à l'époque d'aujourd'hui. Pour chacune de ces œuvres, différentes étapes seront analysées, toujours selon une vision anti-déterministe du bâtiment comme objet dynamique : l'étape de la création architecturale, l'ornementation à connotation politique, le rôle et l'orientation politique de l'architecte et du maître d'ouvrage, le contexte historique, les contestations, les modifications et changements d'affectations, le type de conservation et finalement, l'héritage de l'objet architectural.

En plus d'analyser les débats, les controverses et les mutations, chaque analyse de cas est accompagnée de photos d'époque et actuelles, prises d'un point de vue similaire.

En comparant les traces visibles du passé fasciste, il sera possible de comprendre s'il est vraiment juste d'affirmer que l'architecture est, de manière inhérente, fasciste ou dangereuse. Pour ce faire, il s'agira d'identifier : « Qu'y a-t-il de fasciste constituant l'œuvre ? » Peut-on déceler dans l'œuvre de l'antisémitisme ? Est-il sublimé ? Finalement, le bâtiment génère-t-il des violences ? L'auteur de l'œuvre normalise-t-il au travers de l'architecture une conduite privée indécente, comme il a souvent été le cas en littérature ? Est-ce une incitation directe à la haine raciale par l'architecture ? Le but est de répondre, sur base de tous ces faits, s'il est vraiment possible de réduire le travail architectural d'un architecte fasciste à une idéologie.

En plus des autres chapitres, supposés apporter une vision externe, ce chapitre d'études de cas vise à apporter une compréhension plus interne et spécifique. Les observations qui en seront retirées permettront d'apporter des informations qualitatives complémentaires pour confirmer ou infirmer des hypothèses de travail énoncées au point précédent, à partir d'un travail analytique de collecte de données informatives.

Limites et avantages de la démarche

Le but de cette méthodologie est de permettre une analyse allant d'une vision macroscopique et globale du sujet à une échelle plus microscopique, l'objet architectural lui-même. La méthode part d'une question plus générale en débouchant sur des cas plus précis. Ce dernier découle d'un urbanisme, qui lui découle de tout un système articulé entre la politique, la société, l'économie et l'industrie, les techniques et les tendances architecturales à l'échelle de l'Italie, et du monde. Son avantage est que cette analyse de cas est complémentaire au reste de la recherche et vient apporter une vision plus réelle, concrète et appuyée de la réflexion globale.

La limite de cette démarche est qu'elle reste malgré tout interprétative, et n'est pas quantifiable. Pour éviter une analyse trop statique des bâtiments, l'utilisation de photos (figées) est risquée, mais tout de même jugée utile si elle est utilisée complémentairement à une recherche plus déconstruite, interprétative et approfondie de l'objet architectural.

Objectifs et limites du mémoire

La présente recherche a pour but de déconstruire l'image d'une architecture bonne ou mauvaise, neutre ou politique, innocente ou responsable. Cet ensemble s'inscrit comme un instrument critique au sein du débat sur les développements de la culture dans la période de l'Italie sous régime fasciste visant à ouvrir la perspective de réflexion.

L'étude vient donc avec un but de compléter l'état des connaissances préalables sur cette question, en tant que complément critique, basé sur une maximisation de faits et leurs confrontations multiples. Il n'est pas question d'effectuer un bilan exhaustif de la culture architecturale italienne de l'entre-deux-guerres, mais plutôt d'en tirer un ensemble de réflexions et de rendre compte du caractère complexe des articulations et médiations qui composent la question même.

Le domaine principal étudié, c'est-à-dire celui de l'architecture et de sa théorie, sera associé à d'autres disciplines comme la sociologie, l'histoire, la politique, la philosophie. L'objectif du mélange des disciplines est aussi de montrer qu'un héritage, bien que contestataire et lourd à porter, peut aussi être regardé sous plusieurs perspectives complètement différentes de la perspective habituelle, sans pour autant laver les architectes du fascisme qui entache la mémoire collective.

Ce travail servira à élargir le champ des connaissances en exposant notamment sur les différentes logiques théoriques de positionnement face au traitement de cet héritage, en proposant des manières de lire ces cas complexes. Cela est fait dans l'espoir de permettre aux architectes de maximiser leur conscience des enjeux, dangers et des limites de la symbolique des architectures d'hier et de demain, loin d'une vision de déterminisme politique, dans une optique de maximisation de la préservation du patrimoine historique et culturel des villes. Il offrira, tout de même, une manière de trancher, de la manière la plus juste possible, justifiée sur la question.

Structure

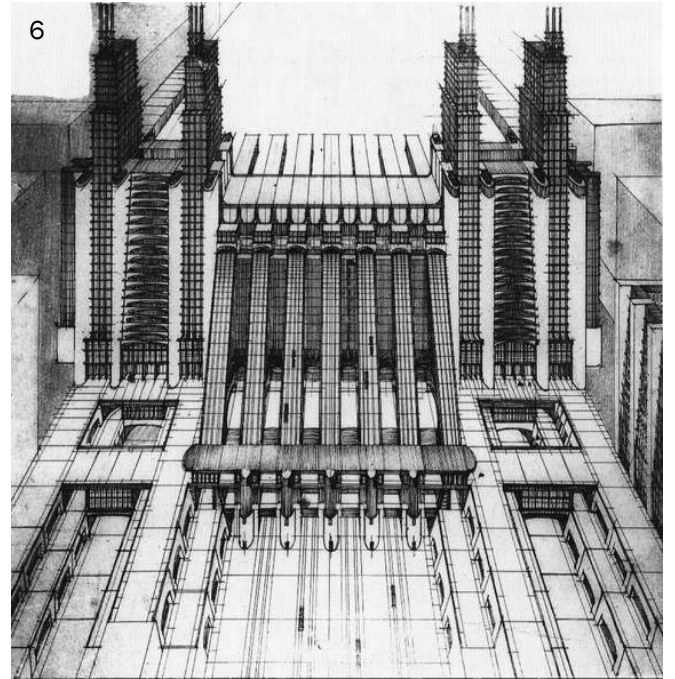
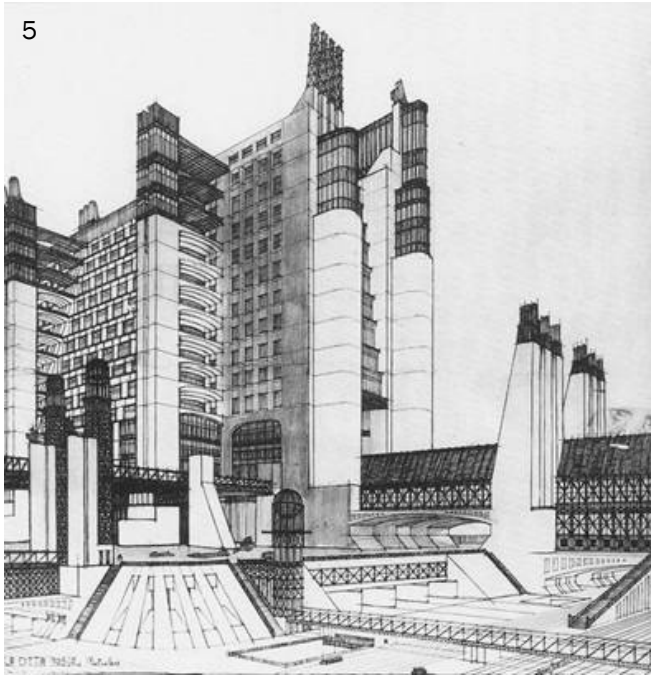
Ce mémoire se déclinera en quatre parties principales. Nous verrons dans un premier temps qu'il est nécessaire d'établir l'état de l'art actuel des connaissances concernant les débats et polémiques sur la question de recherche, et le positionnement des chercheurs face aux différents éléments constitutifs du sujet.

La première étape de ce travail sera dédiée à une remise en contexte historique, sociopolitique et économique de l'émergence du fascisme (chapitre 1). Elle ira d'une analyse internationale à une échelle plus locale, concentrée sur les interventions urbanistiques et la production architecturale spécifique à Milan. La remise en contexte n'est pas exhaustive mais elle cherche à brasser un maximum de thèmes et d'événements présents lors des années du Ventennio, je me bornerai ici à mettre en relief les traits les plus saillants. Ce chapitre cherche à démontrer comment, en même temps que la diffusion du discours « rationaliste » à l'échelle européenne, la politique du régime fasciste prend progressivement le dessus jusqu'à devenir prédominante.

Il sera également nécessaire de dresser le portrait des différentes stratégies d'analyse du champ du positionnement face au patrimoine et à la théorie de la dissociation de l'œuvre, qui serviront de connaissance préalable pour ensuite entamer la partie pratique analytique. (Chapitre 2)

Trois édifices seront ensuite étudiés sous forme d'analyse de cas ponctuels. (Chapitre 3)

Sur base de ces 3 chapitres, il faudra tenter de déconstruire les amalgames existants sur la problématique, pour enfin se positionner face à la question de recherche en guise de pré-conclusion. (Chapitre 4)



5. A. Sant'Elia, Vue perspective de la « Città Nuova », Immeuble d'appartements avec ascenseurs extérieurs, galerie, passage couvert, route à trois étages, phares et télégraphie sans fil, 1914.

6. A. Sant'Elia, Vue perspective de la « Città Nuova », Gare aérienne et ferroviaire avec funiculaires sur trois niveaux routiers, 1914.

7. U. Boccioni, Esquisse de la « Città che sale », 1910.



Chapitre 1

Le champ architectural lors du Ventennio fasciste, Remise en contexte et clés de lecture

20 ans.

C'est la période durant laquelle Benito Mussolini a dominé l'Italie sous le Parti National Fasciste. Du 26 novembre 1922 au 25 juillet 1943 s'étend la période du Ventennio fascista, la dictature de la République Sociale Italienne, une période marquée de forts changements politiques qui, pour le meilleur ou pour le pire, ont conduit l'Italie elle-même à de grands changements, tant sur le plan social, politique, économique que dans le domaine des arts et de l'architecture.

Nous verrons que l'architecture et la politique pendant toutes ces années se sont l'une l'autre impactées dans des mouvances changeantes, réactionnaires et situationnistes. En effet, comme le rappelait De Seta, la culture évolue et elle n'est pas un « bloc monolithique, évoluant selon des lois et rythmes uniques ; il y a des déphasages et des retards, des sauts et des chutes. L'art et l'architecture (et dans d'autres secteurs aussi) en Italie suivent des trajectoires sinusoïdales et qui ne coïncident en rien. ». (De Seta, 1976, p. 13)

Il faut être conscient que toutes les conduites des intellectuels italiens de l'époque ont été conditionnées et formatées dans un certain contexte, qui a donné lieu à une dynamique générale impactante sur les structures professionnelles. C'est ce que ce chapitre tentera d'expliquer de la manière la plus concise mais complète possible, pour ensuite, démultiplier les points de vue.

1.1. A L'ÉCHELLE EUROPÉENNE

Quelques années précédant la période fasciste, la mouvance futuriste émerge comme un grand bouleversement sur la scène architecturale, artistique, cinématographique, musicale et littéraire italienne. Considéré comme l'un des grands protagonistes de ce mouvement d'avant-garde, Antonio Sant'Elia, surgit sur la scène architecturale et devient l'architecte encore aujourd'hui considéré comme père du manifeste futuriste. En 1916, il décède au front lors de la première Guerre Mondiale, laissant derrière lui une multitude de projets d'une grande utopie qui ne verront jamais le jour, mais qui ont posé la pierre pour l'architecture des années suivantes, en Italie et à l'étranger, celles du Ventennio fascista tout particulièrement.

Le futurisme a fourni au fascisme une grande partie de son élan idéologique initial, en tant que phénomène politique et croisade artistique : anticommuniste et anticlérical, interventionniste, opposé au pédantisme académique et à l'héritage culturel (Merjian, 2019). Ces similarités d'un état d'esprit aspirant au progrès et à l'innovation, que l'on retrouve aussi bien dans les intentions des futuristes et des fascistes de la première heure, resserrent directement les liens entre les deux camps. En parallèle, deux courants nouveaux se développent : l'un politique, l'autre architectural, tous deux ayant pour but commun un renouveau sans commune mesure avec le passé.

Bien qu'au premier abord, fascisme et architecture moderne semblent mutuellement s'exclure, dans les années 1920, les premières collaborations entre les deux mouvances ont lieu ; les deux camps y entrevoient une occasion fructueuse pour réformer l'image de l'Italie et du nouveau gouvernement. Ce souhait de révolution autoproclamée s'inscrivait parfaitement dans le cadre du modernisme naissant qui avait été permis grâce au progrès des techniques et des matériaux de construction. Des inventions telles que le béton armé allaient laisser place à un rationalisme structurel, à la standardisation et à la construction en série. Il s'agissait de techniques résolument plus pratiques, au profit d'une rapidité de construction et d'une vivacité plus immédiate de l'architecture, à une époque où le rythme des modes de vie des gens s'accélérait, lui aussi. Il existe en réalité un lien fondamental entre le fascisme et le modernisme. D'une manière profondément paradoxale, le régime fasciste a activement embrassé la modernité en se tournant à la fois vers un passé mythique et un avenir synonyme de progrès et de technologies. Paradoxal, parce qu'en réalité, le fascisme est un mouvement intrinsèquement anti culture moderne, en excluant son sens de la propagande (Merjian, 2019). Le fascisme et l'architecture moderniste, chacun, ont joué un rôle essentiel dans le développement de la modernité, c'est-à-dire la transformation socio-économique de l'Europe et du monde à la suite des révolutions industrielles et la mondialisation ultérieure du capitalisme (Antliff, 2002).

Les premières formes et expérimentations de modernisme architectural avaient déjà émergé au début du XXe siècle, mais c'est réellement vers le début des années 1920, en même temps que la naissance du fascisme, que des formes plus abouties apparaissent, notamment chez leurs voisins français, où Le Corbusier poussait ces nouveaux concepts à leur apogée. Dans le reste du monde, le Mouvement international moderne était en pleine expansion et en Italie, le rationalisme italien voit le jour.

Ce nouveau courant semblait être la réponse la plus sensée aux aspirations du chef du parti fasciste : celles de démontrer que le progrès et l'adaptation à une nouvelle époque d'idées jeunes étaient des concepts fondamentaux pour permettre à l'Italie de devenir une puissance économique et politique.

A chaque courant son contre-courant. Après deux décennies d'avant-garde, de nouveautés, d'explosion d'idées et aspirations futuristes faisant l'éloge des machines et du dynamisme, mais également après les dégâts causés par le premier conflit mondial, un groupe d'intellectuels et artistes s'oppose à ces idées. Rejetant tous les principes d'avant-garde extrême de la première vingtaine d'années du XXe siècle, les adhérents à ce nouveau mouvement sont motivés par un « retour à l'ordre ». A ce moment, ce type d'architecture sévère, encouragée par la monumentalité de l'idéal classique était présent dans tous les pays de l'Europe de l'après-guerre ; en Italie, mais également en Allemagne, en Espagne, en Angleterre, en France, en Belgique, jusqu'aux États-Unis.

Aussi au niveau politique, on revient à un modèle plus classique où l'état reprend sa place. A la sortie de la Première Guerre Mondiale, une violence diffuse règne sur l'Europe entière, affaiblie. La volonté de « retour à l'ordre » s'inscrit dans une volonté d'étouffer les mouvements communistes naissants et en pleine expansion, par crainte qu'ils parviennent à renverser l'ordre et la hiérarchie traditionnellement établis.

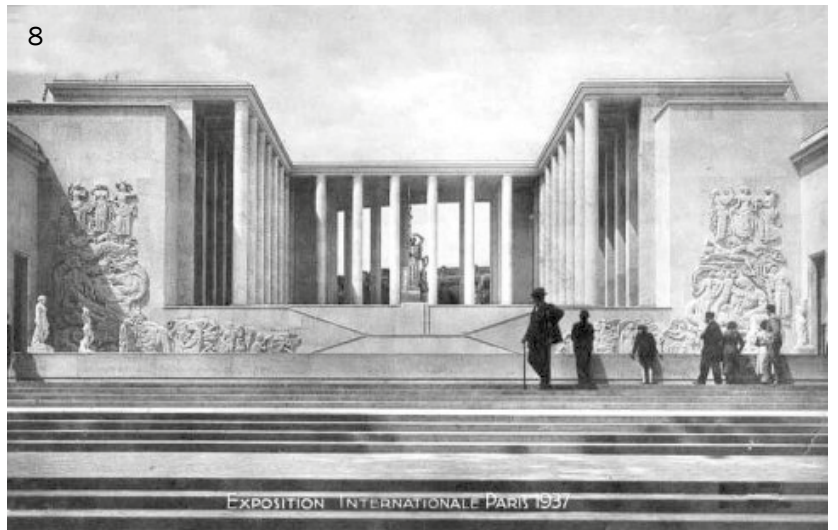
Sur le front culturel italien, on observe un désir de stabilité et de reconquête de la tradition nationale, représenté par le classicisme. Ce mouvement revenait à s'opposer aux expériences de l'avant-garde, jugées trop virtuelles et abstraites. Ce nouveau courant en développement, finira par émerger sous le nom du Novecento.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, non seulement les régimes déjà à tendance totalitaire accroissent leur pouvoir, mais un repli de la démocratie peut être observé également dans les pays démocratiques. En effet, l'historien américain Robert Paxton (2003) souligne que, spécifiquement dans les nations ayant déjà un long héritage démocratique, le risque que des idéologies anti-démocratiques, voire totalitaires, apparaissent est encore plus élevé. Contrairement au fait que l'on puisse penser que dans des pays démocratiques, le risque de laisser arriver au pouvoir un parti totalitaire soit bien peu probable (Paxton, 2003). Dans tous les pays européens, on observe la création de partis d'extrême droite à tendance fasciste. A titre indicatif, on compte parmi eux le Mouvement Franciste en France, la VNV (Ligue Nationale Flamande) en Belgique, la Phalange espagnole en Espagne, la British Union of Fascists en Grande-Bretagne et bien d'autres. (Contributeurs Wikipedia, 2022c) Le fascisme n'est en effet pas resté uniquement à l'intérieur des frontières de l'Italie mussolinienne ou de l'Allemagne nazie, mais beaucoup d'autres pays ont été influencés par cette mouvance et ont failli y basculer.

On observe que dans ce type de conflits d'idées, qu'elles soient liées à une idéologie politique ou à des intentions artistiques ou architecturales, la symbolique des bâtiments est d'une grande importance et a toujours été une importante problématique dans l'histoire de l'architecture. Elle soulève de grandes questions politiques. Le Palais Cinq de Bruxelles en est l'expression : en 1958, lors de l'Expo Universelle de Bruxelles, on décide d'habiller et de masquer sa façade avec la fameuse parabole avec la colombe et des étoiles lumineuses afin de la camoufler.

Daverio (2008), souligne également le fait que pendant le Ventennio fasciste, on retrouve partout dans le monde des bâtiments présentant les mêmes caractéristiques néoclassicistes que ceux d'Italie, avec ce même repli par rapport aux rationalistes. Aux États-Unis, par exemple, le cas de Washington DC est frappant. On y retrouve cette ressemblance de style dans des bâtiments comme la Réserve fédérale, le Jefferson Memorial ou encore le Palais de justice, qui affiche même un « fascio littorio », - symbole fasciste - pour protéger le travail des magistrats.

Même observation à Paris, avec le Palais de Tokyo, où l'on retrouve une approche très similaire à ce type de caractéristiques stylistiques, tant dans les formes architecturales que dans la surabondance rhétorique de motifs sculpturaux. Un style international, qui par le biais de la diffusion des images, a changé le goût des académies.



8. A. Aubert et M. Dastugue, Palais de Tokyo, Paris, 1937.

9. P. P. Cret, Réserve Fédérale des Etats-Unis, Washington, 1937.

10. M. Piacentini et E. Rapisardi, Palazzo di Giustizia, Milan, 1929-47.

1.2. A L'ECHELLE DE L'ITALIE

1.2.1. La révolution dans les domaines de l'architecture et la politique

À la suite du Traité de Versailles signé en 1919, l'Italie, malgré son triomphe aux côtés des forces de l'Entente (Grande-Bretagne, France et Russie), réclamait les terres qui lui avaient été promises lors du conflit mondial (Dalmatie, Istrie, Fiume/Rijeka), avec un certain ressentiment persistant. C'est dans ce contexte historique et de crise économique, que grandit peu à peu la peur chez les plus nationalistes d'une révolution venant des mouvements communistes prenant une ampleur grandissante.

Face à cette crainte marquée à l'échelle européenne, s'établit en premier, en Italie, un courant politique populiste d'extrême droite, comme étant une solution face au communisme, de pair avec un repli instantané de la démocratie dans tout le pays. C'est effectivement l'Italie, en 1919, qui a été la première nation à voir apparaître un courant de ce type sous le nom de « fascisme ». L'historien Emilio Gentile complète cette affirmation en ajoutant que le fascisme italien est aussi devenu le premier totalitarisme du vingtième siècle (Gentile, 2004). En effet, le caractère totalitaire et dictatorial du fascisme est à l'heure actuelle communément admis, puisqu'il prétend régler non seulement la vie publique, mais aussi la vie privée des individus, cherchant à éliminer toute forme d'individualisme et de libéralisme. (Contributeurs Wikipedia, 2022c)

En 1919, à Milan, Mussolini fonde le mouvement politique Fasci italiani di combattimento avec des intentions résolument révolutionnaires, liant la croissance de l'insatisfaction sociale à un nationalisme franc, jusqu'à officiellement devenir, deux ans plus tard, le 9 novembre 1921, le Partito Nazionale Fascista.

Durant les années suivantes, apparaîtront des propositions d'interventions urbaines et architecturales initialement très avant-gardistes et visant, de manière similaire à ce qui se déroulait en politique, à une révolution de l'architecture, dans un contexte européen où le modernisme gagne de plus en plus de terrain.

Alors que le fascisme est en pleine ascension, dès le début, des pactes réglant les liens entre église et état sont signés avec le Pacte du Latran. C'est la Marche sur Rome, le 28 octobre 1922, qui marquera le début de la dictature dans les livres d'histoire.

1.2.2. Chronologie des grands moments de l'architecture du Ventennio à l'échelle du pays

La liste chronologique non exhaustive des grands moments dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme des vingt années du fascisme à l'échelle nationale est disponible en annexe. Elle peut servir d'outil lors de la lecture des chapitres suivants et vise à permettre au lecteur de se rendre compte de la quantité de la production qui a eu lieu lors du Ventennio, à la fois dans le champ des expositions et événements culturels, dans le domaine des publications de revues d'architecture ainsi que toutes les réalisations marquantes et les concours qui ont été réalisés.

1.2.3. La réforme de la pratique architecturale et l'instauration des grands concours

C'est à la fois par l'introduction des systèmes des grands concours et par la réforme de l'école italienne que Mussolini, au début de la dictature, réussit à rapprocher le gouvernement de la pratique architecturale et fait passer les débats sur une architecture, au départ considérée comme « nationale » à l'élévation d'une architecture « d'Etat » (Danesi et Patetta, 1976).

Dans les premières années du fascisme en Italie, une nouvelle définition de « l'architecte » naît. Dans le domaine de la formation, deux types d'écoles s'opposent : les Instituts et Académies des Beaux-Arts, formant des architectes-artistes et les nouvelles écoles polytechniques d'architecture de niveau universitaire, qui venaient d'émerger vers la deuxième moitié du 19^e siècle. Ces institutions polytechniques se concentraient sur la formation d'architectes-techniciens capables d'effectuer des calculs structurels dans les aspects techniques et scientifiques de leur métier, tandis que dans les Académies et Instituts des Beaux-Arts, un type d'enseignement exclusivement artistique et ornemental était fourni. Bien que de nombreuses personnes s'accordent à dire qu'ils sont complémentaires, les deux systèmes présentent des inconvénients. Il était nécessaire, d'une part, de travailler avec des architectes capables de mettre en scène la monumentalité des structures et, d'autre part, de respecter les limites technologiques et structurelles liées aux nouvelles technologies. La question de savoir s'il fallait donner la priorité à l'un plutôt qu'à l'autre a donné lieu à un débat politique animé (Compagnin et Mazzola, 1976).

Peu de temps après la Marche sur Rome (28 octobre 1922), Giovanni Gentile, philosophe et ministre de l'Éducation du premier gouvernement mussolinien, entame sa réforme du système éducatif italien. Jusqu'en 1923, l'« architecte civil » avait le droit d'exercer la profession sous ce titre. Selon Gentile et le gouvernement, l'éducation doit être élitiste afin de produire une classe dirigeante de haut rang. À cette fin, l'État doit se concentrer sur l'élite en lui fournissant un nombre, certes restreint, d'institutions d'excellent niveau. L'année de la réforme, Mussolini avait d'ailleurs affirmé à la population étudiante :

« Le gouvernement fasciste a besoin de la classe dirigeante. L'expérience de ces quatorze mois de gouvernement m'a permis de voir qu'il n'y a pas de classe dirigeante. Je ne peux tout de même pas improviser des fonctionnaires dans toute l'Administration de l'Etat. Tout doit me venir petit à petit de l'Université... Les fascistes doivent agir pour que l'Université produise une classe dirigeante convenablement préparée à ses grands et difficiles devoirs. » (Mussolini, 1956, p. 130)

À la suite de l'introduction de cette loi, les diplômes et titres délivrés par les universités et l'enseignement supérieur avaient une validité qui n'était plus exclusivement académique, mais plus professionnelle. Pour pouvoir exercer, il fallait passer des examens d'État qui ne pouvaient être passés que par des personnes ayant obtenu les diplômes universitaires correspondants. Par conséquent, les liens entre les architectes et l'Etat se sont vite resserrés, une sélection et un contrôle idéologique accru de la profession ont suivi.

En plus de la réforme Gentile, l'instauration du système des grands concours permet à l'Etat et au pouvoir académique d'accroître un certain contrôle sur l'architecture au niveau national.

Le souci de ces grands concours est qu'ils ne fournissaient pas de réelle opportunité aux jeunes architectes rationalistes de se distinguer au sein de la production nationale. Bien au contraire, ils servaient de mécanisme de surveillance au pouvoir académique et étatique. Les compositions de jury sont toujours très similaires : on y voit constamment apparaître les noms de Piacentini, Ojetti et Giovannoni, et cela non pas uniquement en tant que membres du pouvoir adjudicateur, mais également en tant que participants et souvent lauréats de ces concours. (voir annexe) Malgré la participation qui leur est octroyée en surface, les architectes de la « nouvelle architecture » n'ont que très peu de présence et de crédit à s'affirmer (Danesi et Patetta, 1976). Une autre observation faite à partir de la liste des productions (voir annexe) est que la production architecturale et urbanistique du Ventennio, est uniquement dirigée vers l'intérieur du pays, exclusivement avec des architectes italiens. Il n'y a pas de collaborations notables avec l'étranger.

Ces premiers éléments sont significatifs, puisqu'ils montrent à quel point, durant les années du fascisme, le milieu de l'architecture était en réalité pré-filtré et réglé, dès l'étape universitaire. Les architectes qui voulaient réussir n'avaient qu'à se plier aux exigences académiques de l'Etat, s'ils ne voulaient pas être écrasés. La liberté de professer en dehors des conditions imposées par l'Etat était impossible.

1.3. MILAN COMME THÉÂTRE DES DÉBATS

Comme mentionné précédemment, dans les années 1920 en Italie comme à l'international, une grande majorité des architectes s'inscrivent dans une logique progressiste liée au mouvement moderne, pendant que chez Mussolini naît le désir de créer un art représentatif de la nouvelle ère qu'il venait d'initier. A Milan, alors déjà première ville économique et culturelle du pays, se joue une période décisive de l'histoire de l'Italie. Elle deviendra le théâtre où ont émergé, en parallèle, les plus grandes tendances artistiques, architecturales et politiques de l'époque : le fascisme, le rationalisme* italien et le Novecento. C'est dans l'aire culturelle milanaise que ces mouvements ont eu leur siège principal tout au long du fascisme, car c'est aussi là qu'ils attiraient la majorité des forces culturelles du pays et c'est en son sein, qu'aura lieu le plus grand conflit de la scène architecturale du XXe siècle : opposant les rationalistes inspirés des futuristes aux novecentistes à tendance plus classiciste. Le rapport qu'ils entretiendront avec le régime fasciste est fait d'ambiguïtés : il leur est à la fois distant et proche, ennemi et allié.

* Il est utile de noter que dans le cadre de cette recherche, le terme « rationalisme » sera utilisé comme étant une branche appartenant au « modernisme », si l'on considère le sens du terme selon lequel, le rationalisme est la caractéristique inhérente et principale du modernisme ; un mode de pensée fondé sur la logique et la raison. En effet, selon l'auteur Zoran Belić (2016), l'essence de la modernité consiste en une évaluation rationnelle de l'ordre social et des pratiques conventionnelles. Plus précisément, le rationalisme italien sera considéré comme un sous-mouvement local qui se fonde sur les principes fondamentaux du mouvement moderne international.

1.3.1. Le conflit autour de la nouvelle architecture italienne : Rationalisme, Novecento et Classicisme

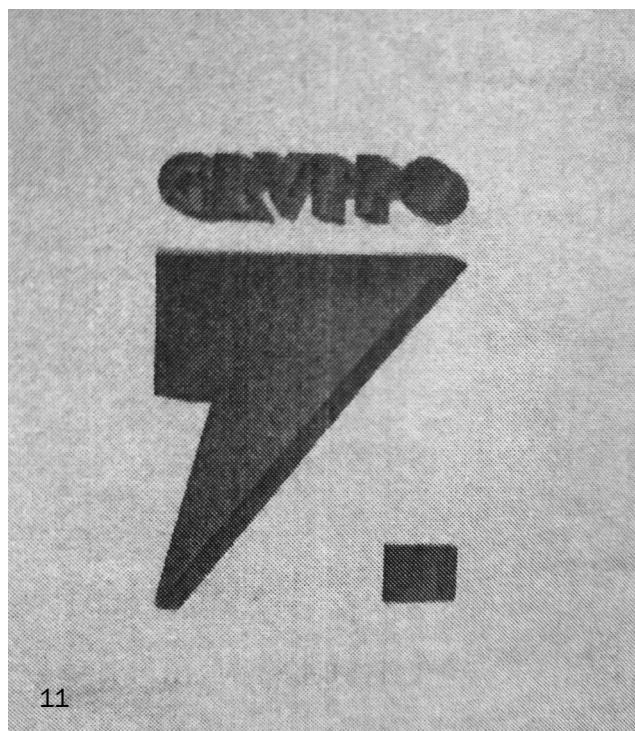
Au début des années 1920, la mort de Sant'Elia au front de la Première Guerre mondiale, en 1916, marque la fin de la verve du futurisme architectural. Ses propositions étaient devenues vides de sens et dépourvues de tout véritable esprit novateur. Au début des années 1920, les jeunes architectes italiens avaient définitivement abandonné le futurisme de façade et cherchaient une nouvelle façon de faire évoluer le concept même de vie et d'expérience de la ville (Moramarco, 2019).

Dans ce contexte, plusieurs approches se distinguent : le camp des novecentistes, dérivé du mouvement de « retour à l'ordre », celui des rationalistes et la position classiciste plus proche de la rhétorique du régime. Une pluralité inhérente caractérise l'architecture italienne de l'époque : ces catégories se chevauchent quelquefois, tandis que dans d'autres cas, elles sont clairement distinctes, reflétant différentes idées de la ville, aspirations de langage architectural, ainsi qu'une conformité plus ou moins grande avec les diktats du fascisme naissant (Lunati, 2020).

C'est pour cela que ces différentes positions ne peuvent être considérées de manière simplificatrice comme des antithèses : rationalistes contre classicistes. Tous deux cherchent à faire coïncider les valeurs du classique et du contemporain. En établissant leur propre dialectique, ils cherchent à concilier la recherche de la modernité, la valeur de l'anti-individualisme, tout en maintenant un lien continu avec la tradition classique, un grand idéal, particulièrement en Italie. (Lunati, 2020)

Les rationalistes

En 1926, un nouveau collectif de jeunes architectes diplômés du Politecnico se réunit, le Gruppo 7, constitué de Sebastiano Larco, Guido Frette, Carlo E. Rava, Adalberto Libera, Luigi Figini, Gino Pollini et Giuseppe Terragni. Au début, le Gruppo 7 travaillait en toute discrétion et ne cherchait pas la visibilité, évitant tout conflit avec leurs contemporains sur la scène architecturale, les novecentistes, soutenus par l'Etat. Le Gruppo 7, quant à lui, se tournait vers l'international, pour nourrir son travail d'une série de mouvances modernistes qui se développaient à d'autres endroits. Parmi leurs inspirations, on retrouve notamment les idées constructivistes du Deutscher Werkbund.



11. Logo du Gruppo 7.

Finalement, leur première présentation publique a lieu avec la publication de quatre articles dans la revue *Rassegna Italiana* entre la période de décembre 1926 et mai 1927. Dans cette série d'écrits, aujourd'hui considérés comme le Manifeste du Rationalisme Italien, ils explicitent leur position sur les caractéristiques de la nouvelle architecture, en opposition d'une part avec les attitudes individualistes associées à la position formaliste de type éclectique, et d'autre part avec les positions modernistes standardisantes (Lunati, 2020). Ils font part de leur souhait de renouveler l'architecture italienne selon les principes du mouvement moderne. Ils envisagent une architecture faite de formes pures, rejettent les matériaux traditionnels (p.ex. le marbre) et tout ornement et éléments décoratifs non essentiels à la fonction (HiSoUR Art Culture Histoire, 2019).

Le manifeste mentionne notamment les points suivants :

« De l'usage constant de la rationalité, de la correspondance parfaite de l'édifice aux fins auxquelles il se propose, nous sommes certains que, précisément par sélection, doit résulter le style »

« L'architecture [...] ne peut plus être individuelle, de sorte qu'elle puisse être rattachée à la dérivation directe des besoins de notre époque »

« A l'éclectisme élégant de l'individualisme, nous opposons l'esprit de la construction en série »

« Nous devons nous persuader que la nouvelle architecture sera en partie une question de renoncement, du moins pour le moment. Il faut une énorme force d'âme pour se rendre compte que l'architecture ne peut plus être unique. »

« Dans notre pays en particulier, un tel substrat classique existe, et l'esprit (et non la forme, qui est tout à fait différente) de la tradition est si profondément enraciné en Italie que, de toute évidence et presque mécaniquement l'architecture nouvelle ne peut que conserver une empreinte typiquement italienne. »

(CASTAGNOLI, FIGINI, FRETTE et al., 1926, p.23)

Avec ces affirmations, le Gruppo 7 fait très clairement comprendre qu'ils n'ont pas l'intention de rompre avec la tradition. La nouvelle architecture, selon eux, devrait être le résultat d'une association et une continuité entre logique, rationalité et tradition, ne considérant pas le passé et le présent comme des éléments incompatibles. Les manifestations architecturales devraient, malgré leur totale modernité, conserver des qualités uniques dans chaque pays. (Lunati, 2020) Bien qu'ils se positionnent comme représentants d'un courant réformateur, ayant le potentiel de devenir le style identitaire du nouveau gouvernement naissant, ils affirment le souhait de trouver un terrain d'entente entre les principes classicistes du Novecento et ceux des Futuristes. (Contributeurs Wikipedia, 2020)

Malgré le fait qu'ils aient quelques réserves face aux autres courants, il est évident que dans une optique de gagner l'approbation et la légitimité de la part du nouveau gouvernement pour pouvoir expérimenter la nouvelle architecture en toute liberté, les rationalistes avaient tout intérêt à se positionner en tant que courant respectueux des autres mouvements classicistes en place, et de ne pas donner une image de soi trop extrémiste ou subversive face à la culture et la tradition si importantes aux yeux du pouvoir. On peut donc supposer que cette attitude de modération et de respect des traditions ait été adoptée plutôt comme un compromis que par pure conviction. En effet, les modernistes purs rejetaient toute forme de tradition et prênaient la table rase.

En 1930, le Gruppo 7 mute en un courant proclamé le MIAR (Movimento Italiano pour l'Architettura Razionale). À la suite de sa fondation, le mouvement sera sujet à une expansion rapide, avec des bureaux à Milan, Turin et Rome, rejoint par une cinquantaine d'architectes de toute l'Italie, avec pour but commun de diffuser ces idéaux de modernité dans toute la péninsule. Leur travail s'étend pendant à peu près une année, quand en 1931, les problèmes commencent, au moment où le gouvernement de Mussolini commence à évoluer vers une empreinte résolument plus autoritaire. (Contributeurs Wikipedia, 2020)

Les novecentistes

Un autre groupe d'architectes émerge, parmi lesquels on retrouve Marcello Piacentini, l'architecte romain le plus proche des idées classicistes du régime et qui deviendra plus tard l'équivalent de l'architecte de l'Etat fasciste. Ils se distinguent par leur crainte face au courant des rationalistes. La critique franche de Piacentini lors de la 1ère exposition italienne d'architecture rationaliste à Rome en 1928 est remarquable. Son opinion sur le manque de conscience environnementale et contextuelle dans les projets rationalistes, qui, selon lui, sont une variation extrême du style éclectique, apparaît dans ces quelques lignes :

« Je ne serais pas surpris si demain on ordonnait à un architecte de réaliser un bâtiment dans le style rationnel, tout comme il pourrait demander de concevoir un bâtiment de style Renaissance ou gothique. » (Piacentini, 1928, p. 551)

En réaction aux concepts rationalistes dans l'art, c'est déjà vers 1922 que le courant plus conservateur appelé le Novecento voit le jour à Milan grâce à un groupe de sept artistes, d'abord, représentants des arts figuratifs : Mario Sironi, Achille Funi, Leonardo Dudreville, Anselmo Bucci, Emilio Malerba, Pietro Marussig et Ubaldo Oppi. Ces artistes et peintres, qui se sont sentis traducteurs de l'esprit du XXe siècle étaient liés par le souhait d'un retour à l'ordre dans l'art après les mouvements d'avant-garde du début du XXe siècle, comptant notamment le futurisme et le cubisme.

En architecture, les novecentistes, que l'on pourrait presque qualifier de pré-postmodernes selon leurs principes, prônaient un retour aux références de l'antiquité classique, la pureté des formes et l'harmonie de la composition ; en résumé, une sorte de néoclassicisme simplifié, une avant-garde modérée. Parmi les représentants les plus significatifs du Novecento, on compte Giovanni Muzio, Gio Ponti et Paolo Mezzanotte, qui ont marqué le paysage milanais avec grande ampleur (Lunati, 2020).

En 1926, Giovanni Muzio fonde aux côtés de Gio Ponti, Alpago Novello, Giuseppe de Finetti et d'autres, le Club degli architetti urbanisti, un collectif chargé d'étudier le développement de la ville et de l'architecture, toujours dans une recherche de médiation entre modernité et tradition (Contributeurs Wikipedia, 2022b). Les architectes du Novecento classiciste ont rapidement commencé à manifester un intérêt développé pour l'urbanisme, après avoir identifié les problèmes urbanistiques des villes italiennes et entrevu la nécessité de trouver des solutions centrées sur les besoins de la ville moderne, avec une approche basée sur les méthodes classiques du XIXe siècle (Contributeurs Wikipedia, 2020).

Angelo Lunati (2020), dans son ouvrage portant sur la notion d'environnementalisme milanais (ambiente milanese), souligne l'attitude environnementale et contextuelle claire qu'ont utilisé les architectes du Novecento dans leurs interventions de transformation de la ville, ainsi que dans leurs projets.

Le thème de la résidence bourgeoise est probablement l'élément le plus remarquable du point de vue du maintien de la continuité avec le tissu historique du XIXe siècle, domaine de prédilection des architectes novecentistes pour expérimenter l'architecture moderne tout en restant connecté aux traditions bourgeoises du siècle précédent.

Les structures résidentielles individuelles sont devenues des possibilités d'interpréter de cette manière une condition spécifique en rapport avec la situation actuelle. Il existe plusieurs exemples dans la ville, dont certains sont particulièrement remarquables pour leur capacité à communiquer une attitude environnementale distincte. Tout en offrant une nouvelle physionomie architecturale à la ville, ils ont été dotés d'une architecture adaptée aux nouvelles solutions techniques, tout en conservant une unité stylistique, pour faire en sorte que les façades soient dessinées dans une grande compréhension et amplification des caractéristiques du lieu auquel elles font face. L'utilisation de matériaux locaux en provenance d'Italie, comme le marbre sont l'un des principes des architectes du Novecento (Lunati, 2020).

Une autre raison pour laquelle la majeure partie du marché immobilier est consacrée à la construction de logements, est également, et en grande partie, le résultat d'une initiative entrepreneuriale individuelle. Alors qu'ils privilégiaient habituellement les villas et les petites habitations, les entrepreneurs ont commencé à s'intéresser aux habitations en copropriété vers 1930. Le goût des classes moyennes, que l'on peut qualifier de relativement traditionnel, fonctionnait très bien avec l'architecture que les novecentistes proposaient, mais les innovations ne pouvaient être mises en œuvre que très difficilement, et c'est sûrement pour cette raison que les architectes rationalistes ont globalement moins bien réussi à s'imposer dans ce type de constructions. (Danesi et Patetta, 1976)

Parmi ces immeubles de logements bourgeois qui ont marqué la ville de Milan, on retrouve la Ca' Brütta. Cet édifice est la première œuvre de Giovanni Muzio à Milan et devient un manifeste pour le mouvement. Les prochains travaux témoignent de l'évolution architecturale et des principes fondamentaux du groupe : le rejet de la décoration académique, un goût raffiné et métaphysique, des structures modernes avec des façades en clinker comme interprétation contemporaine de la culture de la brique lombarde. Entre les années 1920 et 1940, leurs réalisations ont laissé une impression indélébile sur la ville de Milan, grâce à leur immense production architecturale. (Burg, s.d.)



12. G. Muzio, Ca' Brütta, photographie d'époque de l'angle entre Via Turati et Via Bonaventura Cavalieri

Choix et évolution des rapports entre les différents courants architecturaux et l'Etat fasciste

Il est intéressant de noter, comme l'a fait Paolo Nicoloso théoricien de l'architecture, comment des groupes apparemment opposés partagent des valeurs fondamentales et des terminologies récurrentes dans le débat des années 1930. Les termes moderne, modernisme, classique, rationnel, style et tradition reviennent tant chez les rationalistes que chez les classicistes milanais et constituent ainsi des termes clés servant souvent d'éléments argumentaires aux débats sur l'architecture dans le but d'imposer leur prédominance culturelle, artistique ainsi que professionnelle. Au milieu de ce débat, tradition, italianité et modernité se côtoient, avec un objectif commun pour les novecentistes et rationalistes : fusionner les valeurs classiques et actuelles. Dans cette optique, le classicisme architectural des rationalistes semble être cohérent, ou plus exactement complémentaire avec la modernité que recherche la rationalité (Lunati, 2020). On dit qu'une structure moderne est aussi une œuvre à l'aura classique : « si elle est horriblement moderne, elle est aussi terriblement classique » avait mentionné l'ex-membre du Gruppo 7, Luigi Figini en 1934. (Ernesti, 1988, pp.31-45)

Bien que l'intention première soit justement d'éviter de catégoriser ces mouvements comme des courants incompatibles ou antithétiques, c'est cependant ce à quoi ils ont été réduits, au moment où l'Etat fasciste a dû opérer un choix entre les rationalistes et les novecentistes.

Dans les premières années du régime, certains critiques et architectes pro-fascistes ne comprenaient pas pourquoi le nouveau gouvernement n'embrassait pas la nouvelle architecture proposée par les rationalistes. Ce choix, cependant, était avant tout le résultat d'un embarras à devoir choisir, plutôt qu'une réelle volonté subjective. Il était contraint de se positionner entre, soit soutenir les avant-gardes rationalistes et prendre quelques distances avec les académistes des générations plus anciennes et conservatrices, soit se séparer de la jeune génération, ce qui pourrait entraîner des répercussions politiques préjudiciables sur le long terme. D'autant plus que des deux côtés, la bataille pour séduire l'Etat et obtenir son soutien s'accompagnait de déclarations de foi au fascisme (dont la sincérité est toutefois questionnable dans certains cas ...) (Danesi et Patetta, 1976).

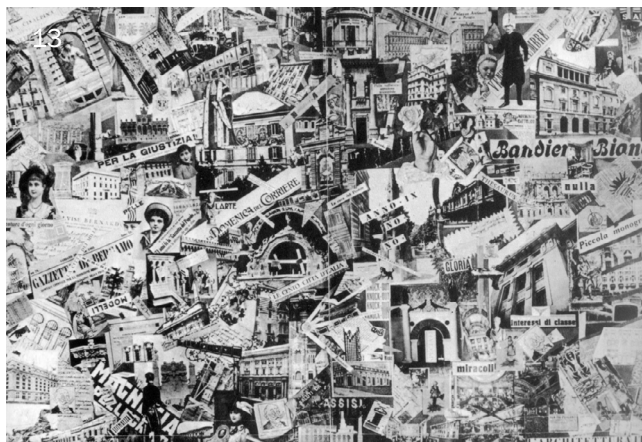
Contrairement au fait qu'ils s'opposaient aux novecentistes, et qu'on puisse du coup penser qu'ils soient anti-fascistes, Terragni, du Gruppo 7, et Pagano, se définissaient comme fascistes authentiques et luttaient pour la nouvelle architecture au nom du fascisme. (Danesi et Patetta, 1976) Il ne fait plus de doute que des situations comme celles-ci étaient impensables en Allemagne, où l'équivalent aurait été une controverse entre Gropius et Speer pour s'arroger le droit de qualifier leur architecture de nazie. On peut, à partir de là, aller jusqu'à dire que les rapports entre les intellectuels et le pouvoir furent plus dramatiques en Italie qu'en Allemagne.

Les jeunes rationalistes commencent à exposer leurs idées qui entrent en contact avec les instances politiques. Tout ce processus de renouvellement commence à inquiéter le régime car il constitue un danger qui aurait pu conduire les esprits les plus fervents à la révolution face au gouvernement qui se transformait peu à peu en un étai envers la liberté individuelle.

Le positionnement des rationalistes face à la tradition, au passé, et à l'italianité, notamment dans l'usage des matériaux, ne convainquait pas autant que les approches novecentistes, qui pourtant, représentaient le bloc social dominant avant l'émergence du fascisme, et qui, historiquement, partait perdant, parce qu'il était considéré dépassé. (Danesi et Patetta, 1976)

Le soutien que les rationalistes avaient réussi à obtenir au cours des cinq premières années (1927-1932) auprès de l'union des architectes fascistes et de Mussolini - principalement grâce au travail de P. M. Bardi qui avait cherché à encourager et argumenter publiquement en faveur d'un rapprochement entre rationalisme et fascisme - commençait doucement à se fragiliser, jusqu'au moment de la seconde édition de l'Exposition de l'architecture rationaliste qui eut lieu à Rome en 1931.

Dans le cadre de cette exposition, le Gruppo 7 avait conçu le « Tableau des horreurs », un photomontage reprenant selon eux toutes les pires architectures conçues par des architectes ayant repris les schémas classiques, presque tous membres du syndicat des architectes fascistes. En d'autres termes, ceci était un affront direct envers les traditionalistes du Novecento, et donc, envers l'Etat fasciste. (Anagnost, 2019)



13. Gruppo 7, La Tavola degli Orrori, 1931.

14. P. M. Bardi montrant le photomontage « Tavola degli Orrori » à B. Mussolini et d'autres lors de l'exposition d'architecture rationaliste, Galleria d'Arte di Roma, 1931.



La flambée de cette controverse sur le concept de style eut pour conséquence directe la fin du soutien du syndicat des architectes à l'exposition. Cela conduisit à l'éclatement et la dissolution totale du MIAR. Cet événement marqua instantanément un tournant dans les relations entre pouvoir fasciste et architectes rationalistes. C'est comme cela que le MIAR est devenu le RAMI (Mouvement Italien pour l'Architecture Rationnelle), un organe désormais contrôlé par l'Etat ; par une « classique opération d'épuration » conduite contre le MIAR par Calza Bini et Libera, alors membres du syndicat des architectes. (De Seta, 1976)

La revue Casabella, sous la direction de Persico et Pagano, est le témoignage le plus frappant des rapports qui se sont détériorés au fil des ans entre le régime et les défenseurs du mouvement moderne. C'est entre 1932 et 1936 que les exemples les plus significatifs du rationalisme italien sont construits, avec l'objectif de rassembler la culture européenne, mais en 1936, à la mort de Persico, une puissante réaction anti-moderniste éclate en Italie (comme ailleurs en Europe : en France, en Allemagne et en Union soviétique) et le destin du rationalisme prend un tournant crucial (Cohen, 1976). A partir de cette année, où avaient également eu lieu les premières rencontres avec le Führer, la position du régime à l'égard de la culture rationaliste prend des lignes claires et s'affirme massivement, proclamant l'architecture romane et monumentale comme valeurs prévalentes et triomphantes, symbolisant « l'éternité du régime » (De Seta, 1976) (Gregotti, 1976) (Bizzari, Longoni et al., 2017).

Les rationalistes étaient un groupe qui n'avait jamais été homogène, qui n'était pas non plus la manifestation d'un milieu social, mais qui ne trouvait sa cohésion chancelante que dans les décisions de goût. Il a été possible pour eux, pendant un certain temps, de se développer dans le milieu culturel milanais, qui n'était pas encore fasciste, mais purement européen, avec des postulats politiques qui faisaient référence aux régimes libéraux des démocraties en Scandinavie ou à de la République de Weimar sociale-démocrate. Finalement, il finira par succomber, en raison de la fragilité de l'accord interne au groupe, qui n'était en réalité fondé que sur une question stylistique. (De Seta, 1976)

Il a finalement été facilement déchiré par le goût pour le monumentalisme, les intérêts économiques, les fortunes croissantes de l'immobilier, moteurs de leurs adversaires, les novecentistes. A la grande différence des jeunes rationalistes, les partisans du Novecento avaient déjà réussi à se faire plus de place dans la hiérarchie du pouvoir et ont généralement eu plus de facilité à asseoir leurs acquis, en raison de leur domination déjà établie dans les positions de pouvoir dans la presse, les professions libérales et l'enseignement (De Seta, 1976).

À partir de ce moment, le rationalisme italien est vaincu. Face à la démesure de leurs ambitions, les rationalistes avaient souvent oublié les problèmes sociaux que les transformations urbaines entraînaient. Le tournant de l'architecture d'État se produit avec l'acceptation de la ligne de Piacentini pour l'Exposition universelle de Rome de 1942, au moment de la prise de conscience de la non-viabilité et l'inapplicabilité des propositions rationalistes dans le climat politique de l'Italie fasciste (Castronovo, 1976).

Jusqu'alors, le gouvernement avait plaidé contre le rationalisme plus en termes d'individus que de réelle idéologie architecturale. A ce point, ce simple conflit entre professionnels avait pris l'ampleur d'un conflit idéologique. Dans le but de recueillir un consensus à l'échelle internationale, le gouvernement fasciste avait mis beaucoup en place pour donner l'image d'ouverture au progrès en dehors de ses frontières et une collaboration avec les rationalistes les y avait beaucoup aidés. Ce travail sur son image à l'international s'était fait en adoptant les paradigmes d'avant-garde venant initialement de France ou d'Allemagne, en citant entre autres les idées de Le Corbusier ou de l'École du Bauhaus.

Face à l'exigence de Mussolini de se positionner face au « nouvel art fasciste », Marcello Piacentini théorise les principes liant l'architecture moderne aux principes de l'architecture classique comme étant la nouvelle architecture du régime. La modernisation extérieure du style et la structure classique de la conception architecturale, avec l'élémentarisation des détails architecturaux, l'usage de matériaux purement locaux, le rejet des innovations techniques d'origine étrangère (p.ex. Béton armé) et un gigantisme des proportions en étaient les principes de base. Ces aspects, fortement inspirés de la Rome antique, étaient censés démontrer au peuple italien la monumentalité et la domination du régime. L'histoire, la culture et le destin collectif se retrouvaient alors tous dans ce nouveau style, comme ciment pour unifier cette nation solidaire ; ou du moins en façade, puisque seule l'apparence comptait pour entretenir cette image. En réalité, contrairement au principe de l'autarcie de matériaux, les structures intérieures des bâtiments étaient composées de béton armé, pour la principale raison que la quantité de matériaux exigée par Mussolini et l'offre fortement réduite de l'Italie - en raison des ravages de la guerre - ne pouvaient pas répondre à la demande.

Comme l'a souligné Robert Paxton (2003), un pouvoir fasciste se forme par phases, plus précisément, il passe par cinq étapes. Dans la première, des pensées révolutionnaires anti-libérales apparaissent au sein d'une partie de la population formée d'extrémistes de droite à l'opinion politique dissidente et pourvus de mépris pour la modération face au conservatisme nationaliste, ainsi que d'anciens extrémistes de gauche qui s'opposent à la démocratie. La seconde phase est celle où ces pensées idéologiques s'installent et s'ancrent dans la population au sens large. Souvent, ces courants de pensée non-conformistes, s'installent dans la société industrielle et bourgeoise, comme la seule façon permettant un retour à l'ordre, menacé par le communisme. (Paxton, 2003)

Une fois ce consensus global obtenu, la troisième étape consistait à ce que le parti fasciste vise à le conserver jusqu'à sa consolidation parfaite. Ensuite, comme dans toute dictature, il devait fermer les robinets de l'ouverture culturelle pour assurer le succès de son ascension au pouvoir. Toutes les idées provenant de l'extérieur de l'Italie étaient alors réfutées et rejetées, ainsi devait l'être le modernisme. La cinquième phase, celle de radicalisation, est selon Paxton justement celle en quoi le fascisme italien se distingue du nazisme allemand, puisque ce dernier est le seul mouvement politique à être arrivé à ce niveau de radicalisation de l'antisémitisme avec la Shoah (Paxton, 2003).

Mais ce dernier point, même s'il ne fait pas l'objet du débat présenté dans le cadre de ce mémoire, est discutable. Il vaut la peine d'être rappelé que les crimes de guerre perpétrés par l'Italie fasciste ont, même s'ils sont globalement moins connus que ceux des nazis allemands, bien existé. Il conviendrait juste de rappeler le rôle de l'Italie fasciste en tant que protagoniste d'une politique d'agression à l'égard de différents États étrangers, notamment de ses colonies : l'Éthiopie, l'Albanie, la France, la Grèce, la Yougoslavie, ou encore l'Union soviétique. En plus des massacres en ancienne Yougoslavie et dans les colonies, l'Italie est reconnue coupable de « nettoyage ethnique » par la déportation d'environ 25.000 personnes vers les camps de concentration (J. Burgwyn, 2004). Mussolini a participé à cet antisémitisme aussi en proclamant les lois raciales le 18 septembre 1938. L'Italie a des responsabilités à ce propos et dire qu'elle n'a pas participé à la Shoah serait faux.

La proclamation des lois raciales n'était en fait que la figuration de son alignement sur Hitler. Bien que l'animosité des fascistes face à l'expansion de la culture juive en Italie puisse paraître incontestable, l'idéologie fasciste n'est cependant pas fondamentalement antisémite, contrairement à l'idéologie prônée en Allemagne nazie. En 1932, Mussolini s'oppose au journaliste allemand Emil Ludwig, en affirmant que la race pure n'existe plus. Au même moment, sa conseillère en propagande et maîtresse, Margarita Sarffati, d'origine juive prend la défense de son peuple auprès de son amant. C'est deux ans plus tard qu'il recevra le grand rabbin de Rome au palais de Venise (Contributeurs Wikipedia, 2022a).

Si son positionnement par rapport à la race juive prend un tournant différent, c'est avant tout pour une question de réat politique et de conflits d'intérêts. Deux ans auparavant, en 1936, avait lieu la première rencontre entre les deux leaders mondiaux du fascisme, le Duce et le Führer Adolf Hitler, alors chancelier du Troisième Reich, en pleine montée de pouvoir. A cette première approche s'ensuivit une multitude d'autres, jusqu'en mai 1938, lors de la visite du Führer à la gare flambant neuve de Santa Maria Novella à Florence. C'est lors de cette rencontre que les rapports entre les deux dirigeants se consolident (Bizzari, Longoni et al., 2017).

Mussolini sent alors la pression imminente de choisir son camp face aux tensions internationales de plus en plus présentes. Le Duce choisit son camp, en se positionnant aux côtés de l'Allemagne nazie et de leurs alliés. Il faut bien comprendre que ce choix est le résultat d'une longue hésitation et d'un opportunisme intéressé de la part de Mussolini, qui a finalement cédé à la pression. Il a fait le choix le plus profitable à ses objectifs personnels pour son pouvoir en Italie. Il voyait plus de potentiel dans une coalition avec l'Allemagne. C'est en 1938 que les choses basculent vraiment, avec l'accord commun des deux nations sur les lois raciales, où le régime, pour la première fois, se positionne par rapport à la race juive et prend des mesures antisémites.

Cette coalition est en réalité basée sur des raisons beaucoup plus articulées et non seulement sur la conséquence d'une idéologie commune avec le Troisième Reich. A la suite de cette proclamation des lois raciales, l'Italie de Mussolini participe et devient responsable aux côtés de l'Allemagne, des atrocités commises visant à l'éradication du peuple juif.

15. Gruppo Toscano, Gare de Santa Maria Novella, Florence, 1938.

16. Rencontre entre le Führer et le Duce, Florence, Mai 1938.



1.3.2. Le passage d'une architecture nationale à une architecture d'Etat

Propagande

À la suite de ce changement de la part de l'Etat fasciste dans la seconde moitié des années 1930, la majorité des commandes officielles du gouvernement fasciste sont alors marquées par un nouveau style identitaire du régime, d'inspiration plus classique, en favorisant les travaux des novecentistes (F. Irace, 2017).

Si, au même moment, l'Allemagne puise également dans les références de l'Antiquité pour produire un art qui restitue le prétendu « génie de la race aryenne », l'objectif de Mussolini n'est pas véritablement de reconstruire la Rome de l'Empire, mais plutôt de s'en inspirer pour la dépasser. Alors qu'Hitler méprisait la modernité, considérée comme « dégénérée », le Duce l'embrassait, paradoxalement.

Conformément aux objectifs impérialistes de l'Italie, la culture fasciste après 1935 s'est de plus en plus inspirée du passé romain, en particulier de son empire méditerranéen, qui fournissait une identité déjà établie assortie d'une variété de symboles, de rituels et de mythes à la construction de cette nouvelle identité (Stone, 1998). En puisant dans ces références, le régime se les est appropriées, afin de construire sa propre doctrine esthétique néo-classique en même temps fondée sur des réalités politiques : elle pouvait se présenter comme protectrice du « génie italien » (Sapiro, 2020).

Par le biais de la mise en scène, l'architecture elle-même devient support d'une propagande à grande échelle, visant à renforcer la légitimité du régime et l'idéal de la nation unifiée, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du pays.

En plus d'utiliser l'architecture et la ville construite elle-même comme théâtre et support de propagande, la manière dont elle était présentée et mise en scène aux yeux des Italiens n'était pas laissée au hasard. Que ce soit en tant qu'outils de propagande déclarés ou en tant que preuves d'une politique culturelle libérale qui encourageait - du moins en théorie - une grande variété de types de création, en plus de l'architecture : le photomontage, la conception d'expositions, le cinéma, la peinture et la sculpture sont tous devenus des armes importantes de l'arsenal fasciste (Merjian, 2019).

L'Istituto LUCE (L'Unione Cinematografica Educativa) était la société cinématographique du régime pendant le Ventennio, et elle a contribué énormément, au travers de ciné-journaux et de documentaires vidéo-graphiques, à la diffusion de propagande visant à organiser le consensus de masse au travers du traitement de thématiques architecturales et urbanistiques. À l'exception de la presse spécialisée, c'est-à-dire les revues et journaux d'architecture, l'architecture apparaît dans les films de l'Institut Luce plus souvent que dans tout autre type de média de l'époque. (G. Pettena, 2004) En effet, les revues et journaux d'architecture, cependant, ont été les plus virulents et les plus répandus, à la fois en ce qui concernait la propagande d'Etat, mais aussi l'opposition dans le domaine de l'architecture. (Di Mauro et Perone, 1976)

Une grande partie de l'adhésion du peuple au fascisme s'est donc faite par la tactique de la démagogie et du populisme. Contrairement à l'Allemagne, l'Italie n'a donc pas dû nécessairement passer par l'oppression pour convaincre les masses (G. Pettena, 2004).



17



18

Comme on peut l'observer sur les images ci-dessous, l'architecture participait aux rassemblements et aux messages allégoriques lors des campagnes politiques. Elle y participait en tant qu'objet elle-même, montrant grandeur et monumentalité, mais aussi comme support pour tout autre ornement qui pouvait servir à la propagande. De plus, les spatialités qu'elle permettait, par exemple par son organisation urbanistique étaient également des facteurs importants pour la stratégie de l'Etat, qui passait par des rassemblements impressionnants et des discours publics.

La Casa del fascio di Como de Giuseppe Terragni en est un exemple assez significatif : sur l'avant du bâtiment est conçue une place publique entièrement dégagée, destinée aux grands rassemblements. Cette capacité à rassembler était diffusée aux masses grâce à des photomontages, comme celui visible ci-dessous. Cela permettait de donner une image amplifiée de la quantité de personnes que le régime avait déjà réussi à attirer dans son camp.

La propagande avait pour objectif de convaincre le peuple d'adhérer à ses idées, comme celles d'aller contre la globalisation, contre l'urbanisation des villes moyennes et grandes et de retourner à l'idéal de l'homme pur italien : rural, auto-suffisant, reproducteur et soldat. C'est par le biais de toutes ces tactiques de propagande que la politique s'est immiscée dans l'architecture pour la transformer d'une entité qui n'appartient qu'à elle-même, à une architecture de et pour l'Etat.

Selon Michele Dau (2012), l'outil de propagande de l'Etat fasciste a eu un tel impact sur la culture collective italienne, que les fractures dues à la violence idéologique contre la vie urbaine sont des raisons pour lesquelles les villes italiennes ont évolué avec autant de difficultés depuis lors.

En effet, c'est en présentant la moindre production innovante et positive comme pur produit du fascisme, que l'Etat a lui-même conçu dans l'imaginaire des gens, des images de ces architectures comme étant le résultat positif de l'esprit fasciste,



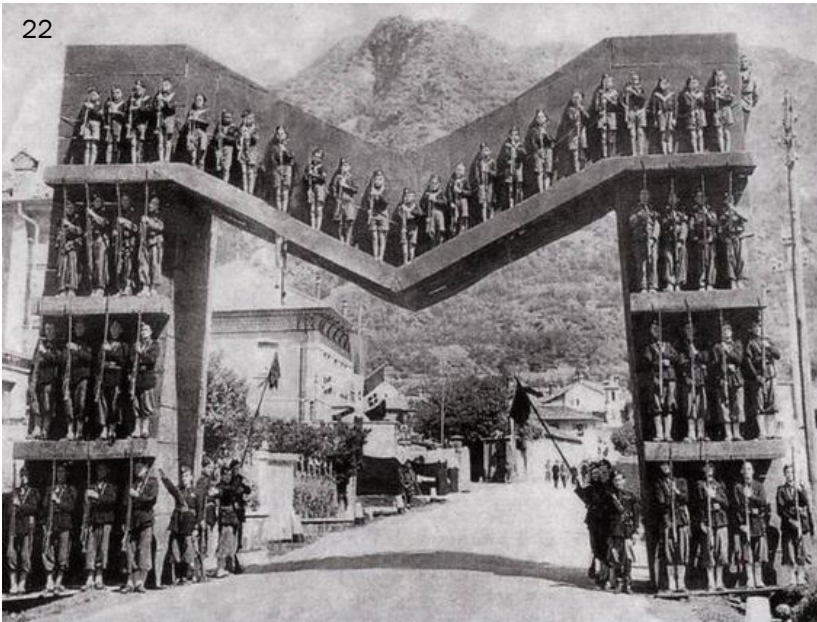
17. Façade du Duomo, avec le visage de Mussolini.

18. Façade du Palazzo Braschi (Siège National du Parti National Fasciste), durant la campagne pour le plébiscite, avec le visage de Mussolini.

19. G. Terragni, Casa del Fascio di Como, Photo actuelle.

20. G. Terragni, Casa del Fascio di Como, Photomontage avec foule, 1932-1936.

alors qu'en réalité, il était le fruit d'architectes-artistes, peu importe leur orientation politique. La propagande a donc une grande responsabilité dans les amalgames qui sont créés entre une architecture des architectes et une architecture d'état ; cela, encore aujourd'hui puisqu'elle semble persister de manière dérangeante dans beaucoup d'esprits.



La méditerranéité

Après la chute du MIAR en 1931, les rationalistes qui espéraient continuer à exercer, ont dû ajuster leur trajectoire, suite à l'ouverture à la culture européenne qui avait été tentée prudemment dans les programmes du Gruppo 7.

Rapidement, ils reviennent donc à des points de vue plus nationalistes, avec la notion de méditerranéité comme tentative de conciliation des questions de forme et de planification d'État. (Danesi, 1976) Cet idéal cherchait à établir des racines dans l'histoire de l'architecture impromptue et spontanée, avec « les constantes diachroniques du climat et de la nature, et l'équation soleil/mer/méditerranée/murs blancs », comme compromis entre les différentes visions. (Patetta, 1972, pp. 193-199)

Des thèmes comme la tradition, ligne italienne et architecture d'État s'entremêlent dans ce débat sur la méditerranéité, qui apparaît comme une période de déclin du mouvement rationaliste, associée à la mythologie officielle et servant de refuge et de tranchée aux architectes en lutte. Au lieu de rivaliser pour la reconnaissance officielle, il s'agissait plutôt d'une bataille pour le contrôle d'un terrain vague situé à mi-chemin entre tradition et modernité, entre une multitude d'idéaux fondamentalement paradoxaux. (Danesi, 1976) En réalité, il était question pour ces artistes de procéder à un certain nombre de changements et de corrections de trajectoire afin de trouver un espace de manœuvre à l'intérieur des cadres officiels établis pour exprimer leurs nouvelles idées et tendances.

Pour Bontempelli et P.M. Bardi de la revue *Quadrante*, le terme méditerranéité était lié à une simplification puriste. Pour Rava, membre du Gruppo 7, cela signifiait qu'il fallait considérer et exploiter comme source d'inspiration la petite architecture spontanée des rives de la Méditerranée ; preuve des racines autochtones du Mouvement italien pour l'architecture moderne. Afin de trouver un compromis pour unir le nationalisme à la culture étrangère, Rava crée le concept de méditerranéité, qui réussit à refléter à la fois le besoin de décorum de la bourgeoisie italienne et l'image du régime.

Plus qu'une réelle conviction, l'introduction de la méditerranéité était un bon moyen pour les rationalistes de trouver un terrain d'entente où l'État, la bourgeoisie et les jeunes architectes et leur soif d'expérimenter pourraient cohabiter. Pour cela, il est clair que les jeunes rationalistes qui n'ont pas choisi la lutte clandestine, ont dû laisser un peu de folie artistique et d'ambition sur le côté pour créer un style qui contentait tous les fronts. La méditerranéité fut une sortie de secours pour les rationalistes qui ne voulaient pas être éliminés de la scène. Ce qui semble n'être qu'une simple querelle esthétique entre Novecento et Rationalisme est en réalité un débat entre deux camps idéologiques, l'État et les libéraux. L'alibi a été trouvé dans l'euphémisme du style rationaliste. En proposant ce mélange entre modernité et traditions, les architectes, mais aussi l'État fasciste, se servent de ce qui les intéresse dans chacun des courants pour le rendre transposable à la politique, s'inscrivant à la fois dans la croyance moderniste, tout en légitimant et généralisant le maintien de la tradition classique, pour, dans les cas les plus radicaux, se poser en gardien de « l'italien rural ». Cette doctrine, de prime abord esthétique, est liée à une doctrine sociopolitique fondée sur un néoclassicisme ancré dans l'héritage, la race, la romanité, l'Antiquité.

21. Dispositif scénographique, avec une gigantographie de Mussolini à la caméra et l'inscription de propagande « La cinématographie est l'arme la plus forte », mis en place pour la cérémonie de fondation du nouveau siège de l'Istituto Luce, Rome, novembre 1937.

22. Portail d'entrée construit pour la visite de Mussolini dans un village du Piémont, 1938.

23. Magazine de voyage « Travel in Italy », Janvier 1933. Publié par la Ente Nazionale Industrie Turistiche (ENIT).

1.3.3. Economie, rapports de force et urbanisme

Avant la construction vient la destruction

En 1881, à l'occasion de l'Exposition universelle, l'écrivain Giovanni Verga a écrit sur la ville de Milan et ses environs et la définit « la ville la plus ville de l'Italie (La città più città d'Italia) » (Verga, 2006).

En effet, comme mentionné ci-dessus, l'époque du Ventennio fascista a été particulièrement impactante sur l'espace urbain, plus encore que sur la production de l'objet architectural en tant que tel. Cela s'explique par des raisons très variées, mais notamment par la situation politico-économique et la hiérarchie des classes présentes dans l'espace social milanais des années 1920 et 1930.

Avant de s'intéresser à la question architecturale chez ses voisins allemands, Mussolini comprend qu'il est très important de travailler sur le territoire et sur l'urbanisme. Le 30 octobre 1926, Mussolini manifeste à Reggio Emilia sa volonté de solutionner le problème de « la ville ancienne », comme énoncé par Giovannoni, par le biais de l'urbanisme :

« Le régime fasciste entre et entrera dans l'histoire grâce à son œuvre concrète, grâce aux transformations effectives, physiques, profondes du visage de la Patrie... D'ici dix ans, camarades, on ne reconnaîtra plus l'Italie ».
(Mussolini, 1934, pp. 453-454)

Suite au revirement conservateur qui a lieu après la dissolution du MIAR, on observe une appropriation de la part du régime d'un langage et d'une manière de concevoir l'espace public qui s'orientent dans une logique d'axialité monumentale et de grands axes, visant à donner à la ville une nouvelle structure. Le but de l'Etat est de recréer la Rome de l'Empire, la Rome du passé, dans une ville qui a cependant évolué, dominée par les technologies, le trafic et la vitesse. En 1925, Mussolini avait lui-même résumé le problème de l'urbanisme à, d'un côté, des problèmes de « nécessité » et de l'autre, des problèmes de « grandeur ». (Di Mauro et Perone, 1976, p. 44)

Malgré la mystification du passé dans les projets urbanistiques italiens, la destruction est pourtant bien présente. Les principes énoncés par les futuristes (l'adversaire principal du Novecento) quelques années plus tôt se retrouvaient finalement bien dans la ville des années 30. Marinetti, dans le manifeste du futurisme avait affirmé : « A vos pioches, à vos haches, à vos marteaux ! Démolissez, démolissez sans pitié les villes vénérées ! » (Marinetti dans Archivi del futurismo, 1958, p.18) ou encore Sant'Elia : « Nous ne nous sentons plus les hommes des cathédrales... mais des rues immenses... des lignes droites, des percées salutaires. Nous devons inventer et créer de toutes pièces la ville futuriste » (Sant'Elia dans Archivi del futurismo, 1958, p.81).

Les traces du fascisme sur l'urbanisme sont visibles dans sa contribution pendant vingt ans à la disparition progressive, voire massive de la connaissance du passé et de l'environnement bâti. Cela a eu un impact important sur la politique urbaine d'après-guerre. Milan a été particulièrement détruit. Entre 1927 et 1931, on y a recensé la démolition de 110.000 pièces, pour 20.000 pièces à Florence, 30.000 à Naples, 50.000 à Rome, 60.000 à Gênes et 80.000 à Turin (Di Mauro et Perone, 1976).

La planification urbaine comme fruit de la politique économique du régime

Les orientations qu'avait prises la planification urbaine étaient étroitement liées à l'économie italienne de l'époque.

Suite à la « bataille du blé », une crise agricole, qui frappe la nation en 1927 et 1928, a lieu une réorganisation toute entière de l'univers économique, passant par le secteur agricole jusqu'au secteur industriel, qui mènera à un débat urbanistique d'ampleur nationale. (Ciucci, 1976)

L'État adopte une politique d'autarcie, qui s'accompagne d'une expansion agricole purement extensive, d'une politique démographique nataliste et anti-urbaine, et d'un renforcement de l'isolement du marché italien de la sphère internationale. (Castronovo, 1976) Le fascisme, qui venait de créer le Haut Commissariat pour les migrations et la colonisation interne en réponse à la crise du secteur agricole, mentionne la volonté de chercher à dominer la main-d'œuvre libérée par le chômage rural et commence à attaquer le prolétariat urbain en expansion s'accumulant dans la métropole, selon Mussolini, « corruptrice ». (Ciucci, 1976, p. 34)

Ces ensembles de problèmes, qui sont donnés ici de manière assez schématique, appellent à une organisation totale du territoire, soutenue par un désir de rétablir les valeurs profondes italiennes. Le plan d'urbanisme imaginé par les architectes est totalement orienté vers cette re-configuration. La politique agricole, la politique des sites industriels, la tertiarisation des centres-villes, le contrôle et la rationalisation du secteur de la construction par les pouvoirs publics et politiques, la notion de « centre urbain » et l'implication des sociétés financières et d'assurance dans le secteur de la construction lui sont tous liés fonctionnellement.

24. Affiches de propagande faisant la promotion de l'agriculture et de l'autarcie.

« *Ruraux, lisez Agriculture fasciste* »
« *Le devoir des ruraux : Semer beaucoup et bien* »
« *Achetez des produits italiens et soyez-en fiers* »



LA DOMENICA DEL CORRIERE

Ann. L. 18,- L. 40,-
Semest. 9,- 21,-
Per le inserzioni rivolgersi all'Amministrazione del Corriere della Sera - Via Solferino, 28 - Milano.

Si pubblica a Milano ogni settimana

Ufficio del giornale
Via Solferino, 28 - Milano

Supplemento illustrato del "Corriere della Sera"

Per tutti gli articoli e illustrazioni è riservata la massima attenzione e serietà, nonché la più alta e completa illustrazione.

Anno XXXVII - N. 9

3 Marzo 1935 - Anno XIII

Centesimi 30 la copia



Il Duce vibra il primo colpo di piccone per liberare l'area destinata alla Mole Littoria che, fra quattro anni, di fronte alle glorie monumentali dell'Urbe, simboleggerà la potenza dell'Italia fascista. (Disegno di A. Bellame)

25

25. La pioche de guérison de Mussolini, couverture de Domenica del Corriere, 1935.

« Le Duce fait vibrer le premier coup de pioche pour dégager la zone destinée à la Mole Littoria qui, dans quatre ans, devant les gloires monumentales de l'Urbe, symbolisera le pouvoir de l'Italie fasciste. »

Les principes directeurs d'une stratégie qui doit désormais composer avec une industrie entièrement réformée et un capital financier qui a renforcé ses positions dans l'ensemble de l'économie sont la réduction de l'exode rural, la lutte contre l'expansion urbaine et la décentralisation.

Suite aux politiques anti-urbanistiques de Mussolini, il n'est pas difficile d'imaginer la nette altération du tissu social lié aux vagues massives de déportation des ouvriers et des artisans du centre de Milan. L'objectif du Duce de stopper l'immigration de la population vers les villes était atteint. Le fait est que Mussolini a très bien réussi à envelopper chaque coup de massue porté au tissu urbain d'un halo de victoire grâce à l'utilisation rusée de la presse, des actualités cinématographiques et de la radio. (Di Mauro et Perone, 1976)

Effets et conséquences de la politique urbanistique sur la ville

La politique de décentralisation et de désurbanisation menée par le parti fasciste, a conduit à une série de problèmes et phénomènes sociaux tels que : l'exode des habitants, le confinement des immigrés dans les ghettos de la périphérie ou encore des phénomènes de gentrification.

En effet, même malgré les lois imposées par le fascisme pour stopper l'urbanisation, les mouvements migratoires sont restés importants. En raison du poids de la détresse sociale et économique, chaque année, on enregistrait la migration de 1.200.000 personnes, contre 800.000 entre 1923 et 1926. Entre 1921 et 1936, le pourcentage de personnes vivant dans des zones urbaines est passé de 45 à environ 55 % ; à Milan, la croissance démographique passe de 700.000 habitants en 1921 à plus d'un million d'habitants en 1936. Milan et les villes voisines du triangle industriel (Turin et Gênes), ont bénéficié du mouvement ouvrier en principale provenance de Vénétie, des Pouilles et de Sicile. Ensemble, en 1937, les trois métropoles détenaient environ 50% de la main-d'œuvre industrielle, plus de 64% du capital social, 53% des entreprises de plus de 500 travailleurs et plus de 25% de la population totale en 1937. (Castronovo, 1976) La disparité entre le nord et le sud n'en était qu'aggravée, jusque dans les campagnes du Sud, qui avaient perdu un nombre important de main d'œuvre. L'écart pour le salaire d'un ouvrier agricole passa de 12 à 26% entre 1910 et 1939. Le Midi italien, appelé le Mezzogiorno, qui définit la partie sud de l'Italie, commençant à la hauteur de Rome jusqu'en Sicile ; vécut une diminution de sa population active de 46,6% à 38,8%, de 1921 à 1936. (Castronovo, 1976)

Le taux d'emploi dans l'industrie des services a augmenté de 1921 à 1936 à un taux annuel moyen de 1,8 %. Cette augmentation est principalement le fruit de la conversion des travailleurs manuels de l'agriculture et de l'industrie en professions instables et à évolution rapide. La capitale et les grandes villes du nord n'étaient absolument pas préparées à accueillir autant de nouveaux foyers. Cela a conduit à une crise du logement pour la classe ouvrière, avec une hausse des loyers et une offre insuffisante de logements abordables. Les activités d'investissement et de restructuration dans quelques zones centrales étaient censées répondre à l'exigence d'accueillir une partie des chômeurs urbains, mais n'a toutefois pas suffi à en absorber l'entièreté.

En ville, une grande partie des familles est alors chassée des immeubles, qui sont alors transférés à une autre clientèle, plus élevée socialement. Les immigrants les plus vulnérables n'avaient donc pas le choix de se tourner vers la campagne, où ils ne disposaient alors généralement que de logements temporaires (hospices communautaires, maisons-hôtels, anciennes fermes) ou de phalanstères ruraux, situés à mi-chemin entre la ville et la campagne, qui étaient établis par le gouvernement pour procéder à la « reconstruction sociale » des villes. (Castronovo, 1976)

Également à la campagne, les paysans qui y résidaient initialement en étaient expulsés, et on utilisait une main d'œuvre déportée soumise aux conditions de travail les plus dures. Ils devaient alors être re-localisés dans des régions de développement agricole et dans des endroits où d'importants projets de travaux publics étaient en cours, afin d'exploiter cette main d'œuvre à son maximum. Dans le Sud de l'Italie, ces vagues répétées d'exode rural ont entraîné des conséquences graves. Dans des villes comme Naples, les maux chroniques ne faisaient qu'empirer : les ruelles et bâtiments anciens et insalubres étaient surpeuplés au point que l'habitat a migré dans les sous-sols, ce qui allait souvent de pair avec une cohabitation non-volontaire et des conditions de vie déplorables pour les habitants (Castronovo, 1976).

L'oligarchie financière et son lien étroit avec les transformations de la ville

Malgré toutes les actions menées par l'Etat fasciste, selon di Mauro et Perone, « il est excessif de se consoler en lui attribuant tous les torts » (Di Mauro et Perone, 1976, p. 44). En effet, contrairement aux idées reçues, les transformations urbaines de grande échelle n'ont pas eu lieu à des fins uniquement politiques et gouvernementales et l'Etat fasciste n'est pas le seul acteur à graviter autour de ces interventions.

Derrière les promoteurs des grands projets d'investissement immobiliers, se cachaient généralement les élites du capitalisme familial milanais. Leurs propres choix d'architectes témoignent du degré de pénétration de la nouvelle culture rationaliste à l'intérieur d'un milieu marqué par le conservatisme académique. (Lunati, 2020) Milan était l'une des rares villes italiennes à avoir une classe bourgeoise relativement progressiste et la possibilité de création d'une nouvelle société urbaine et industrielle y était plus évidente qu'ailleurs.

La stratégie économique du gouvernement fasciste de 1922 à 1925 a été cruciale pour le renforcement de son pouvoir. Le fascisme a également pu s'allier à un appareil bureaucratique avide de prestige, dont le poids et l'influence n'ont cessé de croître depuis que l'administration publique avait commencé, avant et plus encore pendant la guerre, à mettre en avant son autonomie par rapport aux dirigeants politiques élus. (Danesi et Patetta, 1976)

Cependant, la stabilisation politique et sociale du régime n'a été définitivement assurée qu'après l'adhésion des couches dirigeantes de l'économie. Le bloc social des académistes était gorgé des intérêts économiques locaux de la classe bourgeoise, et il va de soi qu'elle constituait pour l'Etat une ressource économique importante pour financer la grandeur souhaitée ; une bonne entente entre le régime et la classe entrepreneuriale favorisait les deux groupes.

Si, au contraire, initialement, l'objectif principal de la révolution fasciste était justement d'éradiquer tous les vestiges de cette classe conservatrice et du pouvoir académique, il a été facile pour la dictature de se reconnaître dans ce groupe et de s'y associer pour combattre les rationalistes, une fois passé 1931 (Danesi et Patetta, 1976). La bourgeoisie, elle non plus, ne devait pas sortir de cette collaboration sans rien ; de nombreux arrangements avantageux pour l'entrepreneuriat furent rendus possibles par l'Etat sous forme d'exemptions fiscales et de facilités de crédit. Comme le souligne Merjian (2019), le zèle nationaliste devenait alors leur garantie de soutien et de couverture pour l'exploitation capitaliste.

Dans les années 1930, la bourgeoisie industrielle a joué un grand rôle dans le façonnement du nouveau visage de la ville de Milan. Certains membres de la bourgeoisie ont participé aux décisions concernant les interventions urbaines, et cela, directement ou indirectement passant par une concertation avec le pouvoir fasciste.

Leur implication avec l'état pouvait quelquefois, être motivée par des convictions fascistes, mais avant tout elle était guidée par une multitude d'intérêts privés locaux et financiers.

Dans son ouvrage « Ideas of ambiente : History and Bourgeois Ethics in the Construction of Modern Milan 1881-1969 » (2020), l'architecte d'origine milanaise Angelo Lunati s'est penché notamment sur la transformation urbaine que subit la ville de Milan pendant les deux décennies du régime fasciste, avec les premiers impacts déjà vers 1920 jusqu'en 1943.

Selon Mr. Lunati (2020), cette période de l'histoire italienne est réellement significative pour Milan, puisqu'elle a eu un impact particulier sur la gestion publique de la ville avec une volonté de la transformer en une métropole moderne et d'affecter le département de l'urbanisme aux fonctionnaires du régime.

En dépit du ralentissement industriel qu'elle a connu dans les années qui ont suivi la Première Guerre mondiale, Milan est une ville d'une vitalité économique exceptionnelle au début des années 1920 et est la ville la plus riche, prospère et peuplée d'Italie, comptant environ 700 000 habitants et contribuant à un sixième des impôts du royaume. (Lunati, 2020) La réévaluation de la lire avait pour but de faciliter l'accès aux capitaux étrangers et, par conséquent, elle a été très avantageuse pour le développement d'oligopoles, notamment dans les secteurs de l'acier, de la mécanique et de la chimie. (Lunati, 2020)

Comme d'autres nations européennes au même moment, l'Italie connaît une augmentation rapide de la concentration des entreprises et un grand nombre de nouvelles compagnies sont créées (Fiat, Olivetti, Pirelli, Montecatini). Les nouvelles entreprises téléphoniques ainsi que les compagnies d'électricité atteignent leur pleine maturité et les premières chaînes de magasins connues (Standa, Upim) voient le jour. En 1936, quelques dizaines de grandes entreprises se partageaient plus de 60 % du capital social total du secteur manufacturier. Les banques privées et les compagnies d'assurances jouent un rôle central dans la restructuration du centre de Milan. A ces empires commerciaux, viennent souvent s'ajouter des liens familiaux, qui ne font que renforcer les rapports de force. Parmi les plus influentes, on compte les familles Agnelli, Cini, Volpi, Pirelli, Donegani, Falck, et quelques autres (Lunati, 2020). Par cette augmentation de l'interdépendance et la concentration accrue des entreprises privées, c'est aussi le pouvoir de domination des grands groupes industriels qui croît. L'impact sur les relations ville-campagne se fait ressentir (Castronovo, 1976).

S'en suit la tertiarisation forcée des centres urbains historiques, qui deviendra l'une des caractéristiques de la réorganisation immobilière des villes italiennes. L'objectif était de remplacer les complexes résidentiels préexistants par des structures conçues pour accueillir l'industrie et le commerce. Les principaux prétextes des démolitions avaient attiré à l'hygiène ou au décorum, ou étaient le besoin de mettre au jour le plus grand nombre possible de vestiges de l'antiquité, ainsi que l'obligation de supprimer les bâtiments insalubres afin d'assainir le centre ville. Le gouvernement et les autorités locales favorisent systématiquement les initiatives qui répondent aux exigences du capitalisme, c'est-à-dire qui peuvent exploiter pleinement la valeur foncière. (Castronovo, 1976)

C'est la poursuite d'objectifs politiques militants qui a remplacé l'attitude anti-idéologique qui imprégnait depuis longtemps le travail des architectes milanais et que nous avons précédemment identifiée comme un contributeur majeur à la création de la culture distinctive de la ville. La ville de Milan est finalement recouverte à son tour de l'idéologie parce qu'elle n'est plus perçue comme l'expression naturelle de l'aspiration d'une société à la modernisation. (Lunati, 2020) Au contraire, elle est perçue comme le résultat formel d'une volonté économique-politique, où les simples idées discursives du régime sont passées de l'écrit et la parole à des réalisations pratiques et physiques. L'architecture et l'urbanisme deviennent alors des preuves de l'exaltation du discours politique ...

Les projets de transformations du visage de Milan

Le plan régulateur de Milan

Malgré ses capacités économiques et culturelles, la ville de Milan était limitée par une structure urbaine inadaptée à la tertiarisation, puisqu'elle reposait encore sur le plan Beruto du XIXe siècle. C'est dans ce contexte politique que s'inscrit la nécessité de lancer un nouveau concours de plan régulateur pour la ville, organisé en 1926 et remporté par la proposition « *Ciò per amor* » de Piero Portaluppi aux côtés de Marco Semenza.

Ce plan constituait un instrument efficace dans le but de promouvoir la décentralisation de la classe ouvrière, l'expansion de la classe moyenne vers la périphérie industrielle et l'occupation du centre par les industries de services, notamment grâce à sa marge de manœuvre sans discernement en termes de démolition, de reconstruction et d'expansion et maintenant une complicité ouverte avec les intérêts des propriétaires fonciers. (Lunati, 2020)

Suite au nouveau plan d'urbanisme, la ville subit une série d'interventions de démolition. L'historien italien Fulvio Irace (2004) en parle en les qualifiant d'haussmannisation de la ville, impliquant un vrai bouleversement de la structure urbaine de Milan dans une optique d'hygiénisation et de modernisation encourageant les nouvelles avancées comme les transports et la voiture. On peut ainsi lire dans le plan directeur un travail sur un réseau dense de larges artères pour permettre l'expansion des bâtiments en hauteur, ainsi que la suppression d'un tiers de la surface construite. (Lunati, 2020)

La plupart des changements ont eu lieu dans les principaux pôles de la ville, dont l'un des plus importants concerne la place San Babila, un carrefour important à l'est du Dôme de Milan, où convergent le Corso Littorio et le nouveau périphérique de l'époque, connu sous le nom de Racchetta.

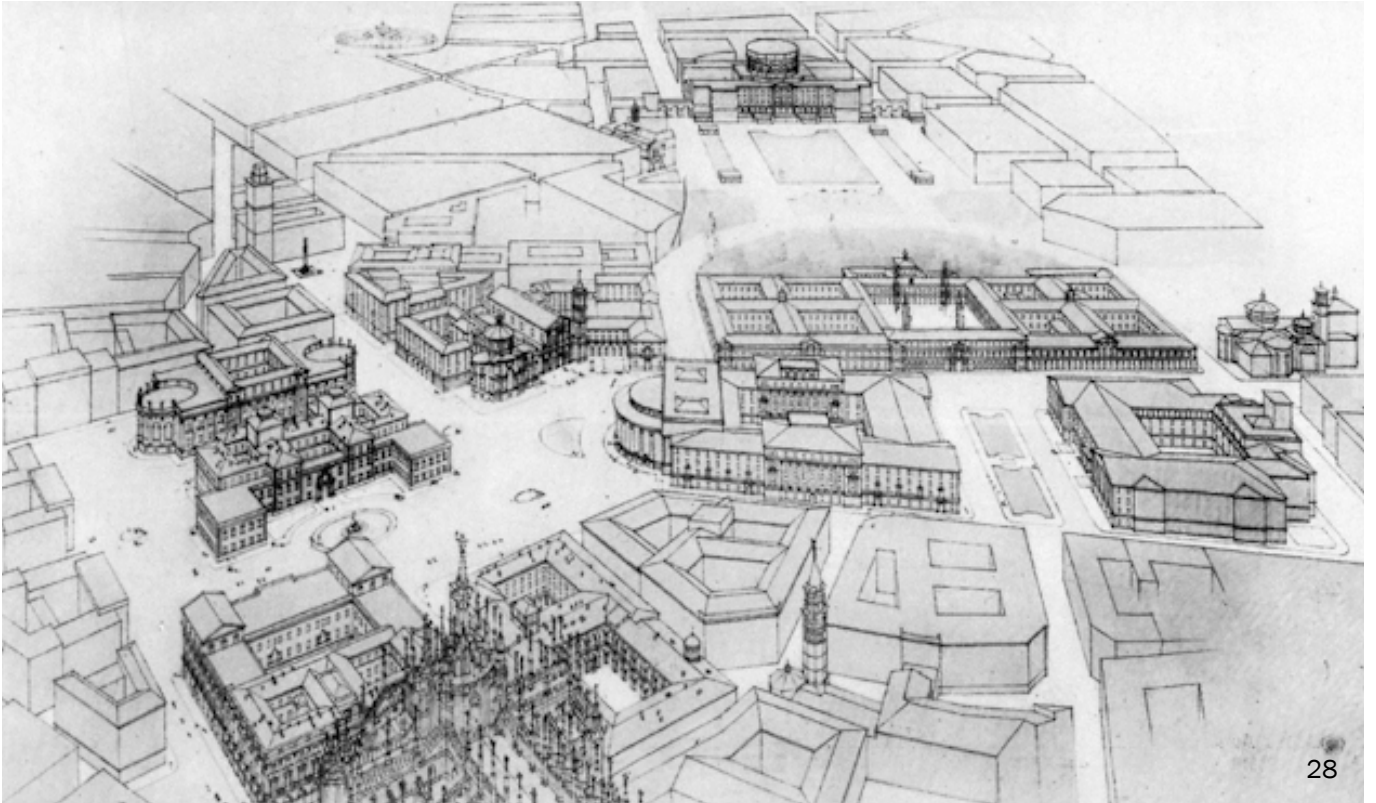
La Piazza Diaz et le côté sud de la Piazza del Duomo, près du Palazzo Reale, la place de la Bourse, adjacente à Cordusio et le système public de Via Dante, l'actuelle Piazza Repubblica, un grand espace pour accéder à la gare ferroviaire, ont ainsi été libérés par la démolition des anciennes infrastructures.



26. Plan Beruto, Premier Plan Régulateur de Milan, 1884-1889.

27. P. Portaluppi, M. Semenza, *Ciò per amor*, Milan, plans de concours, 1926-1927.





28. P. Portaluppi, M. Semenza, *Ciò per amor*, Milan, plans de concours, 1926. Du Duomo à Borgogna.

29. Situation actuelle. Du Duomo à Borgogna.

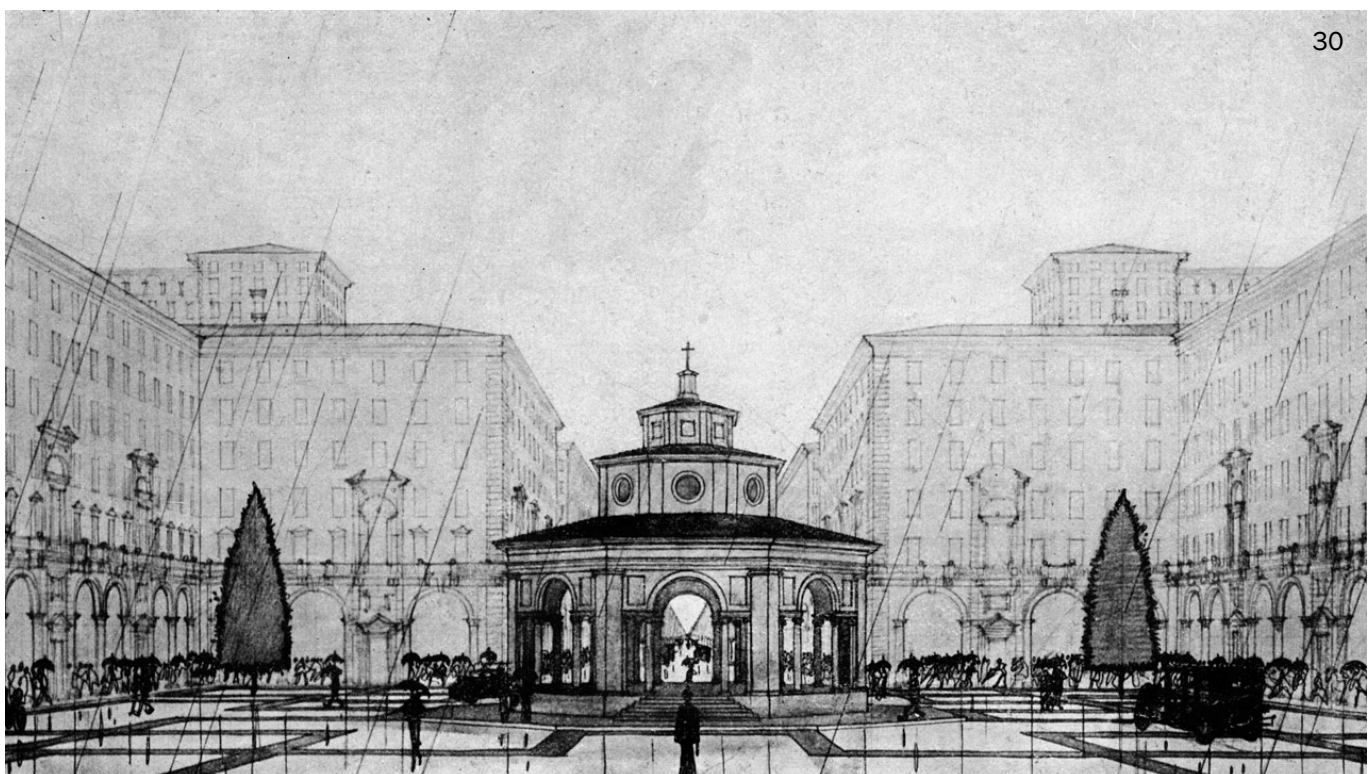
30. P. Portaluppi, M. Semenza, *Ciò per amor*, Dessin, 1926-1927. Du Duomo à Porta Romana sur la transversale Nuova Stazione-Porta Venezia.



Pourtant, le projet de Portaluppi et Semenza n'est pas épargné de critiques. Piacentini, entre autres, voyait dans ce projet une perturbation de ce qui existe par la modernité. En référence au projet lauréat, il utilise l'expression « tabula rasa » et en 1937, le Club degli Architetti Urbanisti (novecentistes) s'exprime ouvertement en critiquant les destructions massives dans le centre de Milan suite au lancement du plan régulateur dessiné par Albertini, basé sur le projet gagnant de Portaluppi et Semenza. De Finetti, quant à lui, dénonce l'« échec du plan et de sa mise en œuvre » (Lunati, 2020, p. 52), (Consonni, 2020).

Dans la lignée de ces critiques, un autre projet voit le jour pour s'opposer à *Ciò per amor*. Le projet « *Com'è ora e come sarà* » (Milan telle qu'elle est maintenant et telle qu'elle sera dans le futur) du Club degli Architetti Urbanisti, peut être considéré comme la première tentative, bien qu'hésitante, d'expérimenter de nouveaux critères de conception urbaine fondés sur les principes de l'ambiente milanese (l'unité environnementale du langage architectural). L'objectif principal du projet est de lutter contre la démolition, en évitant au maximum les interventions sur les rues existantes qui seraient endommagées et dont la démolition serait certainement plus coûteuse. Dans l'intention de réduire les opérations de percements et en accordant une attention particulière aux monuments et à leurs environs, le tissu épais de la ville ancienne devait donc dès lors être maintenu avec soin, comme s'il s'agissait d'une ressource inestimable à conserver (Lunati, 2020).

La ville américaine qui avait été imaginée avec les perspectives futuristes et rationalistes des années 1920 a dû se contenter de quelques épisodes de l'architecture du XXe siècle, qui ont progressivement transformé certaines parties en de minuscules échantillons du Milan captivant esquissé par Portaluppi dans *Ciò per amor*. Peu à peu, la difficulté à réaliser les travaux du plan de Portaluppi et Semenza devient évidente, et, vers la fin des années 1930, le énième plan administratif se tourne finalement vers la proposition du Club degli Architetti Urbanisti (Bottini, 2015). Sous la direction de Cesare Albertini, chef du bureau d'urbanisme créé ad hoc, le projet est finalement intégré aux réflexions et commence à prendre forme dans le nouveau plan régulateur. Le Plan Albertini est finalement officiellement approuvé en 1933.



Milan comme on ne l'a jamais vue

Le mouvement rationaliste que le Gruppo 7 avait tenté de développer en Italie cède finalement définitivement la place au Novecento, le style architectural triomphant de l'époque du régime fasciste.

C'est finalement après les premières commandes publiques et de rares réalisations importantes comme la ville nouvelle de Sabaudia, que le courant rationaliste commence à se disperser, ou du moins il ne réussit à s'exprimer pleinement que dans les colonies lointaines, avec des réalisations qui n'ont été redécouvertes que récemment, comme la ville de Portolago sur l'île de Leros, en Grèce.

Dans les années 1930, Milan fait l'objet d'énormément de projets rationalistes, qui ne seront cependant jamais non réalisés. « Milan a changé au moins 3 fois dans le courant des deux derniers siècles. Dans le Plan de Portoluppi et Semenza, la Piazza San Babila aurait pu être courbée et monumentale. » (Irace et Neri, 2015)

Parmi les deux plus grands architectes rationalistes italiens, Terragni et Pagano vont payer le prix de cette défaite : fascistes convaincus, ils sont fortement affectés, ce qui les amène à repenser leurs idées qui, avec la guerre, finiront par les dépasser.

Dans l'après-guerre, bien que le rationalisme prédomine dans l'architecture italienne, il y a des architectes valables mais avec des personnalités oscillantes et il n'y a plus de mouvement unitaire, comme le Gruppo 7 avait tenté de le construire. (Danesi et Patetta, 1976)



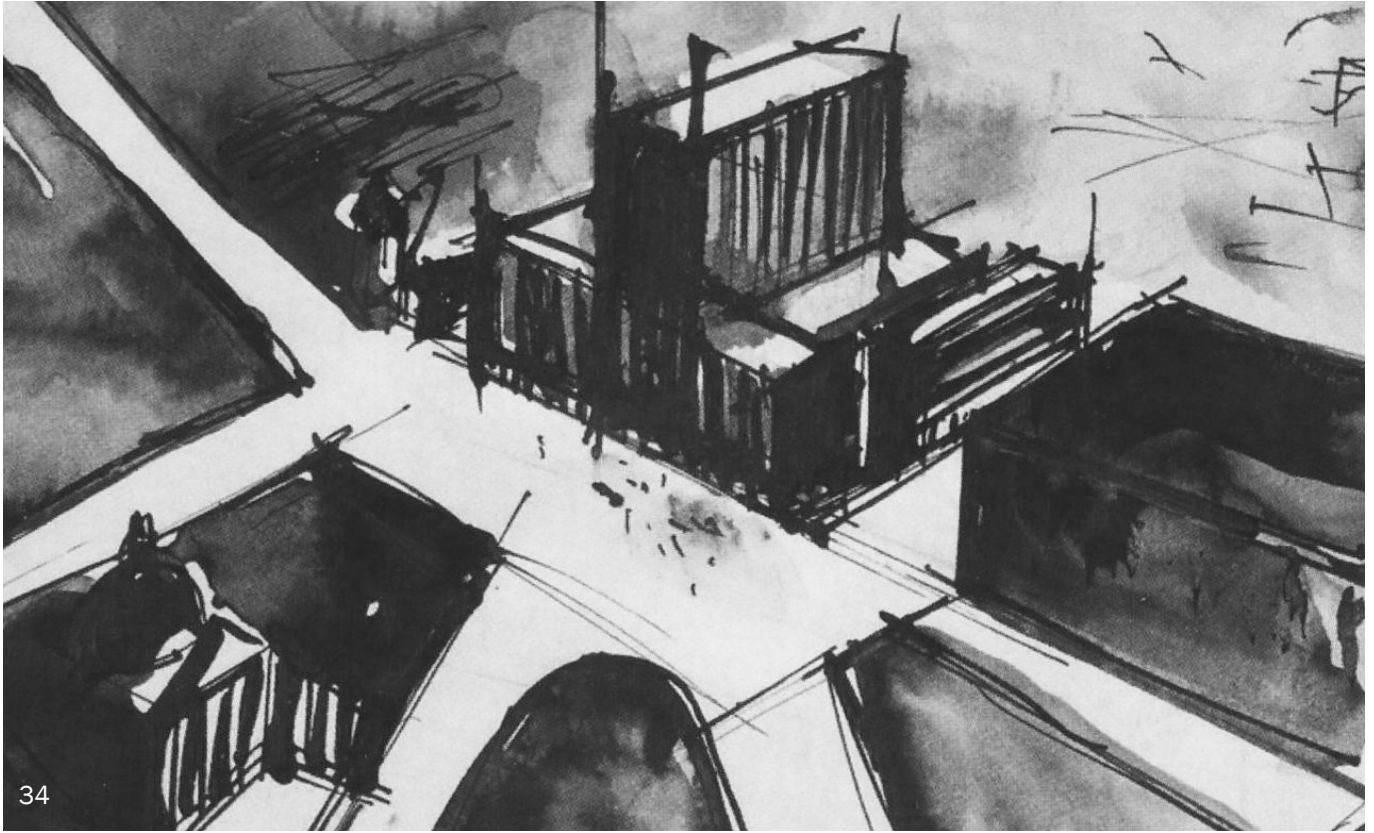
31. A. Bernbiti, Cinéma Municipal de Leros, Grèce, 1936–1938.

32. R. Petracco, Ecole Primaire de Leros, Grèce, 1934–1937.

33. R. Petracco, Marché public et tour de l'horloge, Grèce, 1934–1936.

34. L. Baldessari, Projet pour San Babila, 1936-37.

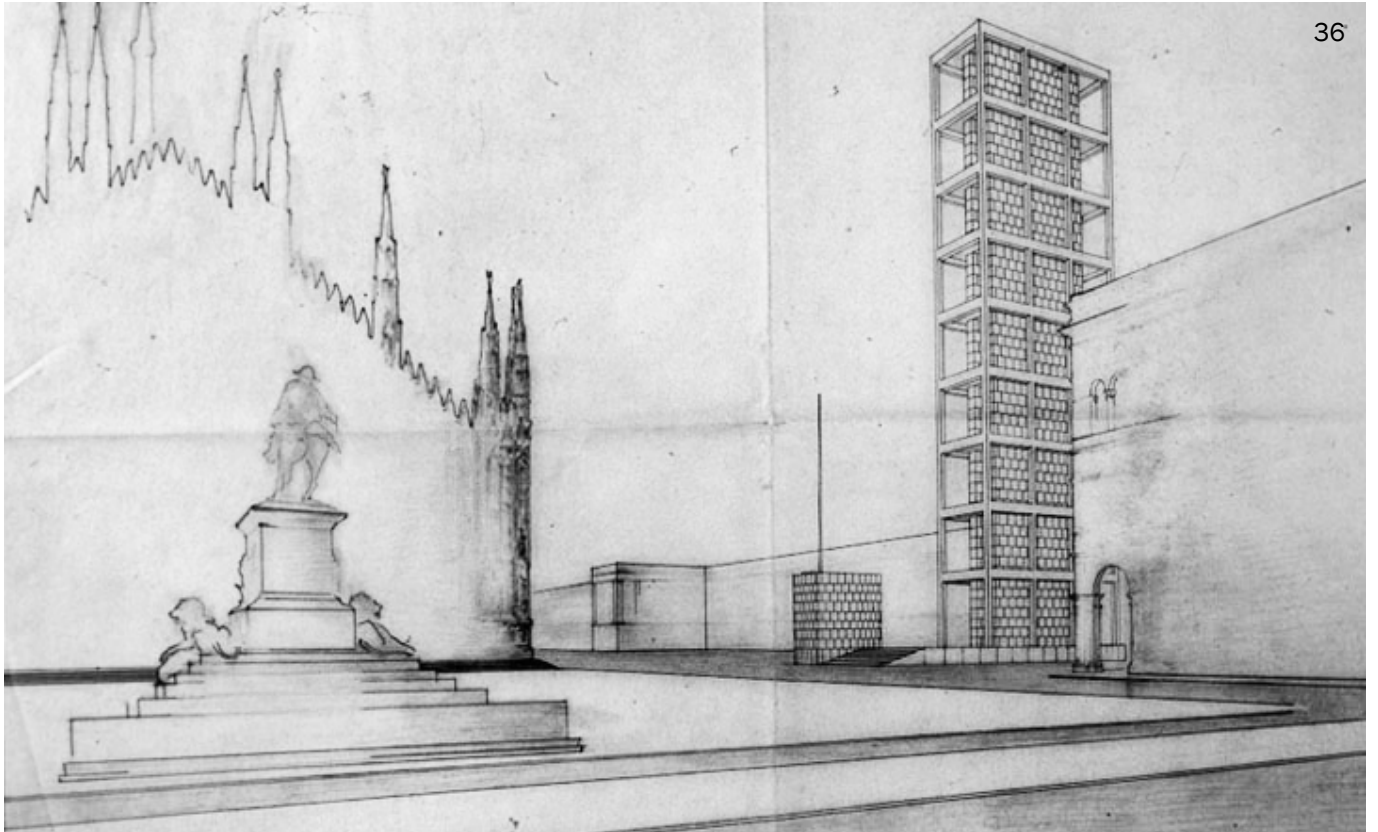
35. E. Lancia, Piazza San Babila telle qu'elle est aujourd'hui, Palazzo del Toro, 1935-1939.



34



35



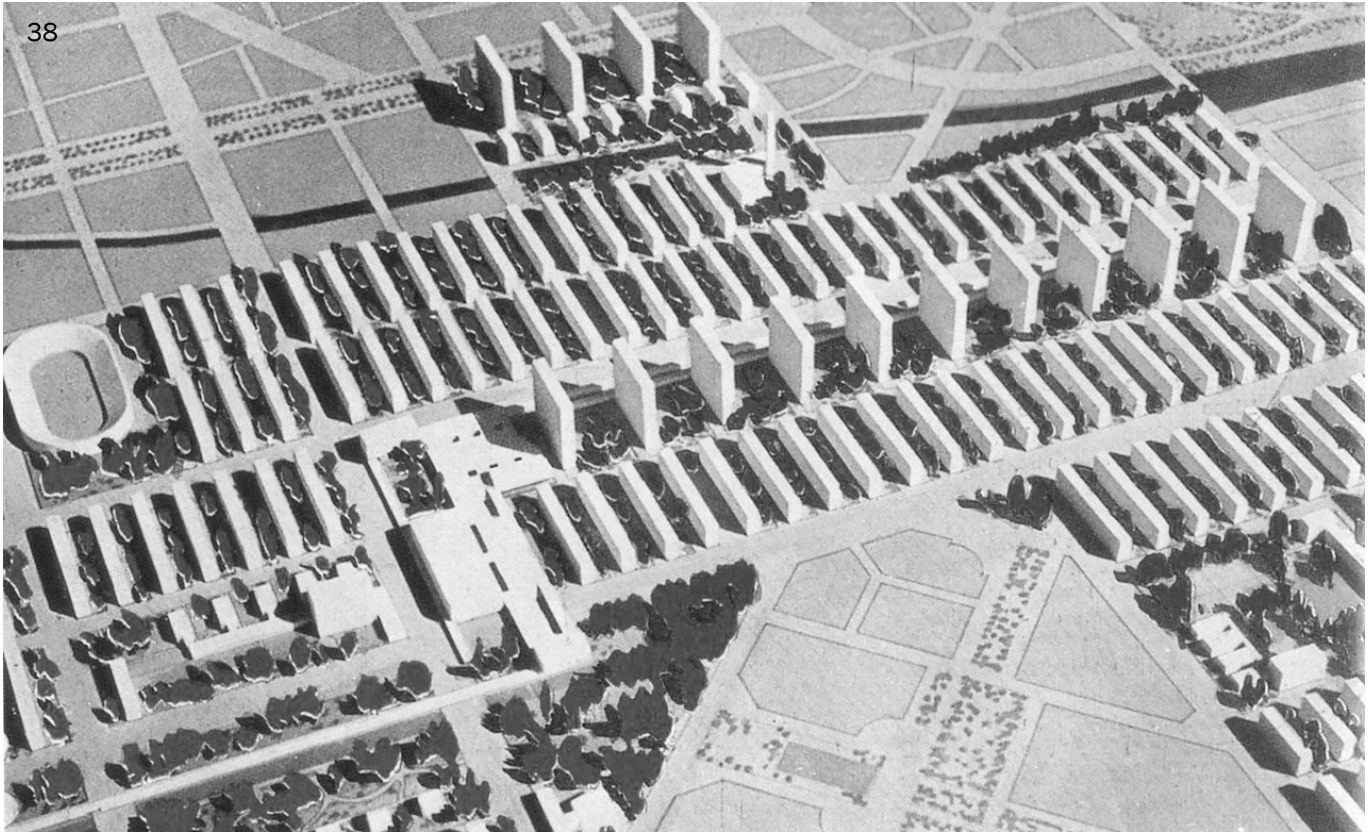
36

36. I; Gardella, Projet de concours pour la Torre Littoria sur la Piazza del Duomo, 1934.

37. Piazza del Duomo telle qu'elle est aujourd'hui, Palazzo dell' Arengario, 1936.



37



38. F. Albini, I. Gardella, G. Minoletti, G. Pagano, G. Palanti, G. Predaval, G. Romano, Projet « Milano verde », 1938. Quartier Fiera/Sempione.

39. Quartier Fiera/Sempione tel qu'il est aujourd'hui.



Responsabilité du milieu de la culture et protestations dans les débats urbanistiques

A côté des ambitions impériales de Mussolini et du gouvernement fasciste, les nombreux hiérarques et petits potentats liés aux intérêts immobiliers ne sont pas seuls à avoir leur part de responsabilité dans le massacre urbanistique des villes italiennes. Les cercles de la culture et de l'architecture ne sont pas à ignorer. (Di Mauro et Perone, 1976) Les archéologues avaient également une véritable responsabilité, dans la mesure où ils ont accepté de couvrir une partie importante des surfaces excavées ainsi que de détruire la ville du Moyen Âge et de la Renaissance. Mussolini, les gouvernants, les archéologues et les architectes étaient tous unis contre ce qu'ils appelaient la « couleur locale » (la classe ouvrière locale), ennemie de la dignité, de la décence et de l'hygiénisme du monument. Toutes ces actions étaient manifestement une violation aux règles énoncées dans la « Charte de la restauration », rédigée en 1931 par le Conseil supérieur des antiquités et faisant référence aux idées discutées lors de la Conférence internationale sur la restauration des monuments à Athènes.

Comme le disait Jean-Paul Sartre, « le silence engage autant que la parole ». (Sartre, 1975, p. 13) Et ici, le silence, ou la non-protestation et non-action des architectes, archéologues, administrations et autres milieux culturels, les rendent tous complices de la destruction des villes.

Malgré le fait qu'en réalité, les milieux économique, politique et architectural, étaient, ensemble, tous coupables de ces destructions, il serait faux de dire qu'il n'y a eu aucune protestation à l'intérieur de ces cercles. Tout particulièrement à Milan, les destructions massives n'ont pas manqué de susciter de l'opposition, puisque, comme dit précédemment, elle constituait la ville italienne ayant subi le plus de ruines et aussi parce qu'elle abritait la culture architecturale la plus informée du pays.

Parfois, ces critiques venaient même du camp des architectes les plus proches du pouvoir académique et étatique, là où on s'y attendait le moins. Cela a été le cas avec Giovannoni et Piacentini par exemple, qui s'étaient exprimés contre la destruction.

Piacentini, architecte très proche de l'Etat, avait, dès 1916, lors des débats sur le développement de la ville de Rome, défendu la préservation des centres historiques. Il avait proposé de développer les villes nouvelles en dehors des centres historiques, qu'il fallait conserver tels quels, sans les adapter aux exigences modernes (Piacentini, 1916, p. 11). Avec des arguments assez similaires, Giovannoni est le premier à avoir introduit l'idée d'ambiente (à voir aussi chez Lunati, 2020) et s'inscrit dans une volonté d'établir un lien entre le monument et la structure de la ville existante (Di Mauro et Perone, 1976). Des années plus tard, en 1929, Piacentini continue dans la même optique qu'au début du fascisme et conteste l'aspect, selon lui absolument non économique des directives gouvernementales urbanistiques.

« Laissons à part les zones monumentales de la vieille ville, plutôt que de nous acharner à faire des percements qui coûtent les yeux de la tête », avait-il affirmé. (Piacentini cité dans Franchi et Chiumeo, 1972, p.19)

Les grandes démolitions urbaines étaient, également sur le plan économique, dévastatrices pour la ville : tout le monde pouvait le constater. A l'initiative de l'organe officiel des propriétaires immobiliers, un acte d'accusation a été rédigé en 1934 :

« Les démolitions et les percements en masse (...) sont absolument hors de proportion avec les possibilités économiques de l'administration ou du privé ; ils sont souvent improvisés et esquissés, au mieux, pour pouvoir montrer une inauguration ou pour faire un beau discours. » (Bortolotti, 1971, p. 772)

Comme le dit De Finetti, en 1937, les Plans Régulateurs sont anti-économiques car ils ne peuvent être mis en œuvre qu'au prix de l'éradication de la richesse déjà existante, l'architecture historique. Les avantages escomptés s'avèrent être des dommages, provoquant une crise de l'économie de la ville, parfois irréversible. Fervent défenseur de sa ville, il est l'un des rares architectes à avoir refusé de coopérer avec le fascisme, au point d'aller jusqu'à démissionner volontairement du syndicat fasciste de sa profession, en février 1931, et de perdre son poste d'enseignant ainsi que tout droit de professer publiquement.

Pagano, lui aussi, critique les dommages causés aux quartiers historiques ainsi que la nature antisociale des projets de réaménagement qu'il baptise « jeu du faux urbanisme », puisque cet urbanisme, en réalité, ne règle aucun problème concernant la crise du logement, dont le logement populaire. Au contraire, il l'aggrave.

Dans un essai sur le Corso del Littorio de Milan, Alpago Novello déplore que, malgré la destruction presque complète du centre-ville, il n'ait pas été possible de construire un réseau de rues ou une belle nouvelle place. Il dénonce la mauvaise manière de faire des politiques communales. (Di Mauro et Perone, 1976)

40. Corso del Littorio, 1935. Aujourd'hui renommé Corso Matteotti.



Il est faux de penser que l'organe de tutelle étatique a toujours été consentant. Tout le monde à Milan a été surpris par la décision de couvrir les Navigli. Les entités étatiques comme la surintendance, le conseil supérieur et le niveau ministériel ont été les premières à être prises au dépourvu. Mais malgré ces désaccords, aucun d'entre eux n'a réagi assez rapidement pour s'y opposer formellement.

L'opposition en général n'a eu que peu d'effet, tant elle était désorganisée et incapable d'identifier la véritable cause du mal. C'est là qu'on pouvait observer notamment des ambiguïtés et des contradictions, parfois. Comme dans le cas d'Ojetti, personnalité en lien avec le régime fasciste. Quelques fois, il adopte une position critique plus ou moins filtrée, voire masquée, tandis que d'autres fois, elle est exprimée de manière plus franche. D'autres fois encore, il soutient certaines des initiatives les plus graves et désastreuses (Ojetti, 1942, p. 375). Comme le soulignait Giuseppe Pagano, « Le dernier mot n'est ni au technicien, ni à l'artiste, mais aux potentats » (Di Mauro et Perone, 1976, p. 48).

Malgré quelques égratignures occasionnelles, le régime n'a jamais été remis en cause complètement. Les manifestations contre les grandes percées ont accompagné toutes les initiatives urbanistiques du régime, mais elles ont été constamment entravées par la variété des langages utilisés par les différents acteurs. Si Giovannoni et Ojetti, De Finetti et Pagano représentaient diverses cultures et orientations politiques, parfois diamétralement opposées, ils se retrouvaient parfois à défendre la même position.

Voici la preuve qu'il n'y a pas vraiment lieu de savoir si un architecte est fasciste ou non pour comprendre à quel point les acteurs eux-mêmes sont des acteurs dynamiques, qui changent de trajectoires, qui s'affirment et qui contestent des idées. La responsabilité n'est pas unique ni linéaire et un changement a eu lieu dans le rapport des intellectuels avec le pouvoir au fil du temps. Pour être tenu coupable des changements du visage de Milan, il ne suffit pas d'être fasciste. L'ignorance, le silence, la peur de la censure, de la prison ou du bannissement de certains antifascistes ont eux aussi contribué à la ruine des villes. Les ravages de la guerre, notamment les bombardements de 1943, ont mis fin au conflit, mais celui-ci est réapparu après la guerre avec les mêmes préoccupations.

41. Travaux de couverture du Naviglio di San Marco, 1935.



Chapitre 2

La morale d'une oeuvre architecturale face à la morale de son architecte

Maintenant que le cadre de l'architecture du Ventennio est dressé, il s'agit de s'intéresser aux différentes manières de traiter cet héritage.

Au chapitre précédent, nous avons vu que par l'action ou la non-action, beaucoup d'architectes étaient liés, volontairement ou non, consciemment ou non, à l'Etat.

Devons-nous donc considérer, par la simple raison que les bâtiments sont le fruit de concepteurs fascistes ou liés au fascisme, qu'ils sont intrinsèquement fascistes également ?

La question de la distinction entre la morale de l'auteur et la morale de l'oeuvre entre en compte. Comme énoncé dans l'état de l'art, Gisèle Sapiro a analysé la question en ce qui concerne les oeuvres littéraires. Nous allons mettre ses hypothèses en parallèle avec la question de la conception d'oeuvres architecturales, pour tenter d'identifier, dans quelle mesure, l'architecture peut être associée ou au contraire, séparée, de la morale de son auteur.

2.1. La ressemblance entre la morale de l'oeuvre et celle de l'auteur

En ce qui concerne la distinction de l'oeuvre et de l'auteur dans le domaine de la littérature, la première chose qui entre en compte est la relation qui les lie.

En littérature, l'hypothèse majoritairement avancée est que l'oeuvre ressemblerait toujours, plus ou moins à l'auteur. Les mots de Denis Diderot sur la propriété littéraire de l'auteur expriment cette idée qu'une oeuvre est l'émanation de la personne de l'auteur:

« Quel est le bien qui puisse appartenir à un homme si un ouvrage d'esprit, le fruit unique de son éducation, de ses études, de ses veilles, de son temps, de ses recherches, de ses observations, si les plus belles heures, les plus beaux moments de sa vie, si ses propres pensées, les sentiments de son cœur, la portion de lui-même la plus précieuse, celle qui ne périt point, celle qui l'immortalise, ne lui appartient pas ? » (Diderot, 1976, p. 509-510)

Si l'on se base sur ceci, il est vrai que, si Piacentini, n'avait pas été Piacentini ou si Terragni n'avait pas été Terragni, il n'y aurait peut-être pas eu le Palais de Justice de Milan, ni la Casa del Fascio de Côme, tels que nous les connaissons. Milan, Rome ou Côme n'auraient pas le même visage que celui qu'ils ont aujourd'hui. Leurs oeuvres sont le fruit de leur patte, de leur style, de leurs goûts, de leur esprit.

Que l'on adhère ou pas à ces architectes et à leurs travaux, il est un fait qu'aujourd'hui, ils constituent des figures incarnant la nation et participent en quelque sorte à l'identité nationale laïque italienne. Leurs oeuvres sont devenues des lieux de culte pour les visiteurs du monde entier. Cela renforcerait donc l'idée que le capital symbolique inhérent à l'oeuvre est associé à la personne de l'auteur, stimulant l'imaginaire collectif.

2.2. La différence entre les œuvres plastiques et les œuvres écrites

Le fait est que la symbolique et les messages ne se transmettent pas en architecture comme en littérature. Selon Jean-Paul Sartre, l'auteur d'œuvres plastiques n'est pas porteur de la même responsabilité que les poètes et écrivains, car « nommer c'est donner sens aux actes, c'est les faire exister à la conscience commune » (Sartre, 1998, p.17).

En effet, la grande différence entre les œuvres écrites et les œuvres plastiques est le degré d'explicité, lorsqu'il y a intentionnalité venant de l'auteur, de donner une finalité symbolique à l'œuvre.

Plus le degré de ressemblance entre l'œuvre et l'auteur prend une forme transparente et assumée, plus il sera facile d'identifier la subjectivité de l'auteur. Pourtant, en architecture, même si subjectivité il y a, elle est toujours fondue dans une œuvre plastique, moins explicite, à moins d'avoir recours à des inscriptions ou d'autres types d'ornementations plus concrets. Cela ouvre un espace de jeu interprétatif où, automatiquement, la distance entre la morale de l'auteur et la morale de l'œuvre devient plus grande, ou du moins plus abstraite. Cela a pour conséquence que l'unique manière de pouvoir rendre compte en architecture de la subjectivité de l'auteur, est de l'analyser par le prisme des choix thématiques, formels, stylistiques, discursifs, etc. de l'auteur. La morale de l'œuvre renvoie alors aux dispositions éthiques et politiques profondes de l'auteur, plus ou moins sublimées ou euphémisées par un processus de mise en forme (Sapiro, 2020).

En littérature, Philippe Roussin (2005) considère que l'œuvre est toujours imprégnée et émane de la morale de son auteur et de la personne qu'il est. En architecture, le lien entre la morale de l'œuvre et de l'auteur est plus ambigu. Les relations internes et psychologiques étroites présumées entre l'auteur et l'œuvre littéraire seraient donc également moins fortes dans le domaine des œuvres architecturales. Selon cette hypothèse, on pourrait donc admettre que la personnalisation de la responsabilité de l'architecte y est moins robuste.

2.3. L'ornement comme principal messenger idéologique

Dans d'autres domaines, tels que la musique par exemple, on peut aussi observer des cas de ressemblance entre l'auteur et l'œuvre. Chez Wagner, bien que sa musique soit, comme l'architecture, non verbale, il s'avère tout de même que les histoires qui accompagnent ses œuvres sont souvent constituées de personnages représentés comme repoussants, n'étant autres que des caricatures de juifs (p.ex. Alberich, Mime, Beckmesser). Son antisémitisme était plus étroitement lié à la construction musicale de son œuvre. (Sapiro, 2020)

Si en littérature, les personnages peuvent être eux-mêmes de personnalisation pour exprimer directement des idées, des pensées, des messages de l'auteur, l'architecture, à elle seule ne le peut pas. Elle doit nécessairement passer par la décoration et l'ornement si elle veut pouvoir faire passer un message plus explicite. Sans cela, l'architecture n'est que parois lisses et colonnes et s'il est vrai qu'elle peut faire vivre des émotions subjectives à chaque observateur selon sa propre interprétation, imaginaire, elle ne peut pas transmettre de message direct et explicite, comme les mots peuvent le faire. En architecture, c'est la symbolique de l'ornement qui a le pouvoir de raconter directement des histoires.

Pour illustrer cette idée avec un exemple plus concret, prenons l'exemple d'un architecte fasciste, convaincu d'idées profondément racistes. S'il avait l'intention d'utiliser son œuvre pour faire passer un message d'antisémitisme, il est clair que n'importe quelle organisation spatiale ou enveloppe du bâtiment (qu'elle soit très géométrique, très organique, baroque, moderniste, classiciste, contemporaine) ne pourrait l'exprimer à elle seule. Un message de telle sorte ne peut être appuyé que par l'ornement (inscriptions, sculptures, dessins, fresques, ...).

Il existe cependant une petite réserve : à l'exception de l'ornement, la chose qui pourrait exprimer ces idées immorales est la fonction même du bâtiment : l'exemple des camps de concentration et de travail en est l'exemple le plus extrême, mais le plus concret. Là, de nouveau, ce n'est ni l'enveloppe du bâtiment ou ses matériaux qui rendent le lieu hautement antisémite ou fasciste, mais c'est sa fonction, l'activité et la symbolique qu'il y a à l'intérieur. Évidemment, dans ce cas, l'organisation spatiale est liée à sa fonction, puisqu'elle existe pour favoriser tout contrôle, toute surveillance, l'organisation interne et même l'activité de tuer. Les bâtiments ayant une fonction de surveillance, tels que les prisons (p.ex. le Panoptique de J. Bentham) ont une organisation spatiale interne et externe étroitement liée à leur fonction première.

Dans les villes italiennes cependant, en général, aucun bâtiment lié au parti (Casa dei Fasci Milanese, Gare centrale, Palazzo dei Giornali, Triennale, Palais de Justice, Palazzo Mezzanotte, ...) ne reflète par sa simple architecture de la violence, de l'antisémitisme, de la haine, ou autre. Si quelque chose le fait, c'est l'ornement.

Comme le dit A. Picon (2016), qui a étudié l'usage de l'ornement en architecture, ce dernier n'a jamais été destiné uniquement au spectacle et au plaisir visuel. Il contribue à exprimer les normes, les hiérarchies et l'ordre de la société.

Aujourd'hui encore, la décoration communique des idéaux sociétaux et une importante charge idéologique, même si elle n'a plus de fonction politique directe, comme dans les régimes utilisant l'architecture pour faire passer des messages allégoriques véhiculant les idéaux politiques et venant entraver un plaisir purement visuel.

C'est un peu paradoxal car les modernistes pendant la période fasciste italienne ont justement cherché à rejeter tout ce qui pouvait suppléer, même de loin, à l'architecture, surtout si l'on tient compte de la façon dont elle avait été utilisée pour promouvoir les différentes idéologies précédant cette époque (Picon, 2016). Évidemment, le degré d'explicite de la symbolique de l'ornement dépend aussi du niveau d'abstraction de l'ornement en question. Selon son mode de fabrication (peint, gravé, moulé, sculpté), le degré de clarté du message varie.

2.4. Gommages et réécritures de l'œuvre

Selon Sapiro (2020), la responsabilité subjective, qui signifie l'intention de départ de l'auteur, ne libère pas de la responsabilité objective créée dans la réception de l'œuvre par la collectivité. En effet, au moment du processus de réception s'opère un changement, où l'œuvre s'autonomise face à son auteur. C'est là que souvent se révèlent les vraies perceptions qu'ont les gens d'une œuvre : s'il y aura lieu de la maintenir telle quelle ou la modifier, voire la supprimer lorsqu'elle pose des problèmes à la grande majorité.

En littérature, on observe un certain droit de repentir et de retrait chez l'auteur. Il peut donc modifier son œuvre, c'est-à-dire procéder à un gommage et à une réécriture, permettant de dépolitiser son œuvre et de lui conférer plus de généralité et universalité. (Sapiro, 2020) Ce processus de dépolitisation peut aussi avoir lieu dans le cadre de l'architecture et il consiste dans tous les cas à séparer l'œuvre des significations symboliques explicites qu'elle avait à l'origine.

Néanmoins, la différence à noter en littérature est que, souvent, la réécriture donne comme résultat une œuvre édulcorée, ayant perdu de son style. En effet, le langage littéraire est affecté, et donc le style de l'écrivain, élément très personnel, aussi. L'œuvre, d'un point de vue purement artistique, serait altérée.

En architecture, ce risque d'édulcoration est plus restreint, puisque souvent, la symbolique effacée est celle représentée sous forme de dessins, de sculptures, de peintures ou d'inscriptions. Une fois tout cela gommé, les éléments constituant de l'édifice, ses particularités architecturales, son système structurel, les matériaux fondamentaux, restent. Alors que la symbolique s'en va, l'essence de l'œuvre, quant à elle, persiste tout de même. Les éléments fondamentaux constituant l'œuvre dans le cas des écrits sont les mots eux-mêmes, les phrases, leur ordre, la syntaxe, les articulations. La simple réécriture altère donc beaucoup plus les éléments essentiels à l'œuvre.

En supprimant à un bâtiment son ornement, ses sculptures et ses inscriptions, on l'écarterait alors de toute idéologie explicite. C'est ouvertement une solution envisageable puisque le risque d'une œuvre édulcorée est restreint, voire inexistant en ce qui concerne les œuvres du Novecento et du rationalisme. Certes, cela aurait un autre effet si le style même du bâtiment était basé sur l'ornement (comme pour une œuvre baroque, rococo, paramétrique, etc.). Cependant, les œuvres du Novecento et du rationalisme se prêtent bien à l'absence d'ornement, puisque le rejet de celui-ci est l'un des principes du modernisme. Si le Novecento puise son essence dans certaines moulures et corniches à l'allure classiciste en façade, celles-ci ne comptent pas comme ornement littéral. Leur suppression n'est donc pas nécessaire, contrairement à quelques statues ou bas-reliefs en façade. Ces derniers constituent rarement l'essence d'une œuvre novecentiste ou rationaliste, c'est donc pour cela que même s'ils sont enlevés, cela n'altère en rien l'œuvre plastique conçue par l'architecte.

Sur les pages suivantes sont indiqués en couleur, sur des photos en noir et blanc de l'époque du Ventennio et de l'époque actuelle, tous les éléments pouvant, de près ou de plus loin, être considérés symboliquement fascistes ou reliés au fascisme.

Cela a pour but de comparer, avant et maintenant, quelles étaient et sont les traces visibles qui nous permettent, ou non, d'affirmer que l'architecture est fasciste.

Chapitre 3

Étude de cas



CAS N° 1 : PALAZZO DEI GIORNALI : CONSERVATION PARTIELLE DE L'OEUVRE

CAS N° 2 : MUSEO DELLA TRIENNALE DI MILANO : CONSERVATION TOTALE DE L'OEUVRE

CAS N° 3 : CAMERA DEL LAVORO : SUPPRESSION ET RÉÉCRITURE DE L'OEUVRE

CAS N° 1 : PALAZZO DEI GIORNALI

Historiquement, Palazzo dell'Informazione et Palazzo del Popolo d'Italia



Adresse : Piazza Cavour, 2 - Milano (MI)

Période de construction : 1938-1942

Auteur(s): Giovanni Muzio (architecte) ; Mario Sironi (décorations et sculptures)

Commanditaire: Benito Mussolini, pour le journal fasciste «Il Popolo d'Italia»

Courant architectural : Novecento

Usage actuel : agences de presse, bureaux, commerce, banque, restaurant, ...

Usage historique : agences de presse et bureaux de « Il Popolo d'Italia », banque (Banca di Roma)

Modifications au fil du temps :

Rénovation, restauration et réorganisation suite à des changements d'affectation. Cependant, pas de changements fondamentaux concernant la façade principale extérieure.

Matériaux :

Marbre de Vicenza (façade principale); béton armé, brique (structures verticales) ; marbre de Carrare, porphyre rouge (éléments décoratifs)

Configuration structurelle :

Bâtiment composé d'une tête de plan en U à laquelle est rattachée une annexe de plan rectangulaire, avec une structure porteuse à piliers en béton armé sur des fondations en plinthe et des cloisons de séparation en maçonnerie et en briques perforées internes, avec un toit plat en terrasse.



Description:

Commande personnelle de Mussolini, cet édifice est construit pour devenir le nouveau siège de la publication fasciste « Il Popolo d'Italia », créé par lui-même en 1914. A la demande du Duce, Muzio divise le programme en deux zones fonctionnelles: l'une abritant les presses d'impression, tandis que l'autre, symbolique, présente une façade monumentale face à la Piazza Cavour et est destinée à accueillir les bureaux principaux ainsi que les espaces de réception.

Au centre de la façade principale, le haut balcon avec le parapet en porphyre rouge en bas-relief s'avance sous l'énorme bas-relief en marbre de Carrare, dessiné par Mario Sironi. Lorsque le projet est terminé, en 1942, le Duce devient le premier rédacteur en chef du journal. En 1943, le régime fasciste tombe et le journal est dissous avec lui. Après la guerre, d'autres publications ont élu domicile dans l'édifice (La Gazzetta dello Sport, l'Avanti, La Stampa, il Giornale, Il Giorno, La Notte, Corriere di Informazione, ENI) et le « Palazzo dell'Informazione » prend le nom de « Palazzo dei Giornali ».

L'intérieur, qui abritait autrefois les bureaux de la direction et de l'administration, présente encore une grande mosaïque murale de 1936 créée par Sironi et intitulée « Il lavoro fascista (Le travail fasciste) » (rebaptisée ensuite « L'Italia Corporativa »). Initialement, l'œuvre avait été exécutée par Sironi à l'occasion de la VIe Triennale au Parco di Milano et est aujourd'hui exposée à nouveau dans le Palais des Journaux après sa restauration dans les années 1980.

La composition des façades et le choix des matériaux de revêtement jouent des rôles différents ; sur la façade principale, les contrastes en clair-obscur des grands pilastres revêtus de Chiampo prédominent avec un cadre de motifs classiques, tandis que sur les façades secondaires, la composition est fortement simplifiée avec un revêtement en clinker. Sur le toit du bâtiment se trouvent un phare, des haut-parleurs pour diffuser des messages audios à la ville, et une sirène pour donner l'alerte en cas d'attaque aérienne.

Le bâtiment a subi sa première rénovation importante au milieu des années 1970 ; après le retrait et le déplacement des rotatives, les grands espaces ont été réorganisés pour répondre aux besoins des agences de presse italiennes et étrangères qui avaient choisi la structure comme siège stratégique pour le suivi des affaires financières de la ville. Un premier changement d'affectation a eu lieu dans la seconde moitié des années 1990, avec des rénovations et des adaptations des installations; le sous-sol est depuis occupé par le gymnase de l'un des groupes les plus connus de la ville. ENI a vendu la structure à un groupe bancaire américain après l'abandon du siège du journal *Il Giorno*. Certains des organismes de presse les plus prestigieux et les plus efficaces d'Italie et de l'étranger opèrent toujours à partir du siège d'origine. On y trouve les rédactions milanaises du quotidien *La Stampa* et du *Financial Times*, ainsi que des entreprises aux profils variés. (Garnerone, 2007)

Analyse critique:

Ce premier cas n'est pas des moindres, puisqu'il a été commandité par Mussolini lui-même, pour devenir le siège d'un organe qui avait pour but de propager les idées et messages du parti fasciste.

Son usage, qui à la base, est intrinsèquement lié à l'Etat, ne l'est aujourd'hui plus du tout, puisqu'il est le siège d'organismes privés. Sur ce point, il y a donc une objectivation totale des fonctions internes qui s'y est opérée par rapport au régime politique. À l'époque du Ventennio, il n'abritait que des organismes italiens : la Banque de Rome et le journal *Il Popolo d'Italia* étaient soumis au contrôle et à la collaboration étroite avec l'État. Aujourd'hui, il est le siège d'un grand groupe américain de banques d'assurances, d'un journal britannique, d'un restaurant et d'une multinationale active dans le monde du design ; cela témoigne des changements d'époque et de mentalité auquel le bâtiment a fait face. S'il est toujours un lieu de presse et de commerce, c'est la presse indépendante qu'il abrite et non un organe de l'état dictant l'ordre public ou la discipline nationale.

Concernant la symbolique fasciste du bâtiment, bien évidemment, la façade principale n'affiche plus l'enseigne de taille énorme du journal fasciste, ni celle des autres structures présentes dans le bâtiment.

En façade, cependant, la sculpture ainsi que sa mosaïque à l'intérieur de Mario Sironi, représentant important du *novecento*, sont encore bien présents. De ce fait, il est important de s'y intéresser de plus près. La sculpture située à l'extérieur en façade a été conservée dans son entièreté, sans subir de modifications. Si l'on l'analyse de plus près, elle n'indique pas de symboles particuliers du fascisme - bien que toutes réserves gardées, il n'y a que très peu de descriptions disponibles à son sujet.

Elle présente des figures humaines romaines montrant des corps forts, jeunes, à la mâchoire carrée, l'aigle (ancien symbole romain, repris après par le régime fasciste et beaucoup d'autres) et un cheval. On n'y voit ni le fascio littorio, ni la croix celtique, ni de signe relevant explicitement et directement du fascisme. Toutefois, sur le dessus apparaissent des personnages portant des casques, probablement des soldats. La figure du guerrier est la seule sur cette sculpture qui pourrait indiquer un signe du fascisme, mais il est de fait qu'elle a été conservée... peut-être parce qu'elle n'est pas explicite assez, puisqu'elle n'indique rien sur la provenance de ces soldats, ni sur leur orientation politique.

La seconde œuvre de Sironi, la mosaïque, a été, comme mentionné ci-dessus, restaurée et renommée, en raison de son appellation fasciste. On observe une certaine volonté, voire fierté, de la part des Italiens aujourd'hui, de maintenir cette œuvre et de la rendre accessible aux yeux du public, que cela soit pour des raisons de commémoration, de pure appréciation plastique, ou encore historiques.



Cet exemple est le cas d'une œuvre qui a été conservée, et séparée totalement de la morale de son auteur. Il n'est pas ignoré que Muzio et Sironi ont à maintes reprises collaboré avec l'État fasciste, et que le travail de ce dernier était centré sur la supériorité du peuple italien (Antliff, 2002). Ou encore,

comme l'a mentionné De Seta (1976) : « Sironi qui est l'un des meilleurs témoignages du fait que l'on ait pu être à la fois fasciste militant et dans le même temps témoin cruel et spectateur sans pitié de cette tragédie que le peintre vécut comme protagoniste, son rôle public terminé. »

Muzio, quant à lui, affirme personnellement :

« Il y a certainement une relation avec la tradition historique de l'architecture, cela fait partie du sang, ce n'est pas une idéologie {...}. Je suis absolument un artisan pragmatique pour qui les choses viennent parce qu'elles doivent venir et non parce qu'il y a une préméditation. Dans mon travail, il y a effectivement un rationalisme, c'est-à-dire un caractère raisonnable des solutions, mais il ne s'agit pas d'une façon de faire pré-arrangée, prédéterminée. La relation entre l'architecte et la culture historique n'est donc pas fortuite, ce n'est pas un choix arbitraire : pour moi, c'est presque instinctif. »
(Irace, 2019-2020)

Peu importe en réalité de savoir si Muzio et Sironi étaient profondément fascistes, si cette excuse est le fruit d'un nihilisme intellectuel ou s'ils collaboraient seulement avec l'état parce que c'était une opportunité pour eux de laisser libre cours à leur imaginaire artistique, finalement, si l'on n'est pas sûr que l'œuvre porte réellement des caractéristiques du fascisme. Si quelqu'un aujourd'hui voulait vraiment trouver une faille à la conservation de ce bâtiment ou de son ornementation, il pourrait le dénoncer, par la simple argumentation de sa connaissance du fait que ce bâtiment ait été conçu par des architectes « fascistes » pendant le Ventennio fasciste. Cependant, si un passant, n'ayant aucune connaissance concernant les architectes du Palazzo dell'Informazione ou encore son époque de construction, l'observe ; y verra-t-il, en toute objectivité, une quelconque référence à la politique fasciste ?

La différence entre ces deux façons d'observer le bâtiment est qu'il suffit d'avoir un minimum de connaissances factuelles sur le rattachement historique du bâtiment au fascisme, pour que les associations se fassent déjà, automatiquement. Cela se fait très rapidement de façon schématique : « Ce bâtiment a été conçu par des personnalités fascistes. Le fascisme est immoral et mauvais, donc, ce bâtiment l'est aussi. » Au même titre, il suffirait de ne pas connaître ces faits sur un édifice pour le juger d'une façon totalement différente et plus objective.

Finalement, la meilleure preuve que le bâtiment n'est aujourd'hui en rien l'expression du fascisme d'autrefois, se trouve dans la cohabitation aujourd'hui avec la population milanaise. La plupart connaît la fonction d'origine de cet édifice et pourtant, certains admettent que les choses ont changé, que le bâtiment est passé à autre chose et qu'il n'est pas resté figé en 1942.

« En 2001, le bâtiment a été vendu par ENI (maison éditrice) à un groupe bancaire américain, un gymnase a été installé au sous-sol, et toutes les enseignes de journaux du côté droit de la façade ont disparu une à une. Dans le bâtiment, une atmosphère morne et silencieuse a commencé à s'installer, presque surréaliste par rapport aux années précédentes. Sur la place, en revanche, le bruit a régné en maître. » (Michelini, 2021)



- 43. Siège du journal fasciste Il Popolo d'Italia, 1942.
- 44. Siège d'une banque d'assurance américaine et bureaux, Commerce de Design contemporain, Restaurants, 2022.
- 45. Bas-relief dessiné par Mario Sironi, 1942.
- 46. Palazzo dei Giornali: Nouvelles implantations, Magasin de Design, 2021.
- 47. Palazzo dei Giornali: Nouvelles implantations, Bureaux d'une banque américaine, 2021.



CAS N° 2 : MUSEO DELLA TRIENNALE DI MILANO

Historiquement, Palazzo dell'Arte



Adresse: Viale Emilio Alemagna, 6 - Milano (MI)

Période de construction: 1931-1933

Auteur(s): Giovanni Muzio (architecte)

Commanditaire: Fondazione Bernocchi (Antonio Bernocchi)

Courant architectural: Novecento et rationalisme (partiellement)

Usage actuel: galerie d'exposition, théâtre, bureaux, entrepôts, restaurant, café, bibliothèque

Usage historique: galerie d'exposition, théâtre, bureaux, entrepôts, restaurant, café

Modifications au fil du temps (Restauration et analyses):

Intervention de restauration en 1984 des éléments d'origine, du revêtement en marbre à la peinture, de l'éclairage, avec nettoyage et/ou remplacement des parties endommagées. A l'occasion de l'intervention, le bâtiment a été remis aux normes de réglementation en vigueur : installation d'escaliers de secours extérieurs.

Matériaux:

Béton armé, brique (structures verticales) ; brique, pierre (éléments décoratifs)

Configuration structurelle:

Bâtiment avec structure porteuse en béton armé sur fondations continues et maçonnerie de fermeture. Cloisons intérieures en brique perforée, avec toiture en partie de la terrasse (partiellement en systèmes shed)



49

Inscriptions:

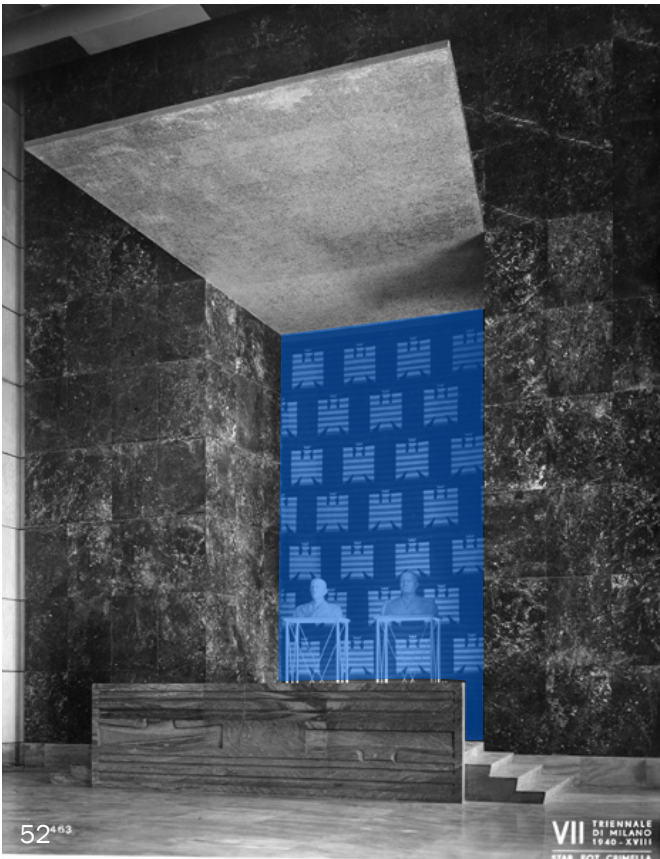
AL SENATORE ANTONIO BERNOCCHI/ IL COMUNE DI MILANO DEDICA/ QUESTO PALAZZO
DELL'ARTE/ DA LUI DONATO ALLA CITTA'/ CON IL CONCORSO DEI FRATELLI/ MICHELE E
ANDREA BERNOCCHI/ MCMXXXIII

(fr. : Au sénateur Antonio Bernocchi / La commune de Milan dédie / ce Palais de l'Art / offert par lui à la ville
/ avec le concours des frères / Michel et Andrea Bernocchi / MCMXXXIII)

Description:

Au centre du Parco Sempione, propriété communale, est construit le Palazzo dell'Arte, dans l'idée de déplacer les Expositions triennales des arts décoratifs qui avaient eu lieu à la Villa Reale de Monza dès la 1ère édition en 1923, jusqu'à Milan, un emplacement jugé plus pratique.

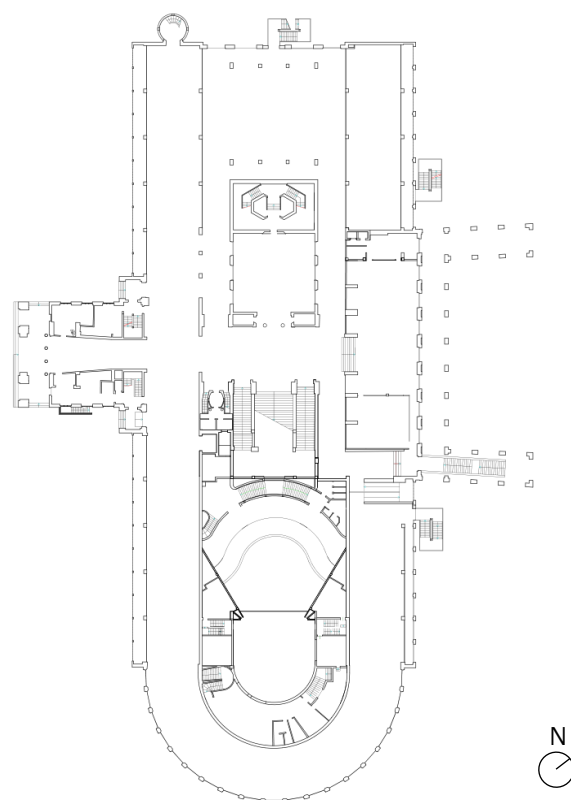
Le sénateur Antonio Bernocchi, fait don de sa collection dans le but de réaliser son dernier souhait de voir la ville dotée d'un prestigieux palais des arts comme un lieu d'expositions et de congrès, dans un espace adaptable à chaque événement. Muzio transforme ensuite l'idée en un projet adapté aux besoins fonctionnels, esthétiques et culturels de l'époque, avec une flexibilité suffisante pour accueillir des installations de tous types.



En plus de ses fonctions liées aux expositions, la Triennale combine des zones de service (bureaux, entrepôts et magasins), des salles et couloirs pour les expositions temporaires, une bibliothèque, un théâtre, un restaurant relié à la terrasse du jardin, un café et un certain nombre d'ateliers d'artistes.

L'édifice est de forme rectangulaire, avec deux corps en saillie par rapport à l'axe central pour représenter l'entrée sur Viale Alemagna et le grand portique donnant sur le parc. Un portique monumental sert de médiateur clair entre le vaste espace vert dans lequel les deux ailes s'étendent, le pénétrant presque, et l'entrée, qui est protégée par un portique et s'ouvre au centre de la façade principale. Les allusions classiques dans le langage architectural de Muzio soulignent la monumentalité du bâtiment. Les parties les plus visibles sont caractérisées par des solutions comme l'ordre colossal, la série d'arcs, le choix de l'impluvium interne et d'autres touches classiques. Les éléments strictement rationalistes sont l'escalier de secours du côté nord, la tour de l'ascenseur, les passerelles de liaison avec la terrasse, la toiture et la terrasse au nord.

Aujourd'hui, le rez-de-chaussée abrite la Galeria della Triennale, un espace d'exposition temporaire équipé de composants technologiques de pointe tout en restant fidèle au projet original de Muzio. Avec la nouvelle librairie installée dans la salle Impluvium, le Café Restaurant à l'intérieur et le Café à l'extérieur, face au Parc, l'architecte Michele de Lucchi est chargé de concevoir des solutions pour la rénovation des espaces publics dans le cadre d'un programme plus vaste. La bibliothèque du projet, opérationnelle depuis 2005, est un centre d'archives et de documentation historique qui rassemble un siècle de preuves de l'art, du design et de l'architecture modernes. (Fiori, 1980) (Minardi, 1980) (Garnerone, 2006a) (Alinovi, 2015)



Analyse critique:

Si l'on se concentre en premier lieu sur l'enveloppe bâtie du Palais de la Triennale, on peut observer un langage architectural inspiré du classicisme, de la romanité et d'une certaine monumentalité. Dépourvu de messages ou de symboles que l'on pourrait relier au fascisme, le Palais des Arts est en réalité tout ce qu'il y a de plus neutre, architecturalement parlant. Aujourd'hui, ce lieu est un lieu d'expression plastique pour des artistes du monde entier, ouvert sur le monde, sur les idées, sur l'innovation.

En 1968, un incident a lieu au Palais des Arts. Deux heures à peine après le début de la 14e Triennale de Milan, des manifestants radicaux et des étudiants ont investi le palais. « La Triennale est morte, la Triennale est fermée, Milan est Paris », criaient-ils. Des slogans ont été écrits sur les murs du bâtiment, et des objets de l'exposition ont été endommagés ou volés. L'exposition a été aussitôt annulée. Le thème de l'exposition, « Le grand nombre », avait été choisi pour refléter les changements sociétaux importants, notamment dans les domaines de l'architecture et du design. Cependant, au cours de l'été 1968, marqué par des troubles en Europe, des manifestants ont attaqué l'exposition en la qualifiant de fasciste et de capitaliste, puisqu'elle n'avait pas abordé les grands problèmes mondiaux, tels que la faim et la pauvreté. Un comité a aussitôt été formé pour réfléchir à l'avenir de la Triennale et à son besoin de changement.

Cet événement de l'histoire de la Triennale montre à quel point le lieu, peut devenir site de contestation et d'action politique, et cela le rendrait selon Yaneva (2017), en lui-même politique, par comment il fait agir les gens. Cet incident n'est qu'un exemple pour démontrer à quel point un site, ainsi que ses usages peuvent-être remis en question,

pour avec un peu de chance, ouvrir des nouvelles perspectives et évoluer. Changer le destin de l'objet conçu statique.

Si l'enveloppe du bâtiment n'a que très peu changé, on peut voir que les usagers et l'époque actuelle l'ont transformé en termes d'usages. Les systèmes et techniques intégrés au bâtiment lors des transformations sont adaptés aux besoins technologiques actuels. À l'intérieur, chaque année, voire plusieurs fois par année, les espaces sont remodelés, remis en scène, redécouverts, agencés de façon à chaque fois nouvelle. Ces modifications, transformations et mutations d'usages sont la preuve du dynamisme des lieux.

Contrairement au bâtiment précédent, ce site n'est pas un lieu destiné directement à un usage de propagande littéraire fasciste. Cependant, cela n'empêche pas que lors du Ventennio, le contenu exposé dans le musée pouvait lui-même être porteur de messages soutenant l'idéologie et faisant l'apologie du régime. Il est important de noter que le contenu de l'art proposé a évolué depuis la chute du régime fasciste. Même si aujourd'hui quelques mentalités néo-fascistes persistent et constituent toujours un risque pour la société, la politique italienne ne vient plus s'immiscer dans l'art pour faire passer des messages aux masses. Cette communication se fait, mais différemment : pensons aux réseaux sociaux et aux médias de masse. L'art n'est plus exclusivement politique, ni lié exclusivement à l'État.

Finalement, ce qui rend probablement l'architecture d'un lieu fasciste ou non, ce sont les gens qui fréquentent ce lieu. Ne serait-ce pas cela ? La question vaut aussi bien pour les photos d'époque que les photos actuelles.

La dangerosité du fascisme ne reposerait-elle pas, avant de reposer dans les édifices ou dans les objets, sur les gens et la société avant tout ? Dans les convictions ou dans les imaginaires des usagers ? L'idée qu'un bâtiment soit qualifié de fasciste ou non ne dépend que de la subjectivité d'une société donnée à un moment donné et des imaginaires qu'elle projette sur les objets.



48. Palazzo dell'Arte façade côté jardin, 1933.
49. Palazzo dell'Arte façade côté jardin, 2021.
50. Façade principale du Palazzo dell'Arte, Vie Triennale, 1936.
51. Façade principale du Palazzo dell'Arte, 2015.
52. Palazzo dell'Arte, Aula Massima (Salone d'Onore), VII e Triennale - Panneau de chanvre rouge et violet reproduisant le motif héraldique de l'aigle impérial; devant lui les bustes en plâtre de Mussolini et du roi d'Italie Vittorio Emanuele III de Savoie.
53. Galerie d'exposition, 2021.
54. Plan du Rez-de-chaussée du Palazzo dell'Arte.
55. Hall principal de circulation, 2022.
56. Façade principale du Palazzo dell'Arte après actes de vandalisme, 1968.

CAS N° 3 : CAMERA DEL LAVORO
Historiquement, Casa dei Sindacati Fascisti dell'Industria



Adresse : Corso di Porta Vittoria, 43 - Milano (MI)

Période de construction : 1930-1933

Auteur(s): Angelo Bordini, Luigi M. Caneva, Antonio Carminati (architectes)

Commanditaire: Union de Milan des syndicats fascistes de l'industrie

Courant architectural : Novecento

Usage actuel : bureaux d'organisations, salle de conférence

Usage historique : bureaux d'organisations, salle de conférence

Modifications au fil du temps (Restauration et analyses) :

Suppression de la symbolique et décoration fasciste, modification physionomique de la tour, remise aux normes, équipement technologique.

Matériaux :

Brique, marbre (structures verticales) ; brique, marbre, pierre, fer (éléments décoratifs)

Configuration structurelle :

Bâtiment en forme de U avec une structure mixte en briques pour les murs de périmètre et les cloisons internes. Béton armé pour les poutres et les planchers. Toit-terrasse plat.



Inscriptions:

STELLA ZUCCOLOTTO/ DIRIGENTE SINDACALE/ MENTRE ADEMPIVA ALLA SUA MISSIONE IN DIFESA DELLE COMPAGNE DI LAVORO/ VENIVA QUI ASSASSINATA DAI FASCISTI/ IL 23-4-1945

(fr. : Stella Zuccolotto / Dirigeante syndicale / pendant l'exercice de sa mission de défense de ses compagnons de travail / a été assassinée ici par les fascistes / Le 23-4-1945)

Description:

Le Palazzo dei Sindacati Fascisti, qui est aujourd'hui la Camera del Lavoro, est situé le long du Corso di Porta Vittoria, près du Palazzo di Giustizia dessiné par Piacentini. A l'origine, ce bâtiment est conçu à la commande de L'Unione di Milano dei Sindacati Fascisti dell'Industria (Union de Milan des syndicats fascistes de l'industrie), en 1928. Elle veut en faire son nouveau siège, pouvant accueillir un complexe varié de services dans des espaces adaptés aux réunions, aux assemblées, aux secrétariats, aux bureaux juridiques et de l'emploi, aux caisses d'assurance maladie. Le bâtiment occupe un espace quadrangulaire d'environ 200 mètres carrés et est constitué d'un corps central sur cinq étages et de deux ailes de part et d'autre sur quatre étages pour former un plan en U avec une petite place au centre. Le tout est surélevé d'environ un mètre par rapport à la rue.

Autrefois, divers bureaux et organisations siégeaient dans le bâtiment, mais aujourd'hui ils ne sont plus que partiellement utilisés en raison de la réorganisation des espaces et des fonctions. La structure dispose au sous-sol d'un grand hall pouvant accueillir jusqu'à 1 000 personnes et correspondant à la place centrale. Construite à l'origine pour les réunions plénières de l'Etat fasciste, elle est désormais dotée d'équipements et de technologies de pointe pour servir de salle de conférence.

Après la Seconde Guerre mondiale, l'édifice a fait l'objet d'une importante intervention de modification au cours de laquelle la grande quantité de témoignages et messages commémoratifs de l'époque fasciste ont été retirés. Les groupes sculpturaux et les licteurs de la fasce qui se trouvaient au sommet du fronton supérieur des deux ailes ont été supprimés pour cette raison. Les sculptures, elles, représentaient la Marche sur Rome et la Charte du travail. Cependant, le changement le plus évident a été apporté au corps central, où la tour a subi un changement radical en plus d'être surélevée d'un étage, perdant son développement articulé d'arcs et d'ailes architecturales sur la terrasse en faveur d'un volume moins perceptible. L'organisation syndicale italienne du travail (CGIL) a lancé un vaste programme d'adaptation technologique et fonctionnelle concernant la quasi-totalité des espaces intérieurs dans les années 1980, après avoir acquis la propriété légale du bâtiment. (Garnerone, 2006b) (Ufficio formazione della Camera del Lavoro Metropolitana di Milano, 2014)

Analyse critique:

Parmi les 3 études de cas, cet exemple est sans doute celui qui a porté de la manière la plus explicite la symbolique fasciste en façade, sous forme à la fois d'inscriptions et de sculptures.

La stratégie utilisée face à ce bâtiment a été partiellement la « suppression totale » ainsi que la « réécriture » des symboles en lien avec le fascisme (Fascio Littorio, Allégories à la Marche sur Rome, etc.).

L'affectation du bâtiment témoigne d'un changement des groupes d'utilisateurs qui l'occupaient. De son inauguration en 1933 à 1945, elle fut occupée par le syndicat fasciste; ensuite elle fut rénovée et finalement inaugurée en 1948 pour accueillir la CGIL, toujours active aujourd'hui, menant encore régulièrement manifestations antifascistes. Une stèle dénonçant l'assassinat d'une militante de la CGIL en 1945 par les fascistes témoigne de cette volonté de commémoration, pour ne pas oublier le passé.

Le bâtiment au fil du temps a été occupé par des groupes politiques fondamentalement opposés. Il est aujourd'hui dépourvu de tout signe ou message du fascisme. Le site est politique parce qu'il engendre des réactions, des actions politiques ou antipolitiques, des contestations populaires. Certes, ce bâtiment, comme les deux autres, témoigne de la volonté du régime fasciste de montrer une certaine grandeur au travers de structures imposantes et monumentales. Il est donc indéniable qu'il est marqué plastiquement par une intentionnalité de représentation venant de la dictature. Cependant, elle ne s'exprime que par des proportions et des formes, abstraites, qui ne portent pas de message incitant à la haine d'un groupe, à la discrimination, à la violence, etc.

À la suite du travail de réécriture et de suppression des symboles, mis à part un pan de douze ans de son histoire qui lui appartient éternellement, l'édifice n'a objectivement plus rien de fasciste. Au contraire, il est même devenu un site de protestation contre le fascisme.



59



62



60



63



61

- 57. Casa dei Sindacati Fascisti dell'Industria, 1935.
- 58. Camera del Lavoro, 2022.
- 59. Camera del lavoro avec l'inscription « SYNDICATS FASCISTES INDUSTRIE », 1942.
- 60. Camera del lavoro avec l'inscription « CHAMBRE CONFÉDÉRALE DU TRAVAIL », 1980.
- 61. Camera del lavoro avec l'inscription « CHAMBRE DU TRAVAIL », 2022.
- 62. Façade principale de la camera del lavoro avec l'affiche portant le message « PLUS JAMAIS DE FASCISMES », 2021.
- 63. Façade principale déshabillée de ses sculptures sur le fronton, 2022.

3.4. Observations et conclusion des analyses

En essayant d'identifier ce qui pourrait, de près ou de loin « être fasciste » ou refléter le fascisme sur les photos des bâtiments, aujourd'hui et à l'époque du Ventennio, nous nous rendons compte qu'il y a peut-être moins d'éléments que ce que nous pensions au départ.

Comme vu au chapitre 2, le chapitre 3 nous permet d'observer que l'ornement joue, avant l'architecture, le rôle principal de messenger idéologique.

En observant les mêmes bâtiments dans des temps différents, il est possible de constater à quel point le bâtiment évolue par rapport à sa fonction de départ. L'observateur identifie, fabrique et projette des logiques sur des bâtiments en leur attribuant des valeurs qui ne leur sont pas propres. Mais en isolant les éléments constitutifs d'un bâtiment, les uniques choses qui ont pu être décelées avaient attiré à l'ornement, comme les sculptures représentant des moments de l'histoire du parti fasciste ou encore les œuvres exposées dans le musée de la Triennale.

Finalement, ce qu'un bâtiment a de fasciste est tout ce qui est en rapport avec l'humain, pas avec l'objet. L'enveloppe architecturale n'a objectivement rien de fasciste. Ce qui est le plus relié à la morale fasciste, ce sont les objets qui viennent en supplément à cette enveloppe, objets apportés par une intentionnalité humaine. L'objet architectural n'est donc pas fasciste.

À chaque époque, le bâtiment se transforme en quelque chose de différent : les changements d'affectation et les modifications en sont la preuve. Ce n'est pas parce qu'il a eu une signification qu'il ne peut pas en acquérir une autre. La vie, depuis le fascisme, a repris son cours et ces trois bâtiments fonctionnent.

Chapitre 4

La déconstruction des amalgames sur l'architecture moderne et le fascisme

4.1. Le fascisme était partout : Il n'y a pas de camp « bon » et de camp « mauvais »

Pour décider du devenir d'une architecture, on a essayé d'identifier le coupable, mais c'est en fait exactement là que réside le problème. On cherche toujours un coupable unique, mais comme nous l'avons vu, le fascisme était partout dans le monde de l'architecture et multiforme.

En ce qui concerne sa localisation dans les courants architecturaux du moment, il est autant parmi les novecentistes que les rationalistes. La concurrence entre les deux courants a contribué à une tendance à la catégorisation des orientations politiques des architectes, où on a cherché à distinguer les « bons » des « méchants ».

Si, vers 1936, le régime se positionne, après une longue phase de débats, contre le rationalisme de manière radicale, cela ne veut pas dire que le courant était dépourvu d'architectes soutenant le fascisme. Il n'est pas question d'un courant particulièrement fasciste et d'un autre moins. L'architecture était d'abord une architecture d'architectes, et non une architecture du régime. Mais le fascisme était dispersé partout, au point que le régime s'est emparé peu à peu d'un langage, à la base purement moderne. C'est un système complexe d'opportunisme, de pouvoir, de relations et de domination qui a contribué à alimenter la machine du fascisme.

On pourrait mentionner que, comme Lyttelton l'a souligné, P. M. Bardi du camp des rationalistes, avait lui-même tenté de convaincre le Duce pour que l'architecture moderne devienne celle du régime, en avançant l'argument : « L'Etat a tout intérêt à contrôler la question délicate de l'architecture, en partant d'un principe dictatorial et unificateur. » (Lyttelton, 1973)

Selon Yuval Noah Harari (2015), c'est le mythe commun qui a permis de rassembler des communautés aussi grandes d'hommes et de faire émerger entre eux une coopération humaine à si grande échelle. Cette coopération autour d'une idéologie commune s'enracine autour du mythe commun de révolutionner le monde, n'existant que dans l'imagination collective (d'un côté par la pure architecture, de l'autre par la politique, par le biais de l'architecture). Si ce but commun a mené un nombre si important de personnes à collaborer, cela ne veut pas dire que toutes leurs autres idéologies sont forcément partagées et c'est cette différence qui est importante. Comme l'a dit Sapiro, les stratégies d'adhésion ou de reconversion chez les architectes sont le plus souvent conduites, avant la pure conviction, par l'opportunisme ou la culpabilité, en passant par la honte, et qu'elle soit purement stratégique ou sincère, par la mauvaise foi (Sapiro, 2020).

Si nous pouvons retenir une chose, c'est que la période de l'architecture du Ventennio est pleine de paradoxes. Les limites entre architecture de l'esprit des architectes et architecture d'état sont floues. D'une part, on retrouve les opinions politiques, d'autre part, les convictions à propos de l'architecture et finalement un opportunisme venant à la fois des architectes et de l'État vient mêler les deux.

Alors que Piacentini, en raison de son étroite collaboration avec l'Etat, sera toujours présenté comme le méchant, Pagano, qui a fini sa vie dans le camp de concentration de Mauthausen en raison de son abandon soudain du fascisme après plus de vingt ans d'adhésion au parti, est vu comme le gentil de l'histoire.

Se garder de collaborer avec l'État en tant qu'architecte serait-il l'unique morale de l'histoire ? Les seules architectures que nous avons aujourd'hui le droit de célébrer sont celles des rares architectes, qui, jusqu'en 1942, ont lutté clandestinement pour leur architecture, comme Banfi ou Giolli, au point d'être arrêtés et de payer le prix de la mort dans les camps de concentration suite à leur opposition ?

S'il est vrai que cette division entre bien et mal permet de nous libérer d'une mauvaise conscience démocratique, nous devons reconnaître qu'elle ne rend pas compte du fait que tous deux étaient en réalité fascistes et pourquoi Pagano serait incontestablement plus respectable et désintéressé que Piacentini. (De Seta, 1976) En tant qu'observateur neutre de ces événements, Ernesto Rogers a écrit les remarques suivantes : « Les architectes les plus importants de notre génération ont été Terragni et Pagano, et Terragni et Pagano ont été les plus fascistes d'entre nous (...) ». (Rogers, 1963, p. 335)

Finalement, comme l'a dit De Seta (1976), il ne faut pas tout mélanger : l'étiquetage et la catégorisation sont les choses les plus dangereuses dans ce débat. Nous en revenons à la notion de l'expression « architecture fasciste » que nous avons abordée dans l'Etat de l'art :

« Quand nous affirmons que Pagano et Terragni furent fascistes, nous sommes conscients que l'on ne peut pas mettre l'étiquette « fasciste » sur leur œuvre. L'ambiguïté réside dans l'usage de ce terme impropre qu'est « Culture fasciste » et qui dénote bien trop de choses contradictoires. La Casa del Fascio est l'œuvre d'artistes fascistes, mais n'est pas le produit de la culture fasciste, dans la mesure où, dans la plupart des cas, celle-ci est porteuse de valeurs opposées à celles de Terragni. La Casa del Fascio naît à partir d'exigences d'ordre spirituel et de références formelles liées au moment historique et qui n'étaient ni exclusivement, ni typiquement fascistes. » (De Seta, 1976, p. 16)

Qu'il soit considéré comme profondément fasciste pendant des années, cela n'empêchera pas que Pagano ait été persécuté jusqu'à en mourir lorsqu'il changea soudainement de camp. Après plusieurs années d'implication dans les organismes fascistes, en 1942, il mute du côté des partisans, après avoir réalisé qu'il lui était impossible de concilier son engagement civique et sa vision de la société avec le fascisme. Pendant 3 ans, il lutta aux côtés d'organisations antifascistes locales, jusqu'à être déporté à Mauthausen, où il perdit la vie en 1945 (Palanti, 1946). Lorsque l'on voit comment l'opinion contre l'état était étouffée, les changements de trajectoires et d'orientations politiques en deviennent moins surprenants. La collaboration avec l'architecture d'état devenait une garantie de sécurité. C'est aussi une des raisons pour lesquelles il a réussi à contaminer la majorité de la scène architecturale de l'époque.

4.2. Le fascisme est poreux : La limite entre ce qui est fasciste et ce qui ne l'est pas est floue

Toujours présenter le Novecento et le rationalisme en opposition a contribué à les observer comme des antithèses. Pourtant, il existe de nombreuses similitudes esthétiques entre les deux mouvements. L'ordre et la raison se traduisent sous forme de « fonction et en usage » chez les rationalistes et « tradition et classicisme » chez les novecentistes. (Gregotti, 1976) Le fait est que le Novecento était considérablement plus ouvert et poreux à l'opportunisme que le rationalisme, par le fait qu'il était plus ancré dans le pouvoir académique et donc, plus proche des intérêts de l'état. Selon Jean-Louis Cohen (1976), la fusion entre fascisme et rationalisme été rendue possible et nécessaire par la nature même, très perméable, également, de l'idéologie du régime. (Gregotti, 1976)

En effet, initialement, l'idéologie fasciste se voulait composite du fait de sa fonction à souder les divers facteurs qui la composent et à étendre son influence sur les classes sociales et les générations les plus diverses. Sa construction est en réalité le résultat d'un opportunisme, car le mouvement fasciste manquait de définition idéologique et culturelle dès le départ. En 1935, dans une brochure définissant le fascisme, le Comité de vigilance des intellectuels antifascistes exprime lui-même que « la confusion des idées est la condition même du succès fasciste » et qu' « il n'y a pas une doctrine fasciste définie et cohérente. » (CVIA, 1935, p. 8).

Les intellectuels arrivaient à s'identifier au régime de multiples manières, grâce aux différences et à la versatilité qui existaient entre les courants fascistes eux-mêmes (entre les cadres issus du parti nationaliste et les fascistes de la première heure). Il avait donc une certaine souplesse d'adaptation qui lui était intrinsèque et essentielle. (Cohen, 1976)

*« Ne voir le fascisme que comme pur et simple « totalitarisme », c'est donc se condamner à ne pas saisir le jeu des flux d'attraction et de répulsion du régime sur les avant-gardes : le geste de Mussolini (...), son arbitrage au profit des « modernes » dans l'affaire de la gare de Florence, sont des moments privilégiés, des « signes », des gages donnés aux rationalistes, et auxquels succèdent d'autres signes, d'autres gages donnés aux « traditionnalistes » ... »
(Cohen , 1976, p. 9)*

Comme nous l'avons vu, le fascisme italien n'était pas contre l'avant-garde. Au départ, ils retrouvaient même en elle beaucoup d'idéaux partagés, et durant les premières années, les différents styles nouveaux dérivés du modernisme ont pu cohabiter. Le fascisme a connu plusieurs revirements, soit en réponse aux événements mondiaux, soit en les contestant publiquement (Merjian, 2019). En Italie, c'est au moment où l'idéologie et les intérêts économiques s'immiscent dans la simple question architecturale, à la fin des années 1930, que les choses basculent (Cohen, 1976).

4.3. La question du bien et du mal devient floue, jusqu'à ne plus se poser

On oublie souvent que lors des 19 premières années du Ventennio, le fascisme italien n'était, comme nous l'avons vu, pas antisémite. Il suffit juste de rappeler que la maîtresse de Mussolini, Margherita Sarfatti, l'une des protagonistes à l'origine du mouvement du Novecento artistique, critique d'art et collaboratrice dans *Avanti !* (le premier journal que dirigeait Mussolini), était d'origine juive. L'antisémitisme du régime fasciste n'apparaît qu'en 1938 après un alignement sur les politiques raciales de leurs voisins les nazis.

Durant les 19 premières années du Ventennio (voire même 20 et demi), architectes fascistes, non fascistes et juifs se côtoient sur la scène architecturale milanaise, alors déjà sous un étroit contrôle de l'État. On compte parmi eux Ernesto N. Rogers du bureau BBPR, Andrea Benko, Giorgio Cavaglieri, Anatolio Dikanski, Manfredo D'Urbino, Giacomo Eugenio Faludi, Vito Latis, Arrigo Mieli, Michele Mosè Lkrikunetz, Berysz Opoczynski, Alessandro Rimini, Nina Livia Viterbo. (Ordine architetti PPC della Provincia di Milano, 2019)

Dans la liste chronologique disponible en annexe, on peut même voir que certains de ces architectes juifs ont collaboré avec l'État dans les grands concours. Cela montre à quel point le fascisme ne contrôlait pas encore tellement l'architecture dans les premières années du régime, du moins en termes d'idéologie. Les architectes, même s'ils devaient passer l'examen d'État (qui est un contrôle par l'État en soi), avaient une certaine liberté à exercer. Mais en 1939, après la proclamation des lois raciales de 1938, cela change. Les douze architectes cités ci-dessus ont finalement dû être supprimés de la liste de l'Ordre des Architectes de Lombardie, selon une loi ordonnée le 29 juin (Ordine architetti PPC della Provincia di Milano, 2019).

Avant la proclamation des lois raciales, les bâtiments construits à Milan lors de la période du Ventennio n'avaient donc aucun lien avec une idéologie raciste ou antisémite. Certes, même sans les lois raciales, le fascisme est immoral sur d'autres sujets par le simple fait qu'il porte atteinte aux libertés individuelles et d'expression mais la question de supprimer une architecture parce qu'elle est fasciste, et parce que le fascisme est immoral ne perd-elle pas quelque peu de force sachant qu'en réalité, l'un des plus grands torts qu'on lui attribue (le racisme), ne vaut qu'à partir de 1938 ? La question de séparer la morale de l'auteur de la morale de l'œuvre devient quelque peu obsolète pour les architectures nées avant.

De plus, il faut considérer que le fascisme, en sa faveur, tentait de présenter comme fasciste tout ce qui se passait de positif sur son territoire à l'époque dans le monde la construction et de l'architecture. Il le faisait au point de s'attribuer, parfois, des mérites qui n'étaient que peu, indirectement ou sans aucun lien avec ses actions. (De Seta, 1976) Il faut donc, comme l'a dit De Seta (1976), se garder du travers qui consiste à imputer au fascisme tout ce qui advint pendant les années du régime.

Lorsque l'on prend toutes ces réflexions en compte, toutes les limites entre fasciste et non-fasciste deviennent alors floues. Il devient difficile et ambigu 'identifier ce qui est politique ou non. Et bien que l'humanité ait toujours essayé de distinguer les bons des méchants, la question du bien et du mal n'existe plus, car tout est brouillé et enchevêtré de manière complexe, presque trop complexe à identifier.

Pourtant, le choix de faire la distinction ou pas entre la morale de l'œuvre et de l'auteur est basé uniquement sur cette question de morale : pour savoir ce qui est moral et ce qui est immoral, il faut pouvoir distinguer le bien du mal. Finalement, cette question ne peut plus se poser dans les mêmes termes, puisqu'en fait, nous ne sommes même plus sûrs du caractère vraiment immoral de l'architecture du Ventennio, du moins dans ses premières 19 années. Si nous pouvons admettre avec certitude que lors des 5 dernières années, le fascisme a pris une tournure bien plus grave, nous avons tout de même vu, tout au long de cette réflexion sur l'architecture, surtout au chapitre 3, que même lorsque la morale de l'auteur est mauvaise, elle n'est pas forcément liée à la morale de l'œuvre architecturale.

Conclusion : malgré l'idéologie honteuse, malveillante et mauvaise du fascisme (ayant duré 5 ou 24 ans), l'œuvre n'est pas fasciste intrinsèquement et, tant qu'elle arrive à être considérée hors de toute idéologie mauvaise et qu'elle n'incite pas à la haine, la discrimination de groupes sociaux ou à la violence, elle a le droit de ne pas être condamnée et de vivre une autre vie.

4.4. Les valeurs que l'on attribue à l'architecture glissent

Si on observe, comme l'ont proposé Yaneva et Latour (2008), les bâtiments comme des objets actants et en mouvement, on peut constater qu'ils ont plus qu'une seule vie, plus qu'une seule signification et plus qu'un seul sens.

La question des valeurs uniques et figées dans le temps que l'on attribue à un bâtiment au moment de sa conception, se disloquent peu à peu au fil du temps et changent aux yeux du monde. Bien entendu, les valeurs qu'on a attribuées initialement aux bâtiments (surtout publics), étaient en lien avec le fascisme, mais une fois que le régime n'existe plus, le bâtiment se vide de toutes ces valeurs anciennes.

Comme le dit Sapiro (2020), l'œuvre échappe à son auteur dans le processus de production et son sens même est fabriqué collectivement en aval, par les acteurs intermédiaires à la création. Dans un second temps, elle lui échappe dans le processus de réception, qui est lui-même constitué d'interprétations subjectives, opposées et contradictoires, dépendant de l'imaginaire qu'il crée chez chacun. (Sapiro, 2020) Comme nous l'avons vu, en architecture, les intentions politiques de l'auteur, s'il y en a, se traduisent de manière très abstraite et indirecte au travers de l'architecture. Si elle ne doit pas être regardée comme inoffensive, la responsabilité de l'architecte dans la création de bâtiments publics ne rend pas non plus le bâtiment en lui-même coupable d'une idéologie (si l'on considère l'architecture sans l'ornement explicite).

Les architectures de Terragni, Piacentini et des autres architectes du Ventennio ne sont donc ni bonnes ni mauvaises. Elles portent chacune des valeurs bonnes et mauvaises, selon différents critères (valeurs artistiques, valeurs historiques, valeurs d'usage, ...). Si les architectes et les décideurs du patrimoine choisissent de faire primer la valeur historique, artistique ou d'usage sur l'unique morale sociétale, le bâtiment a droit à une seconde vie, dans un contexte politique qui n'est quant à lui, plus le même qu'à l'époque de sa conception. Le bâtiment n'est alors plus fasciste ; il ne l'a jamais été, en réalité. À partir de ce moment, l'œuvre, architecturalement parlant, a tout droit d'être appréciée comme un objet purement rationaliste ou novecentiste ; comme beaucoup d'autres bâtiments, dans beaucoup d'autres pays de cette époque.

Le temps fabrique des lectures différentes, et comme l'a dit A. Picon (2016), « Plus généralement, l'une des fonctions de l'architecture est de nous aider à vivre de multiples vies à différentes échelles. » (Picon, 2016, p.180) L'essence même de l'architecture, définie par les espaces, les matériaux, les lumières, lui donnent un sens qui lui, est infini et dont aucune période ne peut altérer le sens, non définissable par la temporalité.

Rem Koolhaas indique, lui aussi, le caractère temporaire et non universel des paradigmes et de leurs principes, qui, selon moi peuvent être aussi bien appliqués à l'architecture, qu'à une vision de la société ou encore à la politique.

Selon lui,

« Une doctrine architecturale est adoptée pour être inévitablement remplacée, quelques années plus tard, par la doctrine opposée : séquence négative où chaque génération ne peut que ridiculiser la précédente. L'effet de cette succession de oui-non-oui est anti-historique car elle réduit le discours architectural à une suite incompréhensible de phrases disjointes. » (Koolhaas, 2000)

« Les paradigmes (...) sont dans l'esprit de leur temps. Explicites, lorsqu'ils sont théorisés et revendiqués. Cependant, qu'ils soient implicites ou explicites, les principes ne sont ni éternels ni universels : ils sont précaires. Les théories de l'architecture émanent de conjonctures liées à un paradigme en perdition ou en devenir. » (Gillon, 2011, p.21)



Conclusion

Architecture ou moralité?

Pour la sauvegarde du patrimoine, il faut que les architectes en tant que concepteurs, mais aussi les autres intermédiaires culturels et politiques gagnent une conscience globale de leur responsabilité sur leurs décisions concernant l'architecture. Ce sont eux qui permettent les travaux de réinterprétation, de réécriture le cas échéant, et de questionnement.

Il faut instaurer cette conscience du dynamisme de l'architecture à changer, à évoluer, à faire l'objet d'un glissement de valeurs. Mais il faut aussi être conscient que puisqu'il est ouvert au changement positif, il n'est pas non plus à l'abri de résurgences. Il est évident qu'à l'heure actuelle, le fascisme constitue toujours un risque pour la société et que des groupes néo-fascistes pourraient potentiellement s'approprier les monuments qui persistent comme moyens de propagande.

Dans cette optique, je me permets, après toutes ces réflexions, d'affirmer que ce ne sont pas les bâtiments qui sont intrinsèquement dangereux, fascistes, racistes ou encore mauvais ; mais c'est ce que les gens veulent bien en faire. Ce que les gens feront d'un bâtiment pourra toujours être potentiellement dangereux. Les gens peuvent faire d'un bâtiment, à la base innocent, quelque chose de politique. Les grandes places peuvent avoir des effets négatifs car elles peuvent prêter à de grands rassemblements fascistes, à des manifestations violentes. Mais supprimer toutes les places éliminerait-il tous ces risques ? À côté de toutes ces possibilités négatives, il peut aussi devenir une multitude d'éléments positifs pour la société. Le contexte et le monde a changé, le fascisme n'existera plus jamais dans les mêmes termes et conditions du Ventennio. Il serait insensé de juger le sort futur d'un bâtiment sur base de son passé, pour la simple raison qu'il a évolué, évolue et évoluera encore. Il n'en est cependant pas moins important de continuer à observer tout ce qu'il devient, afin d'éviter qu'un jour, quelqu'un s'en empare à des fins nuisibles pour la société. Pour ce faire, justement, la commémoration du passé est importante pour le futur ; elle n'est pas un poids ou un frein.

Comme nous l'avons vu tout au long de ce travail de réflexion, il existe plusieurs solutions pour éviter que la conservation de ces œuvres ne continue à afficher les signes du fascisme, sans pour autant détruire ce patrimoine historique et artistique. En effaçant la symbolique, ou en déplaçant les œuvres portant un message littéral dans un musée prévu à cet effet, les bâtiments seraient déchargés de leur expression politique, ne laissant place qu'à leur qualité architecturale et non à une instrumentalisation nuisible.

Accorder un nouveau regard à l'architecture en dehors du Ventennio fasciste, tout en comprenant la complexité de sa dynamique interne (pour éviter tout risque de déshistoricisation et donc de malentendu), permet d'ouvrir une conscience du champ des possibles pour tout ce qu'elle peut être et pourrait devenir, sans la condamner à un déterminisme lié à son époque de production. Une fois cette compréhension globale de l'architecture du Ventennio atteinte, les mécanismes de jugement peuvent être réévalués. Enfin, on peut se rendre compte qu'elle ne porte pas qu'un seul sens, éternel et immuable, mais une multitude de significations urbaines, sociales, politiques, en constante évolution.

Le simple fait d'encourager les débats, les remises en question des contextes de production de ces œuvres, ne peut qu'être bénéfique pour la conscientisation et la réflexion collective sur la violence symbolique qui peut émerger de l'architecture.

Si l'architecture est porteuse de messages de propagande, de messages incitant à des idéologies dangereuses pour la démocratie, elle est aussi le produit du champ artistique et historique et contribue à l'histoire et à la mémoire collectives.

Dissocier l'œuvre de l'architecte et innocenter l'objet architectural de la période fasciste nécessite un peu d'objectivation et d'ouverture d'esprit pour se libérer de la mauvaise foi ou de la bonne conscience. S'ouvrir à cette vision du patrimoine est aussi une façon de lui donner une seconde chance et est la meilleure manière de sauver et construire la conscience collective pour un avenir meilleur.

Cette position ne met donc pas en avant la « supériorité de l'esthète » comme minimisation ou excuse pour disculper le fascisme de ses nombreux torts et qui, avant d'être un « grand bâtisseur », a surtout été un grand destructeur et l'assassin de tout un ensemble de villes italiennes, de l'ouverture aux idées et de la liberté de l'art, de l'expression et de l'individu. Bien au contraire, elle soutient l'idée que si nous ne réussissons pas à dissocier la morale des architectes fascistes de leurs œuvres, nous contribuons en réalité à ce que le fascisme a fait lui-même, détruire les villes. Comme le dit également Jean-Louis Cohen : « Les critères selon lesquels on peut lire l'histoire du rationalisme ne peuvent être d'ordre moral » (Cohen, 1976).

Si nous ne raisonnions qu'en termes de moralité, nous devrions raser une grande partie de Milan, refouler vingt-quatre ans de son histoire, qui l'ont marquée en mal, comme en bien. Il ne resterait pas grand-chose non plus de Rome, de Turin, de l'Italie, ni de ses colonies et pas non plus de ce monde. Il ne resterait rien de Berlin, de Paris, de New York, il ne resterait rien de rien. Nous ne devons pas juger en termes de la moralité dans son sens « moralisant », mais en termes de bon sens.

Finalement, la question « architecture OU moralité? » se transforme en une affirmation : architecture et moralité. Le plus grand danger, pour tomber dans des débats polarisés et irrationnels est d'entretenir cette idée qu'il faut nécessairement choisir entre deux positions opposées à l'extrême. S'il faut, en réalité, bel et bien trouver une décision sur le sort des bâtiments, il faut aussi comprendre que décider de maintenir un bâtiment ne relève pas nécessairement de devoir le dédouaner à 100% de quelque chose d'immoral. Il s'agit au contraire plutôt d'admettre ce passé dissonant, pour qu'enfin, il puisse devenir autre chose. Pour qu'un bâtiment vaille la peine d'être conservé, ce n'est pas parce qu'il a un passé immaculé, mais c'est parce que dans une perspective prospective, on veut bien lui donner la chance d'évoluer. Le passé reste une possibilité pour l'avenir.

La chose la plus dangereuse, finalement, n'est selon moi pas d'accepter les œuvres en rapport avec le fascisme, ou avec quelconque période sombre de l'histoire, mais c'est de faire des amalgames, et de condamner des choses pour cette raison, qui en réalité, est fragile et irrationnelle.

Si ce travail m'a appris une chose, c'est que poser un acte en tant qu'architecte ne se résume pas exclusivement à la création, mais surtout à tout ce qui se passera après. Faire de l'architecture de manière consciente, c'est accepter que le bâtiment devienne une multitude de choses différentes dans une multitude d'imaginaires différents. Un objet qui dure est aussi un objet qui passera à travers les époques, qui sera confronté à différentes générations, qui devra évoluer avec son temps, être adapté aux mentalités, pour devenir tout autre chose. Être architecte signifie aussi se libérer de la relation de « possession » égoïste qu'il entretient avec « son » bâtiment comme appartenant à son seul esprit propre.

Les plus utopistes croient que l'architecture peut changer le monde, je ne le pense pas. Elle peut être support de changement et d'ouverture vers de nouvelles perspectives mais pas instigatrice en elle-même car elle dépendra toujours de ce que la société veut bien en faire. C'est la société qui a le choix d'en faire quelque chose de démocratique ou d'autoritaire et là est toute la preuve que l'architecture, elle, est purement innocente. Ce sont les gens qui la rendent politique. Faire de l'architecture avec cette conscience, c'est accepter que l'évolution et le changement soient les seules constantes, inévitables et indispensables pour un futur meilleur.

64. M. Cattelan, L.O.V.E. (2010) communément appelé « Il Dito » statue faisant face à la Bourse de Milan, le Palazzo Mezzanotte de P. Mezzanotte, 1929-1932.

Cette sculpture moderne représente une main dont tous les doigts ont été coupés, à l'exception du majeur. La sculpture est située sur la Piazza degli Affari à (Milan), la place où se trouve la bourse italienne. Le nom L.O.V.E. est l'acronyme de Libertà, Odio, Vendetta, Eternità (« Liberté, Haine, Vengeance, Éternité »).

Les deux explications les plus courantes sont qu'elle représente une érosion du salut fasciste et qu'elle est une protestation contre les institutions financières après la crise financière de 2007-2008.

Bibliographie

Monographies

BARRY, Andrew, *Political Machines: Governing a Technological Society*, Londres, The Atholone Press, 2001.

BESSON, Raphaël, BORDAGE, Fazette, BOUCHAIN, Patrick, et al., *Lieux infinis : Construire des bâtiments ou des lieux ?*, Paris, Editions B42, 2018.

BRUNETTI, Fabrizio, *Architetti e fascismo*, Florence, Alinea, 1993.

CASTRONOVO, Valerio, *Le fascisme et les structures économiques et sociales de l'entre deux guerres*, pp. 18-22 dans DANESI, Silvia, PATETTA, Luciano, *1919-1943 Rationalisme et architecture en Italie*, Venise, La biennale di Venezia, 1976.

CIUCCI, Giorgio, *L'urbaniste des années trente : un technicien pour l'organisation du consensus*, pp. 34-37 dans DANESI, Silvia, PATETTA, Luciano, *1919-1943 Rationalisme et architecture en Italie*, Venise, La biennale di Venezia, 1976.

COHEN, Jean-Louis, *Introduction à l'édition française*, pp. 9-12 dans DANESI, Silvia, PATETTA, Luciano, *1919-1943 Rationalisme et architecture en Italie*, Venise, La biennale di Venezia, 1976.

COMPAGNIN, Loredana, MAZZOLA, Maria Luisa, *La naissance des écoles supérieures d'architecture en Italie*, pp. 202-204 dans DANESI, Silvia, PATETTA, Luciano, *1919-1943 Rationalisme et architecture en Italie*, Venise, La biennale di Venezia, 1976.

DAU, Michele, *Mussolini l'anticittadino : Città, società e fascismo*, Rome, Lit Edizioni, 2012.

DANESI, Silvia, PATETTA, Luciano, *1919-1943 Rationalisme et architecture en Italie*, Venise, La biennale di Venezia, 1976.

DANESI, Silvia, *Les apories de l'architecture italienne dans la période fasciste ; Méditerranéité et purisme*, pp. 27-34 dans *1919-1943 Rationalisme et architecture en Italie*, Venise, La biennale di Venezia, 1976.

DE SETA, Cesare, *La culture et l'architecture en Italie entre les deux guerres : continuité et discontinuité*, pp. 13-18 dans *1919-1943 Rationalisme et architecture en Italie*, Venise, La biennale di Venezia, 1976.

DI MAURO, Leonardo, PERONE, Maria Teresa, *Les interventions dans les centres historiques : Les directives de Mussolini et les responsabilités des milieux de la culture*, pp. 44-50 dans *1919-1943 Rationalisme et architecture en Italie*, Venise, La biennale di Venezia, 1976.

DOGLIANI, Patrizia, *Le fascisme des Italiens : Une histoire sociale*, Grenoble, UGA Editions, Coll. « Italie plurielle », 2020.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1993.

GENTILE, Emilio, *La voie italienne au totalitarisme: Le Parti et l'Etat sous le régime fasciste*, Monaco, Editions du Rocher, 2004.

GREGOTTI, Vittorio, Milan et la culture architectural entre les deux guerres, pp. 22-27 dans 1919-1943 Rationalisme et architecture en Italie, Venise, La biennale di Venezia, 1976.

HARARI, Yuval Noah, Sapiens : Une brève histoire de l'humanité, Paris, Editions Albin Michel, 2015.

HEGEL, G. W. F., Esthétique, trad. BENARD, C., Paris, Le Livre de Poche, 2001.

IRACE, Fulvio, Centro e periferia nella Milano degli anni Trenta, p. 387 dans CIUCCI, Giorgio, MURATORI, Giorgio, Storia dell'architettura Italiana. Il primo Novecento, Milan, Electa, 2004.

IRACE, Fulvio, NERI, Gabriele, Milano mai vista, Milan, Editoriale Domus, 2015.

ISTITUTO PER I BENI CULTURALI DELLA REGIONE EMILIA-ROMAGNA, Colonie a mare : Il patrimonio delle colonie sulla costa romagnola quale risorsa urbana e ambientale, Bologne, Grafis Edizioni, 1986.

KOOLHAAS, Rem, dans KOOLHAAS, Rem, MAU, Bruce, S, M, L, XL, New York, Monacelli Press, 2000.

LATOUR, Bruno, Nous n'avons jamais été modernes - Essai d'anthropologie symétrique, Paris, La Découverte, Coll. « La Découverte Poche / Sciences humaines et sociales », n°26, 1991.

LATOUR, Bruno, Politiques de la nature : Comment faire entrer les sciences en démocratie, La Découverte, Coll. « La Découverte Poche / Sciences humaines et sociales », n°166, 2004.

LATOUR, Bruno, Reassembling the social: An introduction to Actor-Network-Theory, Oxford, Oxford University Press, 2005.

LUNATI, Angelo, Ideas of Ambiente : History and Bourgeois Ethics in the Construction of Modern Milan 1881-1969, Zurich, Park Books, 2020.

LYTTELTON, Adrian, The Seizure of Power. Fascism in Italy 1919-1929, Londres Routledge, 1973.

LUDWIG, Emil, Colloqui con Mussolini (prima edizione 1932), Milan, Mandadori, 1965, p. 203.

MANTERO, Enrico, Il razionalismo italiano, Bologne, Nicola Zanichelli Editore, Coll. « Serie di Architettura », n°17, 1984.

MARINETTI, Filippo T., Manifesto del Futurismo, Rome, Archivi del Futurismo, 1958, p.18.

MUSSOLINI, Benito, Scritti e discorsi, Milan, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato - Libreria dello Stato, 1934, pp. 453-454.

MUSSOLINI, Benito, Opera Omnia, a cura di D. e E. Susmel, Florence, La Fenice, 1956, p. 130.

NICOLOSO, Paolo, Le parole dell'architettura, Il dibattito terminologico, 1929-1931, pp. 31-45 dans ERNESTI, Giulio, La costruzione dell'utopia. Architetti ed urbanisti nell'Italia fascista, Rome, Edizioni Lavoro, 1988.

OJETTI, Ugo, In Italia, l'arte ha da essere italiana ?, Milan, Edizioni Mondadori, 1942, p. 375.

PATETTA, Luciano, L'architettura in Italia 1919-1943. Le polemiche, Milan, Clup, 1972.

PAXTON, Robert, Les cinq phases du fascisme, dans DOBRY, Michel (dir.), Le Mythe de l'allergie française au fascisme, Editions Albin Michel, 2003.

PETTENA, Gaia, Architettura e propaganda fascista nei filmati dell'Istituto Luce, Rome, Testo & immagine, Coll. « Universale di architettura collana fondata da Bruno Zevi », 2004.

PIACENTINI, Marcello, Sulla conservazione della bellezza di Roma e sullo sviluppo della città moderna, Rome, Associazione artistica fra i cultori di Architettura, 1916, p.11.

PIACENTINI, Marcello, cité dans FRANCHI, Dario, CHIUMELO, Rosa, Urbanistica a Milano in regime fascista, Florence, La Nuova Italia Edit., 1972, p.19.

PICON, Antoine, L'ornement architectural, Entre subjectivité et politique, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2016.

ROUSSIN, Philippe, Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine, Paris, Gallimard, 2005.

SANT'ELIA, Antonio, L'architettura futurista, Rome, Archivi del Futurismo, 1958, p.81.

SARTRE, Jean-Paul, L'Être et le Néant, Paris, Gallimard, 1943, rééd. 1976, p.107.

SARTRE, Jean-Paul, Situations II. Qu'est-ce que la littérature ? : Présentation des Temps Modernes, Paris, Gallimard, 1948, rééd. 1975, p.13.

SARTRE, Jean-Paul, La responsabilité de l'écrivain, Lagrasse, Verdier, 1998, p.17.

SAPIRO, Gisèle, Peut-on dissocier l'oeuvre de l'auteur?, Paris, Editions du seuil, 2020.

STONE, Marla, The Patron State: Culture and Politics in Fascist Italy, Princeton, Princeton University Press, 1998, p. 6.

VERGA, Gianni, Milano la città più città d'Italia, Milan, Spirali, 2006.

YANEVA, Albena, Five Ways to Make Architecture Political : An Introduction to the Politics of Design Practice, London, Bloomsbury Academic, 2017.

ZEVI, Bruno, Ommaggio a Terragni, Milan, Etas/Kompass Spa, 1968.

Articles de revue (en ligne)

ANAGNOST, Adrian, « Limitless Museum: P. M. Bardi's Aesthetic Reeducation », dans *Modernism/modernity*, n°26(4), 2019, pp. 687-725. En ligne: doi:10.1353/mod.2019.0055 (dernière consultation le 7 avril 2022)

ANTLIFF, Mark, « Fascism, Modernism, and Modernity », dans *The Art Bulletin*, n°84(1), 2002, pp.148-169. En ligne: <https://doi.org/10.2307/3177257> (dernière consultation le 5 avril 2022)

BORTOLOTTI, Lando, « La proprietà edilizia e il fascismo », dans *Studi Storici*, n°12(4), 1971, pp. 718-778. En ligne : <http://www.jstor.org/stable/20563970> (dernière consultation le 10 juin 2022)

CALLON, Michel, « Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St Brieuc Bay », dans *The Sociological Review*, n°32, 1984, pp. 196-233. En ligne: <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.1984.tb00113.x> (dernière consultation le 12 juillet 2022)

CONSONNI, Giancarlo, « Milano 1923-1936. Tre guerre contro la misura dialogica », dans *Acme : annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano*, n°73(2), 2020, pp. 175-200.

IRACE, Fulvio, « Fascismo abbandonato », dans *Domus*, n°659(3), 1985. En ligne : <https://www.domusweb.it/it/architettura/2010/04/29/fascismo-abbandonato.html> (dernière consultation le 12 avril 2022)

KAIKA, Maria, THIELEN, Korinna, « Form follows power », dans *City*, n°10, 2006, pp. 59-69. En ligne : <https://doi.org/10.1080/13604810600594647> (dernière consultation le 20 février 2021)

Articles de revue (imprimés)

CASTAGNOLI, Ubaldo, FIGINI, Luigi, FRETTE, Guido, LARCO, Sebastiano, POLLINI, Gino, RAVA, Carlo Enrico, TERRAGNI, Giuseppe, « Architettura », dans *La Rassegna italiana*, décembre 1926, réimprimé dans *Quadrante*, mars 1925, p.23, actuellement dans PATETTA, Luciano, *L'architettura in Italia 1919-1943. Le pole-miche*, Milan, Clup, 1972.

COHEN, Jean-Louis, « Modernité et internationalisation », dans *Revue de l'Art*, n° 186(4), 2014, pp. 37-44.

DASTON, Lorraine, « Objectivity and the Espace from Perspective », dans *Social Studies of Science*, n°22, 1992, pp. 597-618.

DIDEROT, Denis, « Lettre sur le commerce de la librairie », dans *Œuvres complètes*, n°8, 1976, p. 509-510.

FIORI, Leonardo, « Il Palazzo dell'Arte a Milano. Il concetto costruttivo », dans *Casabella*, n°454, janvier 1980, pp. 42-49.

LATOURE, Bruno, YANEVA, Albena, « Donnez-moi un fusil et je ferai bouger tous les bâtiments : Le point de vue d'une fourmi sur l'architecture », dans *Explorations in Architecture : Teaching, Design, Research*, 2008, pp. 80-89.

MINARDI, Bruno, « Un' architettura del Novecento », dans Casabella, n°454, janvier 1980, pp. 50-55.

PALANTI, Giancarlo, « Notizie Biografiche », dans Costruzione (Casabella), n°195/198, décembre 1946, p.7.
PIACENTINI, Marcello, « Prima internazionale architettonica », dans Architettura ed Arti decorative, n°5(12), 1928, fasc. 12, p. 551.

ROGERS, Ernesto N., « L'esperienza degli architetti », dans Fascisme et antifascisme (1918-1936), n°1, 1963, p. 335.

WINNER, Langdon, « Do artifacts have politics? », dans Daedalus, n°109(1), 1980, pp. 121-136.

Webographie

ALINOVI, Cristina, (2015), « Palazzo dell'Arte ». Lombardia Beni Culturali. En ligne: <https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/3m080-00051/> (dernière consultation le 27 juillet 2022)

BEN-GHIAT, Ruth, (2017), « Why Are So Many Fascist Monuments Still Standing In Italy? ». The New Yorker. En ligne : <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/why-are-so-many-fascist-monuments-still-standing-in-italy> (dernière consultation le 20 mai 2021)

BOTTINI, Fabrizio, (2015), « Milano fascista : Manhattan tascabile ». La città conquistatrice. En ligne : <http://www.cittaconquistatrice.it/milano-fascista-manhattan-tascabile/> (dernière consultation le 27 juillet 2022)

BRUNI, E., REITANO, E., (2017), « Monumenti razionalisti, non fascisti ». Rapsodia Online. En ligne : <https://www.rapsodiaonline.it/2017/11/15/notizie/monumenti-razionalisti-non-fascisti/> (dernière consultation le 24 mai 2021)

BURG, Annegret, (s.d.), « Giovanni Muzio ». Ordine e fondazione dell'ordine degli architetti, pianificatori, paesaggisti e conservatori della provincia di Milano. En ligne : <https://ordinearchitetti.mi.it/it/cultura/itinerari-di-architettura/41-giovanni-muzio> (dernière consultation le 27 juillet 2022)

GARNERONE, Daniele, (2006a), « Palazzo dell'Arte ». Lombardia Beni Culturali. En ligne: <https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/3m080-00051/> (dernière consultation le 27 juillet 2022)

GARNERONE, Daniele, (2006b), « Camera del Lavoro ». Lombardia Beni Culturali. En ligne: <https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/3m080-00049/> (dernière consultation le 27 juillet 2022)

GARNERONE, Daniele, (2007), « Palazzo dell'Informazione ». Lombardia Beni Culturali. En ligne: <https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/3m080-00096/> (dernière consultation le 27 juillet 2022)

IRACE, Fulvio, (2017), « Il populismo giornalistico che ignora i capolavori dell'architettura fascista ». Il Sole 24 Ore. En ligne : <https://www.ilsole24ore.com/art/il-populismo-giornalistico-che-ignora-capolavori-dell-architettura-fascista-AENr8VhC> (dernière consultation le 20 mai 2021)

MERJIAN, Ara H., (2019), « Learning from fascism ». Art in America. En ligne : <https://www.artnews.com/art-in-america/features/fascist-art-learning-from-fascism-63619/> (dernière consultation le 14 avril 2022)

MICHELINI, Franca, (2021), « Palazzo dell'Informazione ». Divina Milano. En ligne: <https://www.divina-milano.it/palazzo-informazione-milano/> (dernière consultation le 27 juillet 2022)

ORDINE ARCHITETTI PPC DELLA PROVINCIA DI MILANO, (2019), « Architetti e memoria : l'ordine ricorda le leggi razziali ». Ordine e fondazione dell'ordine degli architetti, pianificatori, paesaggisti e conservatori della provincia di Milano. En ligne : <https://ordinearchitetti.mi.it/it/news/2019-06-26/architetti-e-memoria-lordine-ricorda-le-leggi-razziali-2> (dernière consultation le 8 août juillet 2022)

PRESTINENZA PUGLISI, Luigi, [@prestinenza], (2022), Publication du 12 février 2022. Instagram. En ligne : <https://www.instagram.com/p/CZ35E5iMlEC/> (dernière consultation le 12 avril 2022)

CONTRIBUTEURS WIKIPEDIA, (2020), « Gruppo 7 ». Wikipedia l'enciclopedia libera. En ligne : https://it.wikipedia.org/wiki/Gruppo_7 (dernière consultation le 7 avril 2022)

CONTRIBUTEURS WIKIPEDIA, (2022a), « Lois raciales fascistes ». Wikipedia l'encyclopédie libre. En ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Lois_raciales_fascistes (dernière consultation le 12 avril 2022)

CONTRIBUTEURS WIKIPEDIA, (2022b) « Novecento (movimento artistico) ». Wikipedia l'enciclopedia libera. En ligne : [https://it.wikipedia.org/wiki/Novecento_\(movimento_artistico\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Novecento_(movimento_artistico)) (dernière consultation le 12 avril 2022)

CONTRIBUTEURS WIKIPEDIA, (2022c), « Fascisme ». Wikipedia l'encyclopédie libre. En ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Fascisme#cite_note-34 (dernière consultation le 12 avril 2022)

« 1968 : Triennale di Milano – Triennale è morta ? ». (s.d.) Design Forum Finland. En ligne : <https://www.designforum.fi/en/historical-event/milanon-triennaali-triennale-e-morta/> (dernière consultation le 27 juillet 2022)

« Rationalisme italien ». (2019). HiSoUR Art Culture Histoire. En ligne : <https://www.hisour.com/fr/italian-rationalism-33592/> (dernière consultation le 12 avril 2022)

« Italy ». (s.d.) Holocaust Encyclopedia. En ligne: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/italy> (dernière consultation le 20 juin 2022)

Cours / Essais écrits / Mémoires

CIARKOWSKI, Błażej, Dissonant heritage: decoding the historical narrative of rationalist architecture in fascist Italy, (Institute of Architecture and Urban Planning Lodz University of Technology, Essai écrit, 10 pages, 2017). En ligne: https://www.academia.edu/39485977/DISSONANT_HERITAGE_DECODING_THE_HISTORICAL_NARRATIVE_OF_RATIONALIST_ARCHITECTURE_IN_FASCIST_ITALY (dernière consultation le 12 avril 2022)

GILLON, Ludovic, Koolhaas donne-t-il une seconde chance au modernisme ? Ses relations complexes et ambiguës avec le modernisme ..., (ENSA Bordeaux, Mémoire de fin d'études, 118 pages, juin 2011). En ligne : https://issuu.com/ludovicgillon/docs/110620_ludovic_gillon__rem_koolhaas (dernière consultation le 8 août 2022)

IRACE, Fulvio, History and theory of contemporary architecture (Politecnico di Milano, Slides de cours a.a. 2019-2020, 49 pages, 2019)

Cours oraux

BELIC, Zoran, Typography Lecture 009: Modernism vs. post-modernism (Savannah College of Art & Design (SCAD), mars 2016). En ligne: <http://www.tammyminhsi.com/notes> (dernière consultation le 5 avril 2022)

LE COGUIEC, Eric, Architecture et Politique (Université de Liège, Cours oral a.a. 2021-2022, octobre-décembre 2021)

Brochures

CVIA (Comité de vigilance des intellectuels antifascistes), Qu'est-ce que le fascisme ?, 1935, page 8.

UFFICIO FORMAZIONE DELLA CAMERA DEL LAVORO METROPOLITANA DI MILANO, La Camera del lavoro di Milano – La CGIL abita qui : la storia, gli spazi, le strutture, Milano, 2014.

Sources audiovisuelles

BIZZARI, Luigi, LONGONI, Mauro, ROTOLI Anna Maria. (Réalisateur). Mussolini e il Fascismo, le tracce del Ventennio [Saison 13, Épisode 25] [Épisode de série TV], dans BIZZARI, Luigi, DEGANO, Ilaria, ORBICCIANI, Andrea. (Réalisateur), La grande storia. Rai 3, 106 min, 2017.

DAVERIO, Philippe. Architettura fascista non fascista [Saison 7, Épisode 30] [Épisode de série TV], dans DAVERIO, Philippe, RAPONI, Mauro. (Réalisateur), Passepartout. Rai 3, 30 min, 2008.

MORAMARCO, Teresa. (Réalisateur). Architettura fascista [Saison 1, Épisode 16] [Épisode de série documentaire Youtube]. Dans MORAMARCO, Teresa. (Réalisateur), Supposte di architettura. Youtube, 20 min, 2019.

Table des figures

Fig. 1 : Vue aérienne de la Place du Duomo en direction de Brera et Porta Garibaldi

Crédits : PEXELS.

URL : <https://www.idealista.it/fr/news/style-de-vie-en-italie/2019/11/14/2604-ce-sont-les-villes-les-plus-vertes-en-italie>

Fig. 2 : P. Portaluppi, Siège de la fédération des « fasci » milanais, Milan, 1935-1940.

Crédits : FONDAZIONE PIERO PORTALUPPI.

URL : <http://www.portaluppi.org/opere/sede-della-federazione-dei-fasci-milanesi/>

Fig. 3 : P. Mezzanotte, Palazzo Mezzanotte, Milan, 1929-1932.

Crédits : /

URL : <http://mi4345.it/palazzo-mezzanotte/>

Fig. 4 : Pont de R. Moses sur la Niagara Scenic Parkway (New York), 1951-1964.

Crédits : LONG ISLAND PORTAL.

URL : <http://www.long-island-portal.com/>

Fig. 5 : A. Sant'Elia, Vue perspective de la « Città Nuova », Immeuble d'appartements avec ascenseurs extérieurs, galerie, passage couvert, route à trois étages, phares et télégraphie sans fil, 1914.

Crédits : SANT'ELIA, Antonio.

URL : <https://web.stanford.edu/~kimth/www-mit/mas110/paper1/>

Fig. 6 : A. Sant'Elia, Vue perspective de la « Città Nuova », Gare aérienne et ferroviaire avec funiculaires sur trois niveaux routiers, 1914.

Crédits : SANT'ELIA, Antonio.

URL : <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santelia03.jpg>

Fig. 7 : U. Boccioni, Esquisse de la « Città che sale », 1910.

Crédits : THE YORK PROJECT.

URL : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Umberto_Boccioni_001.jpg

Fig. 8 : A. Aubert et M. Dastugue, Palais de Tokyo, Paris, 1937.

Crédits : /

URL : https://issuu.com/mathilderieu7/docs/m__moire_mathilde_rieu

Fig. 9 : P. P. Cret, Réserve Fédérale des Etats-Unis, Washington, 1937.

Crédits : /

URL : <https://finanzmarktwelt.de/aktuell-fed-hat-entschieden-fomc-statement-zur-zinsanhebung-228891/>

Fig. 10 : M. Piacentini et E. Rapisardi, Palazzo di Giustizia, Milan, 1929-47.

Crédits : MAULSBY, Lucy.

URL : <https://www.degruyter.com/document/doi/10.3138/9781442665255-009/pdf>

Fig. 11 : Logo du Gruppo 7.

Crédits : CASTAGNOLI, Anna.

URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Logo_Gruppo_7,_1929.jpg

Fig. 12 : G. Muzio, Ca' Brütta, photographie d'époque de l'angle entre Via Turati et Via Bonaventura Cavalieri

Crédits : /

URL : <https://formalistfriday.wordpress.com/2017/03/17/giovanni-muzio-ca-brutta/>

Fig. 13 : Gruppo 7, La Tavola degli Orrori, 1931.

Crédits : /

URL : <https://bonapartedotblog.wordpress.com/2019/05/16/la-tavola-degli-orrori/>

Fig. 14 : P. M. Bardi montrant le photomontage « Tavola degli Orrori » à B. Mussolini et d'autres lors de l'exposition d'architecture rationaliste, Galleria d'Arte di Roma, 1931.

Crédits : ARCHIVIO STORICO LUCE.

URL : <http://senato.archivioluce.it/senato-luce/scheda/foto/IL0010025982/12/Il-direttore-della-Galleria-di-Roma-Pier-Maria-Bardi-illustra-a-Mussolini-la-Tavola-degli-orrori-esposta-in-una-sala-della-mostra.html>

Fig. 15 : Gruppo Toscano, Gare de Santa Maria Novella, Florence, 1938.

Crédits : /
URL : <https://war-documentary.info/hitler-goes-florence/>

Fig. 16 : Rencontre entre le Führer et le Duce, Florence, Mai 1938.

Crédits : /
URL : <https://war-documentary.info/hitler-goes-florence/>

Fig. 17 : Façade du Duomo, avec le visage de Mussolini.

Crédits : ARCHIVIO STORICO LUCE.
URL : <https://patrimonio.archiviolute.com/luce-web/detail/IL3000023350/12/una-enorme-folla-e-radunata-piazza-duomo-milano-occasione-del-discorso-mussolini-4.html&jsonVal=>

Fig. 18 : Façade du Palazzo Braschi (Siège National du Parti National Fasciste), durant la campagne pour le plébiscite, avec le visage de Mussolini.

Crédits : /
URL : <https://gabriellagudici.it/propaganda-fascista-palazzo-braschi-a-milano/>

Fig. 19 : G. Terragni, Casa del Fascio di Como, Photo actuelle.

Crédits : LETTKEMANN, Danny Alexander.
URL : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Como_-_Casa_del_Fascio_-_27-09-2017.jpg

Fig. 20 : G. Terragni, Casa del Fascio di Como, Photomontage avec foule, 1932-1936.

Crédits : COHEN, Jean-Louis
Source : COHEN, J.-L., *The Future of Architecture. Since 1889. A worldwide history*, Paris, Phaidon, 2012, p. 205

Fig. 21 : Dispositif scénographique, avec une gigantographie de Mussolini à la caméra et l'inscription de propagande « La cinématographie est l'arme la plus forte », mis en place pour la cérémonie de fondation du nouveau siège de l'Istituto Luce, Rome, novembre 1937.

Crédits : ARCHIVIO STORICO LUCE.
URL : <https://patrimonio.archiviolute.com/luce-web/detail/IL0010034164/12/apparato-scenografico-gigantografia-mussolini-alla-macchina-presa-e-scritta-propagandistica-cinematografia-e-l-arma-piu-forte.html>

Fig. 22 : Portail d'entrée construit pour la visite de Mussolini dans un village du Piémont, 1938.

Crédits : /
URL : <https://twitter.com/pompei79/status/423921186779971585>

Fig. 23 : Magazine de voyage « Travel in Italy », Janvier 1933. Publié par la Ente Nazionale Industrie Turistiche (ENIT).

Crédits : ENTE NAZIONALE INDUSTRIE TURISTICHE (ENT).
URL : <https://www.pinterest.com/bellissimo999/totalitarian-aesthetic/>

Fig. 24 : Affiches de propagande faisant la promotion de l'agriculture et de l'autarcie.

Crédits : /
URL : <https://www.inpressmagazine.com/propaganda-dal-fascismo-al-dopoguerra/>

Fig. 25 : La pioche de guérison de Mussolini, couverture de *Domenica del Corriere*, 1935.

Crédits : DOMENICA DEL CORRIERE ;
URL : <https://www.museoliberazione.it/en/il-percorso-espositivo/primo-piano/sala-1-en/monumental-city/>

Fig. 26 : Plan Beruto, Premier Plan Régulateur de Milan, 1884-1889.

Crédits : BERUTO, Cesare.
URL : https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Milano_-_Piano_Beruto_%28bozza%29.jpg

Fig. 27 : P. Portaluppi, M. Semenza, *Ciò per amor*, Milan, plans de concours, 1926-1927.

Crédits : LUNATI, Angelo.
URL : LUNATI, Angelo, *Ideas of Ambiente : History and Bourgeois Ethics in the Construction of Modern Milan 1881-1969*, Zurich, Park Books, 2020.

Fig. 28 : P. Portaluppi, M. Semenza, *Ciò per amor*, Milan, plans de concours, 1926. Du Duomo à Borgogna.

Crédits : FONDAZIONE PIERO PORTALUPPI.

URL : <http://www.portaluppi.org/opere/partecipazione-al-concorso-per-il-piano-regolatore-di-milano/>

Fig. 29 : Situation actuelle. Du Duomo à Borgogna.

Crédits : HUGO, Joséphine. (via Google Earth)

URL : /

Fig. 30 : P. Portaluppi, M. Semenza, *Ciò per amor*, Dessin, 1926-1927. Du Duomo à Porta Romana sur la transversale Nuova Stazione-Porta Venezia.

Crédits : ABITARE.

URL : <https://www.abitare.it/en/gallery/events/milan-exhibit-like-never-realities-ideas-gallery/>

Fig. 31 : A. Bernbiti, Cinéma Municipal de Leros, Grèce, 1936–1938.

Crédits : TSOTRAS, Agelis.

URL : <http://www.mrtso.com/2014/02/porto-lago-lakki-leros/>

Fig. 32 : R. Petracco, Ecole Primaire de Leros, Grèce, 1934–1937.

Crédits : TSOTRAS, Agelis.

URL : <http://www.mrtso.com/2014/02/porto-lago-lakki-leros/>

Fig. 33 : R. Petracco, Marché public et tour de l'horloge, Grèce, 1934–1936.

Crédits : TSOTRAS, Agelis.

URL : <http://www.mrtso.com/2014/02/porto-lago-lakki-leros/>

Fig. 34 : L. Baldessari, Projet pour San Babila, 1936-37.

Crédits : ABITARE.

URL : <https://www.abitare.it/en/gallery/events/milan-exhibit-like-never-realities-ideas-gallery/>

Fig. 35 : E. Lancia, Piazza San Babila telle qu'elle est aujourd'hui, Palazzo del Toro, 1935-1939.

Crédits : /

URL : <https://www.pconp.com/expertise/palazzo-del-toro/>

Fig. 36 : I ; Gardella, Projet de concours pour la Torre Littoria sur la Piazza del Duomo, 1934.

Crédits : GARDELLA, Ignazio.

URL : <https://www.pinterest.fr/pin/537406168026065689/>

Fig. 37 : Piazza del Duomo telle qu'elle est aujourd'hui, Palazzo dell' Arengario, 1936.

Crédits : /

URL : <https://www.museodelnovecento.org/en/visit>

Fig. 38 : F. Albini, I. Gardella, G. Minoletti, G. Pagano, G. Palanti, G. Predaval, G. Romano, Projet « Milano verde », 1938. Quartier Fiera/Sempione.

Crédits : ABITARE.

URL : <https://www.abitare.it/en/gallery/events/milan-exhibit-like-never-realities-ideas-gallery/>

Fig. 39 : Quartier Fiera/Sempione tel qu'il est aujourd'hui.

Crédits : HUGO, Joséphine. (via Google Earth)

URL : /

Fig. 40 : Corso del Littorio, 1935. Aujourd'hui renommé Corso Matteotti.

Crédits : /

URL : https://www.flickr.com/photos/milan_lera_insc/9067946302/in/photostream/

Fig. 41 : Travaux de couverture du Naviglio di San Marco, 1935.

Crédits : ALAMY STOCK.

URL : <https://www.alamy.com/italiano-copertura-del-tratto-di-naviglio-di-san-marco-milano-anni-1929-30-unknown-20-copertura-naviglio-san-marco-image208283719.html>

Fig. 42 : Carte de l'hypercentre de Milan.

Crédits : HUGO, Joséphine.
URL : /

Fig. 43 : Siège du journal fasciste Il Popolo d'Italia, 1942.

Crédits : /
URL : <https://artslife.com/2013/10/24/allasta-da-bolaffi-larchivio-fotografico-del-popolo-ditalia/>

Fig. 44 : Siège d'une banque d'assurance américaine et bureaux, Commerce de Design contemporain, Restaurants, 2022.

Crédits : /
URL : <https://ocio.lombardini22.com/post/casa-cavour-un-nuovo-progetto-per-credit-agricole>

Fig. 45 : Bas-relief dessiné par Mario Sironi, 1942.

Crédits : LOMBARDIA BENI CULTURALI.
URL : <https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/3m080-00096/?view=ricerca&offset=27>

Fig. 46 : Palazzo dei Giornali: Nouvelles implantations, Magasin de Design, 2021.

Crédits : POLIFORM.
URL : <https://www.poliform.it/en/news/poliform-milan-the-new-arrangement-of-the-showroom-in-piazza-cavour/>

Fig. 47 : Palazzo dei Giornali: Nouvelles implantations, Bureaux d'une banque américaine, 2021.

Crédits : /
URL : <https://ocio.lombardini22.com/post/casa-cavour-un-nuovo-progetto-per-credit-agricole>

Fig. 48 : Palazzo dell'Arte façade côté jardin, 1933.

Crédits : ARCHIVIO MUZIO.
URL : <https://www.klatmagazine.com/en/architecture-en/giovanni-muzio/45599>

Fig. 49 : Palazzo dell'Arte façade côté jardin, 2021.

Crédits : /
URL : https://www.ansa.it/lombardia/notizie/2021/09/12/salone-mobile-in-triennale-57mila-visitatori_89d5cefa-205f-4c0b-a63c-72b0907ec89b.html

Fig. 50 : Façade principale du Palazzo dell'Arte, Vle Triennale, 1936.

Crédits : ARCHIVIO FOTOGRAFICO TRIENNALE.
URL : <https://triennale.org/archivi-triennale/6>

Fig. 51 : Façade principale du Palazzo dell'Arte, 2015.

Crédits : AIRDAGNO.
URL : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Triennale_Palazzo_dell%27Arte.jpg

Fig. 52 : Palazzo dell'Arte, Aula Massima (Salone d'Onore), VII e Triennale - Panneau de chanvre rouge et violet reproduisant le motif héraldique de l'aigle impérial; devant lui les bustes en plâtre de Mussolini et du roi d'Italie Vittorio Emanuele III de Savoie.

Crédits : ARCHIVIO FOTOGRAFICO TRIENNALE.
URL : <https://triennale.org/archivi-triennale/7>

Fig. 53 : Galerie d'exposition, 2021.

Crédits : /
URL : <https://www.extendoweb.com/en/the-extendo-design-team-visited-the-museum-of-triennale-di-milano/>

Fig. 54 : Plan du Rez-de-chaussée du Palazzo dell'Arte.

Crédits : LOTTAROLI, Lorenzo.
URL : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Milano_Palazzo_dell%27Arte_pianta_piano_terreno.svg

Fig. 55 : Hall principal de circulation, 2022.

Crédits : /
URL : <https://milano-bedandbreakfast.it/la-triennale-di-milano/>

Fig. 56 : Façade principale du Palazzo dell'Arte après actes de vandalisme, 1968.

Crédits : SASSETTI, Mirko.

URL : <https://www.storiemilanesi.org/en/insight/triennale-milano/triennale-1968-01-2/>

Fig. 57 : Casa dei Sindacati Fascisti dell'Industria, 1935.

Crédits : /

URL : <http://mi4345.it/camera-del-lavoro-di-milano/>

Fig. 58 : Camera del Lavoro, 2022.

Crédits : LA REPUBBLICA.

URL : https://milano.repubblica.it/cronaca/2022/05/01/news/primomaggiomilanolavoroprecariotra_i_nuovi_assunti_26_tempo_indeterminato_10mila_posti_persi-347574834/

Fig. 59 : Camera del lavoro avec l'inscription, « SYNDICATS FASCISTES INDUSTRIE », 1942.

Crédits : LOMBARDIA BENI CULTURALI.

URL : <https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/3m080-00049/>

Fig. 60 : Camera del lavoro avec l'inscription « CHAMBRE CONFEDERALE DU TRAVAIL », 1980.

Crédits : BASILICO, Gabriele.

URL : <http://ffmaam.it/collezione.php?id=5726-Gabriele-Basilico&nogallery=true>

Fig. 61 : Camera del lavoro avec l'inscription « CHAMBRE DU TRAVAIL », 2022.

Crédits : ARCHIVIO CIVICO MILANO

URL : <https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/3m080-00049/>

Fig. 62 : Façade principale de la camera del lavoro avec l'affiche portant le message «PLUS JAMAIS DE FASCISMES », 2021.

Crédits : LA REPUBBLICA.

URL : https://milano.repubblica.it/cronaca/2021/10/16/foto/no_green_pass_presidio_camera_del_lavoro_cgil_milano-322486056/1/

Fig. 63 : Façade principale déshabillée de ses sculptures sur le fronton, 2022.

Crédits : ARCHIVIO CIVICO MILANO

URL : <https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/3m080-00049/>

Fig. 64 : M. Cattelan, L.O.V.E. (2010) communément appelé «Il Dito» statue faisant face à la Bourse de Milan, le Palazzo Mezzanotte de P. Mezzanotte, 1929-1932.

Crédits : ZOTTI, Zeno.

URL : <https://publicdelivery.org/maurizio-cattelan-love/>

Annexes

Chronologie de la production du Ventennio (1919-1943)

Cette liste vise à reprendre les plus grands moments dans la production architecturale durant le Ventennio.

Le premier point reprend la production dans le champ des expositions (Biennale, Triennale, Arts Décoratifs, Expositions internationales, etc.), ainsi que les publications d'architecture, les congrès d'architecture et les institutions académiques liées à ce domaine. Le second point, quant à lui, fait l'inventaire des grands concours et des réalisations importantes qui ont vu le jour.

Pour rendre compte de l'ampleur de la production milanaise à l'échelle de son pays, la production concernant la ville de Milan est indiquée en noir, tandis que le reste des productions nationales sont indiquées en gris.

(Source des informations : Danesi et Patetta, 1976)

Après une brève analyse de cette ligne du temps, il est vraiment clair que les villes de Milan, Rome et Turin sont les trois vecteurs qui prévalent dans la production architecturale lors de la période fasciste. Comme dit précédemment, s'il serait faux de dire que Rome a été moins marquée par le scalpel architectural du Ventennio, on peut voir que c'est en grande partie à Milan que les débats fusent, avec une grande concentration de publications : c'est là que la théorisation des différents mouvements a principalement lieu, menant automatiquement à une intense convergence de la controverse et des débats sur l'architecture.

Dès les premières années du régime, une production importante dans le champ de l'architecture a lieu, mais c'est principalement à partir de 1925 que les premières réalisations concrètes et importantes voient le jour. À partir de 1932, on peut noter une hausse massive dans les productions et dans le champ des expositions nationales et internationales ainsi que dans les événements culturels visant à montrer les productions nationales. Vers 1936, 1940, les publications de certaines revues sont arrêtées. En 1936, c'est la revue *Quadrante* (dir. M. Bontempelli et P.M. Bardi) qui est contrainte à arrêter ses activités de publication et à partir de 1939, le nombre de publications et de productions commencent à décroître drastiquement, jusqu'en 1942, où elle est réduite à néant au milieu de la guerre.

1919

Exposition nationale Futuriste à la Galerie Centrale d'art ; Rome

1920

Début de la publication de la revue « Delado » dirigée par Ugo Ojetti ; Milan

Début de la publication de la revue « La Casa », organe de l'Office Municipal du Logement et de l'IFCP de Milan ; Milan

1921

Début de la publication de la revue « Architettura e Arti Decorative » (dir. G. Giovannoni et M. Piacentini) ; Rome

1922

Fondation de l'Université des Arts Décoratifs à l'initiative de la Société Humanitaire de Milan ; Monza

1923

Première édition de l'Exposition Biennale Internationale des arts décoratifs ; Monza

Exposition des peintres du « novecento » à la Galerie Pesaro avec comme participants Bucci, Dudreville, Funi, Malerba, Marussig, Oppi, Sironi ; Milan

1924

/

1925

Seconde édition de l'Exposition Biennale Internationale des arts décoratifs ; Monza

Congrès des Institutions Fascistes de Culture, lors duquel a lieu la rédaction du « Manifeste des Intellectuels Fascistes » ; Bologne

1926

Création du « Gruppo 7 » avec L. Figini, G. Frette, S. Larco, G. Pollini, C.E. Rava, G. Terragni et U. Castagnoli (remplacé par A. Libera peu de temps après); Milan

Exposition du « Novecento » Italien ; Milan

Création de l'Académie Royale d'Italie ; Rome

Création de l'Institut National Fasciste de Culture ; Florence

1927

Début de la publication de la revue « Problemi d'Arte Attuale » (dir. R. Giolli) ; Milan
 La revue « Architettura e Arti Decorative » (dir. initiaux G. Giovannoni et M. Piacentini) créée en 1921
 devient l'organe officiel du Syndicat National Fasciste des Architectes et passe sous la direction de A. Calza-Bini ; Rome

1928

Début de la publication de la revue « La Casa Bella » (dir. G. Marangoni) ; Milan
 Première Exposition Italienne d'Architecture Rationnelle avec parmi les participants A. Calza-Bini, U. Cuzzi, L. Figini, G. Frette, A. Libera, G. Terragni, etc. ; Rome
 Création du « Groupe des 6 » avec Boswell, Galante, Chessa, Levi, Menzio, Paulucci ; Turin
 Première édition du CIAM avec la participation de A. Sartoris ; La Sarraz, Suisse

1929

Exposition du « Groupe 6 » ; Milan
 Seconde édition de l'Exposition du « Novecento » Italien ; Milan
 Début de la publication de la revue « Edilizia Moderna » (dir. E. Giorgi) ; Milan
 Début de la publication de la revue « Rassegna di Architettura » (dir. G. Rocco) ; Milan
 Début de la publication de l'« Encyclopédie Italienne »
 Congrès International des Urbanistes ; Rome
 Première édition de l'Exposition nationale des Plans Régulateurs ; Rome
 Inauguration de l'Académie Royale d'Italie créée en 1926 ; Rome
 Exposition Futuriste avec A. Sartoris comme organisateur de la section d'architecture ; Paris, France
 Seconde édition du CIAM sur le thème du « logement minimal » ; Francfort, Allemagne

1930

Exposition Triennale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes avec parmi d'autres le « Gruppo 7 », G. Ponti, M. Sironi, etc. ; Monza
 Troisième édition du CIAM sur le thème du « congrès et les méthodes constructives rationnelles » ;
 Bruxelles, Belgique

1931

Seconde édition de l'Exposition Nationale d'Architecture Rationnelle ; Rome
 Exposition du MIAR ; Rome

1932

Seconde Exposition d'automne de l'ameublement ; Milan Exposition des dix ans de la Révolution Fasciste réalisée par A. Libera, M. De Renzi, G. terragni, A. Valente, E. Prampolini, A. Funi, M. Nizzoli, M. Sironi, G. Dottori ; Rome

Seconde édition de l'Exposition du MIAR ; Rome

Exposition Romaine ; Rome

Exposition du Minéral Italien ; Rome

Exposition des Colonies de Vacances ; Rome

Début de la publication de la revue « Urbanistica » (dir. P. Betta) ; Turin

1933

La revue « Problemi d'Arte Attuale » (dir. initial R. Giolli) est renommée « Colosseo » ; Milan

La revue « La Casa Bella » (dir. initial G. Marangoni) est renommée « Casabella » et passe sous la direction de G. Pagano ; Milan

Début de la publication de la revue « Domus » ; Milan

Début de la publication de la revue « Quadrante » (dir. M. Bontempelli et P.M. Bardi) ; Milan

Exposition de l'Architecture Futuriste ; Milan

Exposition Triennale de Milan ; Milan

Exposition internationale d'architecture organisée par G. Ponti, A ; Pica et P. Aschieri ; Milan

Exposition de Turin ; Turin

Quatrième édition du CIAM sur le thème de « la ville » ; Athènes, Grèce

1934

Exposition du Sport aménagée par G. Muzio ; Milan

Présentation du Plan Régulateur de Pavie (1933) ; Milan

Exposition de l'Aéronautique Italienne aménagée par L. Figini, G. Pollini, G. Pagano, E. Persico, M. Nizzoli, L. Fontana ; Milan

Première édition de l'Exposition Collective des Abstraits ; Milan

Exposition de la technique scénique ; Florence

Conférences et Exposition de dessins de Le Corbusier ; Rome

1935

Exposition du Sport aménagée par BBPR, P. Lingeri, G. Terragni ; Milan

Création du Centre d'Etudes sur l'Architecture Moderne auprès de la Triennale ; Milan

Congrès International des Architectes ; Rome

Exposition du Naturisme (néo-futuriste) ; Turin

Début de la publication de la revue « La Critica d'Arte » (dir. R. Bianchi-Bandinelli) ; Florence

1936

Exposition Triennale : Milan
Arrêt de la publication de la revue « Quadrante » (dir. M. Bontempelli et P.M. Bardi)

1937

Début de la publication de la revue « Palladio » (dir. G. Giovannoni) ; Milan
Cinquième édition du CIAM sur le thème de « Logement et loisir » ; Paris, France
Congrès National d'Urbanisme ; Rome
Exposition des colonies de vacances et de l'Assistance à l'Enfance ; Rome

1938

Publication du numéro unique de « Valori Primordiali » ; Milan
Exposition de la Mise en Valeur Intégrale ; Rome
Début de la publication de la revue « La Rinascita » ; Florence

1939

Exposition Triennale ; Milan
Exposition sur Léonard de Vinci aménagée par A. Bianchetti et C. Pea ; Milan
Début de la publication de la revue « Arte d'Italia » (dir. Gio Ponti) ; Milan
Exposition autarcique du Minéral Italien ; Rome

1940

Exposition Triennale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes et de l'Architecture Moderne avec R. Calzini, C.A. Felice, M. Piacentini, G. Ponti dans le comité exécutif ; Milan
Arrêt de la publication de la revue « Rassegna di Architettura » (dir. G. Rocco) ; Milan

1941

Début de la publication de la revue « Lo Stile : nella case e nell'arredamento » (dir. G. Ponti) ; Milan
Fusion de la revue « assegna d'Architettura » avec « Architettura »
La revue « Domus » passe sous la direction de Pagano et Bontempelli

1942

/

1943

Arrêt de la publication de la revue « Palladio » (dir. G. Giovannoni) qui reprendra après la guerre ; Milan

B. Réalisations importantes et concours dans le domaine de l'architecture

1919

Réalisations

« Casa Collini » de G. Greppi ; Milan

« Ca'Brutta » (la « maison laide ») de G. Muzio ; Milan

1920, 1921, 1922

/

1923

Concours

Plan Régulateur de l'Esplanade du Bisagno à Gènes

1er – M. Piacentini

Monument aux Morts de Bologne

Participants : U. Fasolo, Drei ; Bellini, Migliorati ; O. Frezzotti ; P. Aschieri

Ossuaire et Monument aux Morts de Rome

Jury : U. Ogetti, G.B. Milani, C. Magni, M. Manfredi, G. Giovannoni, M. Piacentini

Arc de Triomphe des Morts à Gènes

Jury : Labo, U. Ogetti, L. Bistolfi, De Barbieri, Fossati

1924

Concours

Monument aux Morts de Milan

Retenus pour le second degré : O. Cabiati, A. Novello, ; U. Tarchi ; E. Luppi ; M. Labo

1925

Réalisations

« Casa della Meridiana » de G. De Finetti ; Milan

« Solarium » de D. Torres ; Venise

1926

Réalisations

« Edifici industriali Fiat Lingotto » de G. Mattè-Trucco ; Turin

Concours

Etude d'un projet de Plan Régulateur et d'Extension pour la ville de Milan

1er – P. Portaluppi, M. Semenza

1927

Réalisations

« Albergo degli Ambasciatori » de M. Piacentini, E. Vogt, I. Guidi ; Rome
Bâtiment d'habitation « Novocomum » de G. Terragni ; Côme
« Palazzo dei Sindacati Fascisti » de M. Piacentini et G. Vaccaro ; Rome
Plan Régulateur de Padoue, étudié par le « Groupe des Urbanistes Romains » ; Padoue

Concours

Plan Régulateur de Brescia
Jury : A. Turati, P. Galzoni, G. Togni, M. Piacentini, L. Piras, C. Albertini
1er – P. Aschieri, R. Gennari, R. Pisa, G. Venturi

Quartier de l'Artisanat à Rome
1er – « Groupe Aschieri » avec P. Aschieri, M. De Renzi, L. Ciarrochi, M. Marchi, C. Vetriani

Monument aux Morts des Douanes à Rome
1er – A. Fallica

1928

Réalisations

« Palazzo Gualino » de G. Pagano, G. Levi Montalcini ; Turin
« Piazza della Vittoria » de M. Piacentini ; Brescia

Concours

Palais des Postes à Naples
1er – G. Vaccaro

1929

Réalisations

Bâtiment de l'Université Catholique de G. Muzio ; Milan
Usine de Pâtes Pantanella de P. Aschieri ; Rome
Plan Régional de Décentralisation de Foggia par L. Piccinato

Concours

Plan Régulateur de Brescia

1er – Groupe des Urbanistes Romains

Plan Régulateur d'Arrezza

1er – Cancellotti, Faludi, Fuselli, Lenzi, Montuori, Nicolosi, Piccinato, Scalpelli, Valle

Plan Régulateur de Foggia

Nouvelle Palazzata à Messine

1er – C. Autore, R. Leone, G. Samonà, G. Viola

1930

Réalisations

Maisons Via Melzi d'Eril de A. Alpago Novello, O. Cabiati, G. Ferrazza, A. Minali ; Milan

« Palazzo Fidia » de A. Andreani ; Milan

« Maison du Travail pour les aveugles de guerre » de P. Aschieri ; Rome

Immeuble quartier Parioli (Piazza delle Muse) de L. Piccinato ; Rome

Logements à Garbatella de I. Constantini, V. Sabbatini ; Rome

Villa sur le lungotevere Tor di Nona de M. Piacentini ; Rome

Concours

Palais de Justice de Milan

Maison des Syndicats Fascistes de l'Industrie à Milan

1er – L. M. Cavena, A. Carminati, A. Bordoni

Plan Régulateur de Bolzano

Premier lauréat: G. Muzio, A. Libera, Pollini, Sot-Sass

Plan Régulateur de Cagliari

1er – G. Cancellotti, E. Fuselli, L. Lenzi, E. Montuori, Nicolosi, L. Piccinato, R. Lavagnino, A. Scalpelli

Théâtre de l'œuvre Nationale du Dopolavoro à Rome

Jury : M. Piacentini, C. Bazzani

1er – A. Valente

Aménagement de la place de la Cathédrale à Tripoli

1er – N. Morandi, N. Lombardi, G.B. Cosmacini, B. Dal Corno, O. Zavallini, D. Alziati

Concours National pour le Pensionnat d'Architecture à Rome

1931

Concours

Plan Régulateur de Gènes :

1er – A. Viale et G. Zappa

Plan Régulateur de Rome

Avec Bazzani, Brasini, Giovannoni, Paribeni, Piacentini

Bureaux du Ministère des Travaux Publics à Bari :

1er ex-aequo – G. Nicolosi, M. Paniconi, G. Pediconi ; M. De Renzi, M. Canino ; E. Lambertini, P. Facchini, A. Grotti ; C. Vannoni ; E. Bianco ; G. Angeletti, M. Giovagnoli, O. De Rosa, G. Samonà

Jardin Italien à Florence

1er ex-aequo – F. Reggiori ; G. Minoletti, A. Cingria

Pensionnat National à Rome

Jury : M. Piacentini

1er – M. Ridolfi

1932

Réalisations

Stade municipal « Berta » de P.L. Nervi ; Florence

Maison au Lido de A. Libera ; Rome

Université de Rome de G. Terragni, G. Capponi, G. Pagano, G. Ponti, G. Michelucci, P. Aschieri, A. Foschini, G. Rapisardi, G. Minnucci, E. Montuori, G. Calza Bini, F. Fariello, S. Muratori ; Rome

Projet de gratte-ciel à structure tendue de G. Fiorini

Concours

Concours National pour le Plan Régulateur de Vérone

Jury : M. Piacentini, Baistrocchi, Messedaglia, A. Calza Bini, Beretta, G. Giovannoni, E. Marangoni, P. Rossi, A. Zorzan

1er ex-aequo – P. Bottoni, G. Boccoli, E. Faludi, E.A. Griffini, G. Manfredi, M. Pucci, Serra ; C. Chiodi, G. Merlo

Concours National pour le Plan Régulateur de Pérouse

Jury : U. Ojetti, M. Piacentini, U. Fasolo, R. Papini et autres

1er – G. Minnucci, D. Ortensi, A. Susini, S. Tadolini, M. Treves

Concours National pour le Plan Régulateur de Piacenza

Premier lauréat ex-aequo : P. Berzolla, P. Bottoni, M. Pucci, Carmignani ; Bozzini, G. Manfredi, F. Spelta

Eglises à construire dans l'Archidiocèse de Messine

1er – M. Paniconi, G. Pediconi ; E. La Padula, Morabito, Romano ; G. Samonà, M. Canino

Bureaux de poste à Rome

1er – A. Libera, M. De Renzi ; M. Ridolfi ; G. Samonà ; A. Titta

Concours National pour une fontaine à Terni

Jury : M. Piacentini, R. Papini, C. Tridenti

1er – M. Ridolfi, M. Fagiolo

Monument au Marin à Brindisi

1er – L. Brunati, A. Bartoli

Villas au Lido d'Ostie

Constructions en acier (lancé par les aciéries Falk)

1er – G. Minoletti, G. Mazzoleni, M. Cavallé

Concours pour les bureaux dépendants du Ministère des Travaux publics à Bari

1er ex-aequo – M. De Renzi, M. Canino, G. Nicolosi, M. Paniconi, G. Pediconi ; G. Samonà ; G. Angeletti, M. Giovagnoli, O. De Rosa ; A. Hirsch ; E. Bianco ; Z. Vannoni ; E. Lambertini, P. Facchini, A. Girotti

Pont de l'Académie à Venise

Jury : U. Ojetti

1er – D. Torres, O. Danusso

1933

Réalisations

Immeuble « Rustici » de G. Terragni et P. Lingeri ; Milan

Immeuble « Ghiringhelli » de G. Terragni et P. Lingeri ; Milan

Palais de l'Art dans le Parc de Milan de G. Muzio ; Milan

Palais des Syndicats Fascistes de A. Bordoni, L.M. Caneva, A. Carminati ; Milan

Forum Mussolini et Académie Fasciste d'Éducation Physique de E. Del Debbio ; Rome

Fondation de la ville nouvelle de Littoria (interventions d'A. Mazzoni) ; Littoria

Académie d'escrime au Forum Mussolini de L. Moretti ; Rome

Concours

Bâtiment des voyageurs de l'Aéroport de Milan

1er – G. Giordani

Plan régulateur de Sabaudia

Jury : G. Giovannoni, U. Fasolo, A. Libera

1er – G. Cancellotti, E. Montuori, L. Piccinato, A. Scalpelli

Plan régulateur de Pavie

1er – C. Morandotti

Plan Régulateur de Côme

Jury : C. Chiodi, P. Portaluppi, L. Rocco, Rossi, A. Moro, L. Alfieri, E. Modifliani, L. Schioppa

Nouvelle gare de Florence

Jury : C. Bazzani, A. Brasini, F.T. Marinetti, U. Ojetti, M. Piacentini, R. Romanelli

1er – Groupe Florentin avec G. Michelucci, N. Baroni, P.N. Berardi, I. Gamberini, S. Guarnieri,

L. Lusanna

Aménagement de la seconde tranche de la Via Roma à Turin

Premier lauréat non attribué

Palais de l'Economie Corporative à Pesaro

1er – M. Paniconi, G. Pediconi

Monument Ossuaire aux Soldats Italiens à Prague (Tchéquie)

1er – E. Fagivoli

Gare maritime à Naples

Le résultat fut déclaré insatisfaisant

Ecoles primaires et de formation professionnelle à Bolzano

Premier lauréat ex-aequo : G. Pellizzari ; F. Lattanzi, A. Mainordi, A. Regagioli

Autel des Martyrs de Turin

1er – A. Ressa, U. Baglioni

1934

Réalisations

Usine Italcima de L. Baldessari ; Milan

Maison d'habitation via Longhi de A. Minali ; Milan

Immeuble « Lavezzari » de G. Terragni et P. Lingeri ; Milan

Maison Figini au Village des Journalistes de L. Figini ; Milan

Immeuble en hauteur sur les bastions de Porta Venezia de G. Ponti et L. Lancia ; Milan

Etablissements Olivetti de L. Figini, G. Pollini ; Ivrea

Concours

Tour du Licteur sur la Piazza del Duomo à Milan

Premier lauréat ex-aequo : O. Gabiati ; A. Zacchi ; M. Baciocchi

Nouveau bâtiment des voyageurs de la gare de Venise Santa Lucia

1er – V. Vallot

Palais du Licteur et de l'Exposition de la Révolution Fasciste à Rome

1er – P. Bottoni, L. Dodi, G. Giussani, P. Lingeri, M. Pucci, G. Terragni, R. Uslenghi

1935

Réalisations

Maison Corso Littorio de E. Lancia ; Milan

Premier projet pour l'Académie des Beaux-Arts de Brera de G. Terragni, P. Lingeri, L. Figini, G. Pollini, Mariani ; Milan

Immeuble sur la Piazza Cinque Giornate de E. Frisia ; Milan

Maison du Cultivateur de fleurs de G. Terragni ; Rebbio

Aménagement des Borghi pour l'accès à Saint-Pierre de M. Piacentini et A. Spacarelli ; Rome

Projet définitif pour le « Corso del Rinascimento » de A. Foschini ; Rome

Projet définitif pour le secteur de l'Augusteum de V. Morpurgo ; Rome

Maison Feltrinelli de A. Barbiano di Belgiojoso, L. Barbiano di Belgiojoso

Concours

Plan régulateur de Mantoue

1er – A. Andreani, Columbo, A. Moroni, F. Natoli, Perelli

Auditorium de Rome

Jury : M. Piacentini, G. Ponti, Barluzzi, A. Munoz

Pas de vainqueur

Pont sur le Tibre au Forum Mussolini à Rome

1er – V. Fasolo

1936

Réalisations

Université Bocconi de G. Pagano ; Milan
Quartier populaire Fabio Filzi de f. Albini, R. Camus, G. Palanti ; Milan
Fondation de la ville nouvelle d'Aprilia de C. Petrucci, M. Tufaroli, F. Paolini, R. Silenzi
Crèche pour le quartier Sant'Elia de G. Terragni ; Rome
Villa Bianca de G. Terragni ; Seveso
Immeuble de Via di Villa Massimo de M. Ridolfi ; Rome
Immeuble de Via San Valentino de M. Ridolfi ; Rome
Immeuble d'habitation Piazza Repubblica de G. Muzio ; Rome
Projet pour le Plan Régulateur du Val d'Aoste de BBPR, P. Bottoni ; Val d'Aoste
Dispensaire antituberculeux d'Alessandria d'I. Gardella ; Alessandria
Hangar d'avions de P.L. Nervi ; Ortebello

Concours

Plan régulateur d'Aoste
1er – Artoli, Bardelli, Binel, Carena, Colombo, De rege, molli, Morelli, Togni

Plan régulateur de Belluno
1er – Alpagò Novello, Cabiati, Parcelloni, Corte

Plan régulateur d'Aprilia
1er – Paolini, Petrucci, Silenti, Tufaroli

Concours National pour l'aménagement de la Via Roma à Bologne
Jury : C. Colliva, M. Piacentini, G. Vaccaro, Cipriani, M. Bega, Montuschi, Agnolli et autres
1er ex-aequo – A. Pini, A. Susini, A. Vitellozzi, G. Rabbi ; S.M. Degli Innocenti ; N. Bertocchi, P.
Bottoni, G.L. Giordani, A. Legnani, M. Pucci, G. Ramponi

Palais du Gouvernement et de la Police à Livourne
1er – A. Legnani, A. Sabatini

1937

Réalisations

Fondation de la ville nouvelle de Carbonia de C. Valle, I. Guidi, E. Montuori ; Carbonia

Fondation de la ville nouvelle de Guidonia de C. Calza Bini, G. Cancellotti, G. Nicolosi ; Guidonia

Maisons pour artistes de P. Lingeri ; Île Comasque

Concours

Arc de Triomphe de la Victoire d'Afrique à Milan

Tribune, Piazza Duomo, à Milan

Aménagement de la Via Roma à Bologne

1er ex-aequo – Bottoni, Bertocchi, Giordani, Legnani, Pucci, Ramponi ; Pini, Robbi, Susini,
Vitellosi ; Degli Innocenti

Bâtiment du Tribunal Unifié de Rome

1er – P. Magris

Constructions sur les cols alpins

Palais des réceptions et des Congrès à l'E.42 à Rome

1er – A. Libera

Palais du Licteur et de l'Exposition de la Révolution Fasciste à Rome

1er – E. Del Debbio, A. Foschini, V. Morpurgo

Palais de la Civilisation Italienne à l'E.42 à Rome

Jury : C.E. Oppo, M. Piacentini, De Francisci, Caffarelli, Michelucci, Pagano, Portaluppi

1er – G. Guerrini, E. La Padula, M. Romano

1938

Réalisations

Pagano, G. Palanti, G. Predaval, G. Romano ; Milan
Immeuble de bureaux Montecatini de G. Ponti, Soncini, Fornaroli ; Milan
Colonie maritime de G. Vaccaro ; Cesenatico
Projet pour le quartier satellite de A. Sartoris et G. Terragni ; Rebbio
Maison du Fascio de G. Terragni ; Lissone
Projet de plan dit « Milan vert » pour la zone Sempione-Fiera de F. Albini, I. Gardella, G. Minoletti, G.
Siège de la Société Hippique de C. Mollino ; Turin
Maison d'habitation de C. Cataneo ; Cernobbio
Colonie héliothérapique de BBPR ; Legnano
Fondation de la ville nouvelle de Pomezia de C. Petrucci, M. Tufaroli, F. Paolini, R. Silenzi

Concours

Concours pour la Nouvelle foire de Milan

Concours pour le Ministère de l'Afrique Italienne à Rome
1er – V. Cafiero, A. Legnani, M. Ridolfi, E. Rossi, G. Rinaldi, A. Sabatini

Concours pour la Place et les bâtiments des Force Armées de l'E.42 à Rome

Jury : C.E. Oppo, A. Susini, L. Vietti, M. Zanino, G. Bernocco, P. Sabatino, E. Clausetti, E. Del
Debbio, F. Cutry

Premier lauréat ex-aequo : G. Pollini, L. Figini, M. De Renzi

Concours pour le palais du Gouvernement à Savone

1er – B. Bellati

Concours pour la Place Impériale de l'E.42 à Rome

Jury : L. Piccinato, E. Salt-Sass, G. Vaccaro, C.E. Oppo, M. Piacentini, A. Calza Bini

Premier lauréat ex-aequo: Fariello, Muratori, Quaroni; L. Moretti

1939

Réalisations

Immeuble du « Popolo d'Italia » Piazza Cavour de G. Muzio ; Milan

Palais de la Province de Milan de G. Muzio ; Milan

Maison d'habitation Giuliani-Frigerio de G. Terragni ; Côme

Crèche et logements pour les employés d'Olivetti de L. Figini et G. Pollini ; Ivrea

Tirrenia Ideal de L. Aloisio ; Turin

Colonies de L.C. Daneri ; San Stefano d'Aveto

Concours

Palais de l'Eau et de la Lumière à l'E.42 à Rome

1er ex-æquo – P.L. Nervi ; F. Petrucci et E. Tedeschi

Bâtiment du Parti National Fasciste à la Triennale d'Outre-Mer à Naples

1er – V. Ventura

1940

Réalisations

Palais des Postes pour l'E.42 de BBPR ; Milan

Villa Malaparte d'A. Libera ; Capri

Projet de Ville horizontale de I. Diotallevi, F. Marescotti, G. Pagano

1941

Réalisations

Logements pour les ouvriers d'Olivetti de V. Sissa et M. Nizzoli ; Ivrea

1942, 1943 (années de la IIe Guerre Mondiale)

/

