

## La ville de haut et de loin Un autre futurisme et la vision aérienne de l'espace

mercredi, 12 mai 2010

### Ettore JANULARDO

---

Bien que particulièrement poussée et de haut niveau, la réflexion et l'activité des artistes des années 30 sur le thème de la décoration urbaine ne constituent pas un épisode isolé ou exceptionnel, marquant au contraire l'apogée d'un intérêt datant de plusieurs années.

En 1915 déjà, Giacomo Balla et Fortunato Depero signent le manifeste *La reconstruction futuriste de l'univers*, où ils théorisent une sorte d'expérimentation globale : il faut dépasser les limites bidimensionnelles du tableau pour parvenir à une implication du milieu dans toute démarche artistique.

Avant de contribuer d'une manière constante à l'expérience futuriste dans le domaine de la décoration murale aux années Trente, Balla et Depero se consacrent à quelques projets pour des habitations privées et pour des locaux publics (comme des dancings inaugurés à Rome en 1922 et en 1923).

Depero est de plus en plus fasciné par les nouveaux aspects de la vie urbaine, comme les enseignes publicitaires et leur langage. Dans un article publié en 1925, il écrit :

« Nous avons des immeubles, des églises et des théâtres de tous les styles, sauf du nôtre, et nous sommes obligés de vivre dans un environnement qui ne correspond pas à notre sensibilité ». <sup>1</sup>

C'est à la recherche de cette nouvelle sensibilité que s'oriente la décoration murale des futuristes. Les suggestions de Filippo Tommaso Marinetti sur l'esthétique et l'éthique de la vitesse trouvent leur haut lieu dans les peintures murales exécutées par Gerardo Dottori dans la Salle d'attente de l'hydrobase d'Ostie, près de Rome, terminée en 1929. <sup>2</sup> Pour le choix des sujets et pour les techniques visuelles mis en œuvre, on est ainsi dans le cadre de « l'aéropeinture » (*Velocità - tre tempi*), qui trouve sa définition théorique dans un manifeste collectif de 1929 :

« Nous autres futuristes déclarons que :

1. les perspectives changeantes de vol constituent une réalité absolument nouvelle, et qui n'a rien de commun avec la réalité traditionnelle des perspectives terrestres ;
2. les éléments de cette nouvelle réalité n'ont aucune base ferme et sont construits par la mobilité même perpétuelle ;
3. le peintre ne peut observer et reproduire qu'en participant à cette même mobilité ;
4. peindre de haut cette nouvelle réalité impose un profond mépris du détail et une nécessité totale de synthèse et de transfiguration ;
5. toutes les parties du paysage apparaissent au peintre en vol, écrasées, artificielles, provisoires,

à peine tombées du ciel ;

6. toutes les parties du paysage accentuent aux yeux du peintre en vol leur caractère : dense, dispersé, élégant, grandiose ;

7. toute aéropeinture renferme simultanément le double mouvement de l'aéroplane et de la main du peintre qui manie le crayon ou le pinceau ;

8. le tableau ou ensemble plastique d'aéropeinture doit être polycentrique ;

9. on arrivera bientôt à une nouvelle spiritualité plastique extra-terrestre ». <sup>3</sup>

Mais le culte de la vitesse et le mythe du vol se chargent aussi d'une évidente signification politico-idéologique. La fièvre de l'aviation doit se transformer en exaltation de l'industrie italienne, capable de produire des avions pulvérisant les records de l'époque et doit susciter de l'enthousiasme pour les pilotes protagonistes, véritables modèles de la force et du courage requis aux Italiens par le régime fasciste.

Reste à souligner que l'entente entre les mythes futuristes et l'idéologie fasciste est très occasionnelle. Les artistes se réclamant de ce groupement n'arrivent pas à s'imposer sur la scène artistique et intellectuelle nationale, et doivent souvent se cantonner à un endroit ou à une occasion spécifique : il peut s'agir de la décoration dans le milieu des transports (aéronautiques, ferroviaires, maritimes) ou bien d'expositions temporaires, où l'on peut oser et expérimenter davantage, avant le déplacement ou la destruction des œuvres présentées. Si Marinetti souhaite la naissance d'un art d'État où le futurisme puisse jouer un rôle comparable à celui des intellectuels dans la Russie révolutionnaire, son groupement d'avant-garde ne réalise pas d'entente durable avec les autorités fascistes. Le régime va progressivement choisir d'autres expressions artistiques –l'architecture– et d'autres tendances stylistiques, comme le caractère monumental « moderne et national » proposé par Marcello Piacentini.

Au carrefour du panorama artistique italien des années 30 et des polémiques internationales qui s'ensuivent –avec des répercussions dans l'Allemagne nazie– se situe la tentative des futuristes de jouer un rôle dans l'Italie du régime fasciste accompli. Rappelons le contexte de ces années.

Bien qu'il y ait d'importants parrainages artistico-intellectuels, les propositions du « Novecento » n'arrivent pas à s'imposer d'une manière nette et officielle sur la scène italienne. Quelques années plus tard, la théorisation et l'expérience pratique de la peinture murale ne peuvent pas s'imposer non plus en tant qu'« art d'État » : les commandes publiques offrent une renommée aux *muralisti*, sans toutefois leur permettre de jouir d'un statut officiellement et véritablement privilégié. De plus, la prédominance relative de l'art mural ne fait qu'exposer ses représentants à des attaques de plus en plus violentes, tant de la part des politiques que de la part d'artistes différemment orientés.

C'est dans ce contexte que les futuristes essaient de s'insérer, en espérant à leur tour pouvoir incarner un projet culturel d'« art d'État », au nom des racines similaires entre futurisme et fascisme des origines, pour parvenir ainsi au contrôle de tous les instruments idéologiques. Mais le régime des années 30 ne se rattache au fascisme de 1919 que sur le plan des déclarations verbales, contredites par une politique et par des commandes publiques faisant de l'architecture monumentale l'image de l'Empire fasciste.

Parmi les nouveaux futuristes des années 30, Fillia est celui doté de la plus grande capacité d'élaboration théorique. Luigi Colombo, connu sous le pseudonyme de Fillia, participe à la fondation du mouvement futuriste turinois, en 1923, et des « Syndicats artistiques futuristes ». Peintre, sculpteur et écrivain, il s'occupe également d'ameublement et d'arts céramiques. Parmi les cosignataires en 1929 du *Manifeste de l'aéropeinture futuriste*, il fonde avec Enrico Prampolini la revue « Stile futurista » (1934-35) et écrit, dans la seconde moitié des années 20, des romans, des textes poétiques et des œuvres dramatiques. De 1926 à 1934, Fillia participe à la Biennale de Venise ; en 1931 et en 1935, à la Quadriennale de Rome. Son évolution artistique montre le passage du chromatisme vivace et « mécanique » des années Vingt à la vision fantastique et

aérienne du début des années Trente (*Il costruttore*).

Dans le premier numéro de la revue « La città nuova », le 6 février 1932, Fillia publie *La nuova architettura*, où il apporte sa contribution au débat sur l'intégration des arts. Bien qu'il s'agisse d'un sujet désormais généralisé, il faut souligner que le futurisme avait donné l'impulsion fondamentale à cette discussion, en présentant le manifeste sur *La reconstruction futuriste de l'univers*, qui en mars 1915 offrait déjà ce thème à l'attention du public, ainsi que la métaphore de la « re-construction ». Balla et Depero écrivaient alors :

« Nous, les futuristes Balla et Depero, voulons réaliser cette fusion totale pour reconstruire l'univers en le rendant gai, c'est-à-dire en le recréant intégralement. Nous donnerons un squelette et une chair à l'invisible, à l'impalpable, à l'impondérable, à l'imperceptible. Nous trouverons des équivalents abstraits de toutes les formes et de tous les éléments de l'univers, puis nous les combinerons ensemble, selon les caprices de notre inspiration, pour former des complexes plastiques que nous mettrons en mouvement ».<sup>4</sup>

Se souvenant de ces mots, et en reconnaissant donc une continuité avec la ligne déjà indiquée dans le passé, Fillia écrit en 1932 :

« Contre ceux qui cherchaient d'une manière absurde de séparer les arts purs des arts appliqués, nous avons toujours soutenu qu'un nouveau grand style ne peut triompher qu'avec l'accord des différentes expressions d'art, qui se compensent même dans la création d'une spiritualité et d'une esthétique de notre époque ».<sup>5</sup>

Le but de la revue « La Città Nuova » est celui de présenter le point de vue futuriste sur les principales expériences internationales, tout en permettant de souligner l'importance de la connaissance et de l'emploi de nouveaux matériaux technico-industriels pour les perspectives artistiques. Dans cette optique –et dans l'espoir de garder le contact avec le secteur des commandes publiques–, le futurisme étudie tout au long des années 30 des formes de collaboration avec les entreprises produisant les nouveaux matériaux pour la construction.

Mais les composantes plus réactionnaires du régime expriment leur résistance et leurs critiques. Deux ans après sa première intervention dans « La Città Nuova », Fillia exprime son indignation en mars 1934, dans *Intransigenza* :

« Notre campagne pour une modernité intégrale dans les arts n'accepte pas de compromis avec les faux novateurs... Il existe des belles constructions qui pourraient être le signe d'une mentalité mûre et qui sont stupidement dépréciées par des peintures novecentistes et néo-classiques et par des sculptures au primitivisme idiot et antiviril. Il est temps que les architectes comprennent d'une manière définitive que seule la plastique futuriste est cohérente avec les édifices nouveaux... Mais ces peintures et ces sculptures ne peuvent être ces pauvres choses novecentistes sans personnalité et sans nationalité que malheureusement... beaucoup d'architectes adoptent ».<sup>6</sup>

Ces concepts sont répétés dans la revue « Stile futurista », fondée par Fillia et Prampolini : on y affirme l'identité entre le nouveau caractère « italien » et le style « futuriste », et c'est ce dernier appelé à représenter l'Italie sur la scène internationale.

Quelques étapes des propositions futuristes dans le domaine de la construction et de la décoration urbaine :

– en 1932, Exposition de la Reconstitution et de la Mode, à Turin : pour la décoration d'un vitrail,

Fillia propose sa *Synthèse d'un paysage urbain* ;

– en 1932 encore, Exposition sur le dixième anniversaire de la « révolution fasciste », l'un des événements les plus importants de la décennie, au carrefour des propositions picturales et de celles architecturales ; la portée idéologico-artistique de cet anniversaire ne fait que souligner la progressive marginalisation des futuristes, de plus en plus en minorité face aux rationalistes, qui éprouveront à leur tour des déceptions d'ici quelques années ; avec un rôle plutôt marginal, seuls Prampolini et Dottori sont invités parmi les futuristes à cet événement : le premier décore une salle avec des éléments de transition entre la pratique bidimensionnelle de la peinture murale et la véritable organisation tridimensionnelle d'un espace fermé ; Dottori expose des interprétations personnelles dans le domaine de l'aéropeinture ;

– en 1933, la Ve Triennale de Milan offre également deux seules contributions futuristes : Prampolini s'intéresse aux « projections abstraites sur les métamorphoses de la matière » et présente le projet d'un aéroport, apprécié par Marinetti pour la structure extérieure mais aussi pour les décorations internes ; Depero expose la fresque *De la métropole aux montagnes*, au style marquée par un fort goût mécanique ; sans participer à l'Exposition, Fillia critique les choix de Sironi : il s'attaque à la « couleur grise-terreuse-pessimiste des remaniements d'anciennes fresques glorieuses » ;<sup>7</sup> s'il y a une perception commune de la nécessité d'intégrer l'art et l'architecture, il existe des divergences, entre Sironi et les futuristes, sur les objectifs visés et sur les solutions formelles à adopter : Marinetti condamne le manque de syntonie qu'on peut relever entre le style des nouvelles constructions et le classicisme « passéiste » des décorations internes ; il soutient par contre qu'il est nécessaire de parvenir à une forme de décoration ni traditionnelle – polémique donc sur les choix de Sironi – ni « concrétiste », c'est-à-dire dépourvue de sujet et abstraite.

À la base des deux Expositions de la plastique murale organisées à Gênes, en 1934, et à Rome, en 1936, il y a l'exigence de fournir des sujets précis pour la décoration des édifices urbains représentatifs de l'idéologie fasciste, comme la « Casa del Fascio » ou la maison du « jeune italien », la « Casa del Balilla ». Par rapport aux artistes d'autres groupements, les futuristes insistent toutefois sur la nécessité de développer des cycles décoratifs concernant des sujets spécifiquement « modernes » – tels que l'aviation ou le monde des télécommunications – au lieu de présenter des images de propagande générique.

Parmi les nouveaux matériaux qu'on désire mettre en valeur dans le domaine de la construction et de la décoration, il y a la céramique. Tullio d'Albisola et Marinetti signent en 1938 le manifeste *La ceramica futurista*, tenant compte des expériences déjà réalisées : Fillia et Prampolini ont présenté des mosaïques pour la Tour du Palais de la Poste à La Spezia, en Ligurie, et Fillia a également préparé, en 1935, un panneau décoratif en mosaïque pour une piscine couverte à Gênes.

Le moment le plus significatif de la participation futuriste aux cycles décoratifs promus par le régime fasciste se situe vers la première moitié des années 30. C'est l'époque de la collaboration avec l'architecte Angiolo Mazzoni<sup>8</sup>, responsable du Secteur Constructions du ministère des Communications, d'où dépendent les Chemins de fer et la Poste. Dans le secteur ferroviaire, Mazzoni s'occupe en 1932 de la gare de Littoria (aujourd'hui Latina), la plus importante des « villes nouvelles » des marais asséchés du Latium, et d'une Cabine centrale dans la nouvelle gare de Florence (1932-34) ; dans le secteur postal, de l'entente entre Mazzoni et les futuristes dérivent trois cycles décoratifs :

– entre 1929 et 1934, Palais de la Poste à Trente, avec des œuvres de Tato (Guglielmo Sansoni), Prampolini, Depero ;

– en 1933, Palais de la Poste à La Spezia, avec les mosaïques de Fillia et Prampolini ;

– entre 1933 et 1934, Palais de la Poste à Palerme, avec des œuvres de Benedetta Cappa Marinetti<sup>9</sup> et Tato.

En août 1934, Prampolini publie *Au-delà de la nouvelle peinture vers les polymatériques*.<sup>10</sup> Face à la théorisation sironienne de la fresque comme forme typique de l'art mural, et de la peinture murale en tant qu'art social par excellence, Prampolini souligne qu'il faut tirer les conséquences des principes futuristes d'avant-garde et qu'il s'agit d'en faire les formes artistiques représentatives du régime fasciste.

En novembre de la même année, s'ouvre à Gênes la Première Exposition de la plastique murale pour la construction fasciste. Sous la supervision de Marinetti, on choisit pour l'occasion les artistes capables d'interpréter les idéologies et les sujets destinés aux principaux bâtiments du régime.

Beaucoup de projets de participants ligures ont recours à la céramique, mais ils s'intéressent beaucoup plus aux possibilités dynamiques offertes par la conception mécanique futuriste qu'aux représentations célébrant le fascisme.

Prampolini expose *Rythmes ascensionnels des forces fascistes* et *Synthèse cosmique de l'idée fasciste*.

Depero présente quatre projets de vitraux consacrés aux moyens de transport : *Chemins de fer, Navigation, Automobilisme, Voie aérienne*.

Proche des choix iconographiques adoptés en 1933 pour le Palais de la Poste à La Spezia, Fillia expose *Universalité fasciste*.

En décembre 1934, Marinetti publie *Un manifeste polémique –La plastique murale futuriste*.<sup>11</sup> Parmi les points présentés dans ce texte, il faut souligner les suivants, dans le vif du débat de l'époque :

- besoin d'une approche novatrice de la peinture murale, en relation avec l'atmosphère des avant-gardes internationales ;
- nécessité de produire des œuvres décoratives étroitement liées aux structures architecturales devant les accueillir, surtout pour la finalité attribuée à cette ornementation de marquer un contenu idéologique déterminé.

Marinetti expose ainsi sa conception « polymatérique » :

« J'imagine le dépassement de la fresque, pour l'avènement dans la maison, et dans tous les édifices en général, de nombreux moyens techniques... et de nouveaux matériaux... organisés et combinés selon une inspiration volumétrique et de couleur telle à continuer et à perfectionner l'état d'âme dynamique des hommes rénovés ». <sup>12</sup>

En 1936, s'ouvre à Rome la Deuxième Exposition de la plastique murale pour la construction fasciste. On propose les thèmes suivants pour deux concours réservés aux œuvres « polymatériques » :

*La guerre italienne dans l'Afrique orientale –Le siège économique ;*

*L'aviation de l'Italie fasciste – Commerces maritimes.*

Les réactions du régime aux propositions provenant de cette Deuxième Exposition ne sont pas positives. Bien qu'ils prennent part aux principales polémiques de l'époque, même s'il y a la participation de Marinetti au Congrès Volta de Rome en 1936<sup>13</sup>, la contribution publique et officielle des futuristes se fait de plus en plus marginale, déterminant ainsi un sens de frustration et d'isolement grandissants.

Par surcroît, les futuristes doivent faire face aux critiques les accusant de proposer un « art dégénéré ». Ces attaques proviennent des chefs fascistes plus réactionnaires –comme Roberto

Farinacci- mais aussi de la part de l'Allemagne nazie. Lors d'une Exposition itinérante à Hambourg et à Berlin, entre février et mars 1934, des reproches violents sont adressés au groupement futuriste : c'est à Prampolini, quelques mois après, de défendre le sens de cette expérience artistique.<sup>14</sup>

Trois ans plus tard, Marinetti passe à la contre-attaque. En faisant publier *S.E. Marinetti difende il futurismo dalle critiche di Hitler*<sup>15</sup> le théoricien italien de l'avant-garde totale ne se limite pas à défendre une nouvelle fois sa création des attaques violentes provenant des milieux nazis, mais il renverse les termes des accusations. C'est ainsi qu'Hitler va être attaqué par Marinetti, à cause de la préférence absolue que le Führer exprime en faveur de l'art vériste, traditionnel et contraire à toute avant-garde.

Bien que témoignage d'une courageuse fidélité à ses racines « révolutionnaires » face au puissant dictateur allemand, la prise de position de Marinetti ne peut pas cacher le sens d'une défaite historique pour le groupement futuriste. Obligé de se nourrir d'hommages formels<sup>16</sup> et de critiques substantielles, le futurisme est de plus en plus mal supporté par les chefs fascistes, lui préférant des formes artistiques plus conventionnelles et plus grandiosement « romaines », dignes donc de l'Italie impériale.

Dans la seconde moitié des années 30, la politique suivie vis-à-vis des futuristes permet donc la survie publique du groupement, doublée d'une ségrégation efficace : seuls Prampolini et Depero ont la possibilité de participer à des expositions temporaires, dont le caractère éphémère et expérimental peut constituer une vitrine de la « modernité » du régime, sans l'engager à rien.

Lorsque les futuristes sont invités à donner leur contribution dans des entreprises constructives et décoratives plus importantes, le registre linguistique qu'ils adoptent s'avère inadéquat aux résultats escomptés : tel est le cas de la décoration rhétorique choisie en 1936 par Prampolini pour le Palais Municipal de la « ville nouvelle » d'Aprilia, dans le Latium. Et les projets proposés par Prampolini et Depero pour l'Exposition universelle prévue à Rome en 1942 confirment les difficultés qu'ils éprouvent lorsqu'on leur demande de transférer dans un contexte officiel et « stable » les expériences réalisées pour des présentations temporaires.

#### Notes :

1 – F. Depero, *Le invenzioni di Depero*, dans « L'Impero », 3 mars 1925, p. 3.

2 – Ces peintures ont été détruites lors de la Seconde Guerre mondiale.

3 – Marinetti, Balla, Benedetta, Dottori, Fillia, Prampolini, Somenzi, Tato, *Manifeste de l'aéropeinture*, dans « Gazzetta del Popolo », Turin, 22 septembre 1929 (cité dans G.-G. Lemaire, *Futurisme*, Paris 1995, p. 80).

4 – G. Balla-F. Depero, *Ricostruzione futurista dell'universo*, 1915, cité dans L. De Maria (sous la direction de), *Marinetti e il futurismo*, Milan 1977, p. 172.

5 – Cité dans AA.VV., *Muri ai pittori*, Milan 1999, pages 71-82.

6 – *Ibid.*

7 – Fillia, *Gli ambienti della nuova architettura*, Turin 1935, pages 269-270.

8 – Avec Marinetti et Mino Somenzi, Mazzoni (1894-1979) est l'un des signataires, en 1934, du *Manifeste de l'aéroarchitecture*, unissant le culte de la vitesse et du vol avec le mythe de la « reconstruction futuriste de l'univers » :

« ... Nous, poètes, architectes et journalistes futuristes, nous avons conçu la grande ville unique à lignes continues pouvant être admirée en plein vol, élan parallèle d'aéroroutes et d'aérocanaux de cinquante mètres de largeur, séparés l'un de l'autre par de souples agglomérations de

ravitaillement (spirituel et matériel) qui alimenteront toutes les vitesses diverses et distinctes jamais entrecoupées. Les aéroroutes et les aérocanaux (qui uniront les fleuves rectifiés en harmonie avec les lignes aériennes) modifieront les configurations des plaines des collines et des montagnes.

Dans un but esthétique et pour harmoniser toujours plus pathétiquement la vie de la terre avec la vie du ciel, ports et hydrobases n'auront plus des récifs enracinés mais des môles mobiles d'acier pour offrir dans tous les sens du terme une embrassade aux hydravions et pour organiser plastiquement les longs rangs de vagues taillées des vols blancs de mouettes, les auréoles iridescentes d'écume des décollages et les cascades de diamant qui ornent les amerrissages sur le vert intense des profondeurs marines.

En conséquence, seront abolies les routes serpentine de poussière ou de boue ; recouvertes les irrigations ; libérés les champs de quatre parois d'arbres, autorisant de la sorte n'importe quel atterrissage.

Les aéroroutes, de jour, visibles à distance grâce à leurs couleurs vives et, la nuit, éclairées par des lumières rasantes et des projecteurs, seront munies chaque cinquante kilomètres d'habitations de ravitaillement qui s'allongeront pour se conjuguer les unes aux autres, touchant, en tout point, la solitaire pure hygiénique campagne offrant ainsi en tout point évasion et refuge en cas de bombardement aérien. Au bord des aéroroutes et des aérocanaux s'ouvriront les aéroescaliers souterrains et les hydro-escaliers blindés.

Les aéroroutes courent le long de la péninsule, feront un angle de l'Apennin à la mer, deviendront sur les collines et sur les chaînes de montagnes, de sommet en sommet, d'immenses et faciles pistes d'atterrissage montagnardes avec des terrasses panoramiques.

...Les aéroroutes... aboliront même tout régionalisme tout esprit de clocher tout ruralisme et donneront à l'Italie une ville unique aux lignes continues de vitesse salubrité plaisir de vivre, véritablement digne de l'aviation fasciste et de son Chef Benito Mussolini ».

(Partiellement reproduit dans G.-G. Lemaire, *Futurisme*, Paris 1995, pages 120-121).

9 – Née à Rome en 1897, Benedetta Cappa Marinetti rencontre dans son atelier Marinetti, qu'elle épousera en 1925. Elle meurt à Venise en 1977.

10 – E. Prampolini, *Al di là della nuova pittura verso i polimaterici*, dans « Stile futurista », août 1934, pages 8-10.

11 – F.T. Marinetti, *Un manifesto polemico – La plastica murale futurista*, dans « Stile futurista », décembre 1934, p. 3.

12 – *Ibidem*, cité dans AA.VV., *Muri ai pittori*, Milan 1999, pages 71-82.

13 – Au Congrès Volta, l'ex-futuriste Carrà s'insurge contre le futurisme : c'est « un cadavre qui attend d'être enterré ».

14 – E. Prampolini, *Il futurismo, Hitler e le nuove tendenze*, dans « Stile futurista », septembre 1934, p. 7.

15 – F.T. Marinetti, *S.E. Marinetti difende il futurismo dalle critiche di Hitler*, dans « Il Merlo », 15 août 1937.

16 – Marinetti avait été nommé Académicien d'Italie le 18 mars 1929.