

Zeitschrift: Matières
Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville
Band: 13 (2016)

Artikel: Essais de rhétorique fasciste, 1932-1934 : voiles, ossatures et murs renforcés de Terragni
Autor: Gargiani, Roberto
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984423>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Essais de rhétorique fasciste, 1932-1934 : voiles, ossatures et murs renforcés de Terragni

Roberto Gargiani

Prologue : le projet de Monument à la Bonification intégrale, 1932

Pendant la double décennie où l'Italie est dominée par le *Duce* et son Parti National Fasciste fondé en 1921, Giuseppe Terragni et Pier Luigi Nervi sont les uniques auteurs d'un projet de monument à la gloire du régime fasciste qui ne fait aucune concession à ses figures rhétoriques, au modernisme d'un Adalberto Libera ou d'un Giuseppe Pagano, et moins encore à la tradition académique portée par Marcello Piacentini ou Enrico Del Debbio. Lorsque Terragni et Nervi tentent de sublimer la vision révolutionnaire de Mussolini à travers la structure, ils ont parfaitement compris que cet élan politique pourrait déboucher sur de nouvelles figures, fondées sur le principe d'une utilisation adaptée et rentable des matériaux et du fonctionnement autonome de chaque élément, conformément à la doctrine de l'Etat corporatif que défend Mussolini. Les ouvrages qu'ils projettent et réalisent pour le régime fasciste témoignent de leur foi dans l'entreprise mussolinienne, qui vise enfin à unifier la nation et l'asseoir sur de solides bases sociales et éthiques. En donnant corps à ces convictions dans les figures d'une structure aux lignes si abstraites, dépouillées et dictées par l'implacable logique des certitudes de la science et du chantier, ils ne semblent néanmoins pas consentir à percevoir les signes avant-coureurs les plus éloquents d'un type nouveau de rhétorique, qui préfigure l'émergence d'un futur peuple italien – peuple que, selon Nervi et Terragni, le *Duce* devrait façonner et sensibiliser à l'univers formel révélé par les avant-gardes artistiques et techniques, car ces avant-gardes – qu'eux-mêmes défendent et représentent aux côtés de leur aîné, le très influent Filippo Tommaso Marinetti – ont choisi d'incarner l'art officiel dans l'Italie fasciste des années Trente¹.

Si Terragni fait son entrée officielle dans les rangs des artistes du régime avec sa scénographie de la Salle O de l'Exposition de la Révolution fasciste – inaugurée à Rome en octobre 1932, dix ans après la prise de pouvoir de Mussolini et du Parti National Fasciste –, c'est son projet de Monument à la Bonification intégrale, qu'il conçoit au

Giuseppe Terragni et
Egidio Proserpio (?) dans le
bureau du Secrétaire fédéral.

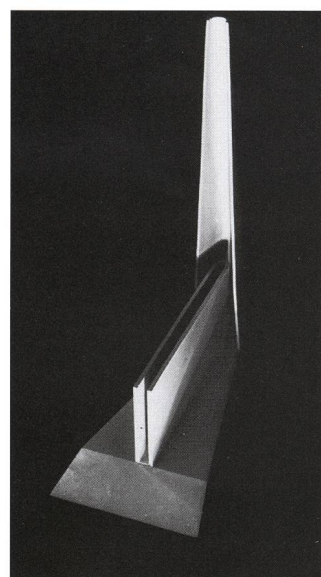
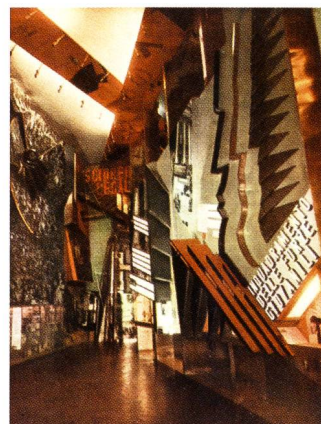
début de l'année 1932 et présente en mars à la III^e Exposition Nationale d'Architecture Rationnelle de Florence, qui marque le véritable point de départ de ses recherches sur une structure capable de représenter la spiritualité du régime à travers ses seules lignes.

Pour pleinement apprécier la force critique du projet expérimental de Terragni, il faut se souvenir que, pour célébrer la figure du *Duce*, le régime avait entrepris dès 1928 la construction de l'obélisque Mussolini, qui fut érigé en 1932 sur le Foro Italico de Rome. Ce monolithe et les blocs colossaux de son socle ont été extraits des carrières de Carrare et transportés jusqu'à la capitale par d'antiques méthodes empruntées aux chantiers pharaoniques. Il faut également garder à l'esprit qu'avec son monument, Terragni a choisi de rendre hommage à l'entreprise de génie hydraulique qui a asséché les marais Pontins et rendu d'autres terres à l'agriculture en Ombrie, en Toscane et dans d'autres régions. Les travaux de «bonification intégrale», entrepris entre 1926 et 1937, consistent à creuser des canaux à l'aide d'une machine spectaculaire dotée de longs bras métalliques, épaulée par de nombreuses équipes d'ouvriers travaillant à la pelle et à la brouette. Tout comme l'obélisque du Foro Italico, le canal principal de l'Agro Pontino est nommé en l'honneur de Mussolini.

La vision intuitive de l'entreprise de bonification agraire que Terragni fixe dans son projet de monument est une évocation des grands chantiers du régime, rendue par quelques signes incisifs symbolisant les prouesses de l'ingénierie – longs et étroits comme les sillons creusés dans les terrains de l'Agro Pontino, puissants comme le Canal Mussolini, mais s'élevant soudain, à la gloire de l'entreprise, en un immense obélisque, tel qu'il n'en a jamais été construit : un étroit voile parabolique ouvert que seule la technique moderne du béton armé peut permettre de dresser sur une hauteur de 80 mètres.

Le monument n'est pas uniquement destiné à être vu dans le paysage assaini où il devrait être érigé ; il comporte également un espace prévu pour l'édification spirituelle et morale du peuple italien en pèlerinage. Dans ce geste commémoratif, Terragni se garde bien d'invoquer la rhétorique facile des figures d'ouvriers que des sculpteurs ou peintres auraient pu mettre en scène. L'éloquence, pour lui, doit avant tout provenir des éléments de la construction dépouillés de tout ornement et réduits à une abstraction, avec leurs ombres et lumières, parce que tout signe du passé a perdu son intensité narrative. En expliquant que le voile élancé de son monument évoque la force expressive d'un «obélisque» ou d'une «colonne Trajane», Terragni confirme qu'il cherche à prouver au *Duce* qu'une autre rhétorique que celle de l'antique empire romain est possible². Étrangement, il conclut d'ailleurs son explication en parlant de ce qu'il considère comme la machine la «plus surnaturelle», à savoir la radio, qui, de manière non hasardeuse, est en train de devenir l'un des instruments de propagande privilégié du régime pour créer un nouveau peuple italien (chaque Casa del Fascio est équipée d'une radio retransmettant les discours du *Duce*).

Le Monument à la Bonification intégrale se veut, lui aussi, une machine surnaturelle de persuasion collective. Le vide de 5 mètres séparant les deux étroits murs parallèles, hauts de 20 mètres, accueille un escalier que le visiteur est invité à gravir afin



d'éprouver, jusque dans son corps, ce qu'ont vécu les ouvriers enlisés dans les profonds marécages pour creuser les canaux, puis de transformer ces sensations en émotions pures. Marche après marche, le visiteur doit ressentir le lent, laborieux et inéluctable triomphe du peuple fasciste, guidé par le mirage de la glorification qui se dresse au-dessus de ce sillon pris, comme le Canal Mussolini, dans une perspective apparemment infinie, enserré en lui-même par ses murs réunis.

Terragni revendique le « *caractère d'abstraction symbolique* », « *allégorico-littéraire* » de son Monument à la Bonification intégrale : « *Le thème choisi est à dessein essentiellement littéraire* »³, explique-t-il.

Après avoir découvert comment « émouvoir » le visiteur et éveiller en lui des « émotions pures », même si ce dernier ne saisit pas forcément le « concept allégorique du monument »⁴, Terragni est désormais capable de concevoir d'autres machines « surnaturelles », toujours destinées à transmettre la vision du régime fasciste, comme la radio et le Monument à la Bonification intégrale. Il ne lui reste maintenant qu'à essayer de conférer aux ossatures industrielles un « concept allégorique », afin de leur imprimer la même force spirituelle qu'à ces voiles.

La Casa del Fascio : de l'ossature du type « très généreux » au fascio

Le virage aussi décisif qu'étrange de 1932, amorcé par la série d'études pour la Casa del Fascio de Côme à laquelle Terragni travaille depuis 1928 avec son frère Attilio, provient de la volonté de faire également de cet ouvrage un mécanisme susceptible d'inspirer au peuple italien des « émotions pures », en veillant à ce que le « concept allégorique » ne soit pas immédiatement perceptible, sous peine de retomber dans la rhétorique conventionnelle des arcs et colonnes. Comme le Monument à la Bonification intégrale, la Casa del Fascio est destinée à un peuple fasciste à venir, qu'il conviendra d'instruire des secrets de la nouvelle rhétorique. Et, pour créer une œuvre digne de représenter le fascisme, Terragni tourne résolument le dos à l'ornement appliqué⁵.

La grande intuition formelle de l'architecte pour la Casa del Fascio de 1932 consiste à construire une ossature en béton armé, et à loger le programme dans un bloc stéréométrique intégré au maillage de cette ossature laissée apparente et sculptée à la manière de Michel-Ange, « *per via di levare* » [par la taille] avec des éléments « *non finito* » [non finis].

Le projet définitif de la Casa del Fascio est approuvé par le Parti National Fasciste en décembre 1932, puis par la Ville de Côme en avril 1933 ; au mois de juillet suivant, les plans sont publiés dans les pages de la revue *Quadrante*, sans aucun texte d'accompagnement – signe de la précipitation avec laquelle Terragni a livré ses dessins au rédacteur en chef de la revue, Pietro Maria Bardi⁶. Le 29 juillet, à Marseille, le paquebot *Patris II* appareille en direction d'Athènes avec, à son bord, les participants du IV^e CIAM, parmi lesquels Le Corbusier, Terragni et Bardi.

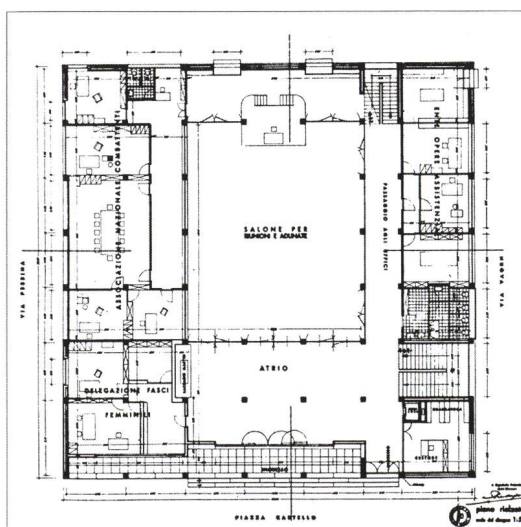
De haut en bas
Giuseppe Terragni, Salle O, Exposition
de la Révolution fasciste, Rome, 1932/
Giuseppe Terragni, projet pour le
Monument à la Bonification intégrale,
1932 / Travaux pour l'excavation
du Canal Mussolini, Agro Pontino.

Le projet de la Casa del Fascio résulte de l'interprétation critique du type défini par Le Corbusier comme «très généreux», dans la classification en quatre «types distincts de plans» qu'il a établie pour ses propres villas⁷, et de la figure à laquelle il fait sans cesse référence: le cube. La Casa del Fascio est conçue selon un plan carré d'environ 33,20 mètres de côté pour une hauteur générant un prisme équivalent à la moitié du cube, soit près de 16,60 mètres.

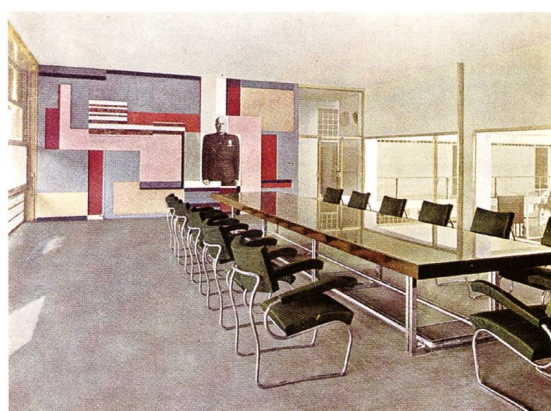
Plus qu'une déclinaison particulière du cube de Le Corbusier et qu'une simple reprise de l'un de ses quatre «types de plans», la Casa del Fascio inaugure surtout la série de variantes de ce que Terragni préfère définir comme des «types de construction»⁸, qui marqueront plusieurs de ses réalisations emblématiques. Mais contrairement à Le Corbusier, auquel il a emprunté aussi la notion d'«émotions pures» (ou «sensations brutes», dans la terminologie diffusée depuis 1918, avec *Après le cubisme*), Terragni s'est donné pour mission de créer une architecture publique à la gloire du régime mussolinien et, partant, à investir chaque édifice d'un «concept allégorique».

«On a ici le concept mussolinien selon lequel le fascisme est une maison de verre dans laquelle tout le monde peut regarder»⁹, écrira Terragni après l'inauguration de l'œuvre. S'il est vrai que, dans la Casa del Fascio de Côme, le verre sous ses multiples formes, depuis les tables vitrées jusqu'aux voiles de vitro-ciment, contribue radicalement à donner corps au «concept mussolinien», il est tout aussi vrai que l'œuvre est pénétrée d'une constellation de symboles, de lieux, d'atmosphères, qui en font une machine «surnaturelle» grâce, aussi, à sa structure.

Il faut tenir compte du recours à un crescendo rhétorique des mythes du fascisme, de la théâtralisation du mémorial des martyrs fascistes conçu avec les «éléments spirituels qui sont à la base de toute la Mystique Fasciste»¹⁰, et de la transparence revendiquée des



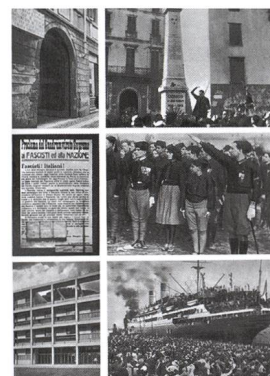
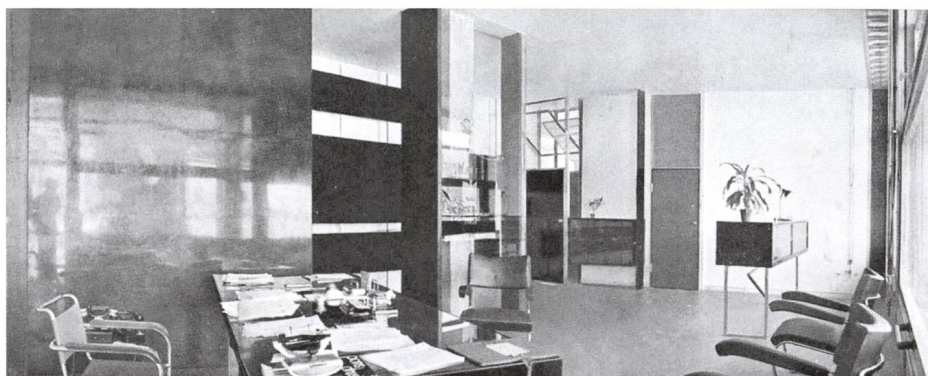
Giuseppe Terragni, Casa del Fascio, Côme, 1932-1936. Photomontage avec la foule et projet pour le plan du rez-de-chaussée.



Giuseppe Terragni, Casa del Fascio, Côme, 1932-1936. Photographie de Ico Parisi et vue de la salle de réunion avec le mur décoré par Mario Radice.

décisions prises par le régime dans le salon vitré du Secrétaire fédéral, pour saisir le sens ultime de l'ossature apparente de la Casa del Fascio. Pour Terragni, il s'agit non seulement d'établir un dialogue personnel avec le type «très généreux» de Le Corbusier, mais aussi de créer des vides plus amples afin de répondre au «concept mussolinien» de la maison de verre. C'est parce que le «type de construction» de la Casa del Fascio est, comme l'explique Terragni, celui qui, «à l'évidence, révèle le squelette parfaitement régulier des structures»¹¹, que l'ossature devient l'outil premier du programme rhétorique de l'œuvre.

Il n'est plus seulement question, pour Terragni, de transparences et de reflets entre la place, les rues de Côme et les salles et bureaux de la Casa del Fascio, mais de la représentation même de sa vision du fascisme. Il n'existe plus de façades, comme dans ses premiers projets pour la Casa, mais un seul et unique faisceau de poutres et piliers qui structure l'organisme et intègre les différentes fonctions dans l'unité indissoluble assurée par le béton armé et par les proportions rigoureusement mathématiques du cube. L'ossature rationaliste devient une grille abstraite, pareille à un idéogramme posant l'idée d'Etat corporatif que les hiérarques fascistes et les Chemises noires de Côme doivent instiller dans l'esprit des citoyens. Au-delà des vertus énumérées par Le Corbusier, la grille incarne la quintessence de la «doctrine du fascisme» telle que l'a formulée Mussolini en 1932 dans *l'Encyclopédie italienne*. A travers les différences de lignes visibles et suggérées, de séquences lyriques et domestiques, et de reliefs plastiques prêts à devenir surfaces, l'ossature sublimée en grille confère une substance visuelle à l'«unité étatique qui fond les classes en une seule réalité économique et morale»; ces différences hiérarchiques inscrites dans la grille, «multitude unifiée par une idée, qui est une volonté d'exister et une volonté de puissance», et la grille elle-même constituent le concept allégorique qu'a trouvé Terragni pour donner un visage à la «démocratie organisée, centralisée, autoritaire» voulue par Mussolini et à sa conception de l'Etat. Du reste, dans l'interprétation que donne Terragni de la «maison de verre» du Duce, ce ne sont pas tant le verre ou la surface vitrée qui transparaissent en filigrane que le «type de construction» dérivé des quatre types définis par Le Corbusier, et donc l'ossature : «Et le sens métaphorique de la formule [du Duce] indique et dicte les qualités organiques, claires et honnêtes de la construction.»¹²



C'est dans les quatre plans de Le Corbusier que Terragni découvre sa doctrine pour modeler la pensée fasciste avec les moyens plus perfectionnés que lui procure le nouvel ordre issu des techniques contemporaines. Au terme de dix années de gestation, cette pensée trouve son expression en 1932 dans le livre fondateur de Mussolini, *La Doctrine du fascisme*, ouvrage philosophique rédigé avec l'aide de Giovanni Gentile, et dans la rhétorique populaire de la «discipline» et de l'«autorité» représentée par le faisceau du lecteur [*fascio littorio*], «symbole de l'unité, de la force et de la justice»¹³. Le fait que Terragni revienne sur les origines du «béton armé» et souligne tout particulièrement son «caractère monolithique» offre un éclairage déterminant sur la valeur symbolique qu'il attribue à l'ossature édifiée avec ce matériau¹⁴.

Ce n'est pas un hasard si le tournant décisif dans la série de projets de Terragni entre 1928 et 1932 se produit lors de l'année charnière du régime fasciste : celle du dixième anniversaire de l'arrivée au pouvoir de Mussolini, de l'Exposition de la Révolution fasciste et de la publication de *La Doctrine du Fascisme*. Si Terragni a exploré le potentiel rhétorique des voiles de béton avec le Monument à la Bonification intégrale, et la puissance suggestive de l'image et du texte dans la scénographie de la Salle O, avec la Casa del Fascio il érige pour la première fois l'ossature contemporaine de béton armé en allégorie de l'«ossature du Parti». «Un ordre architectural vient ainsi se greffer au plan politique, et coïncide avec l'ordre nouveau conquis par le fascisme pour l'Italie corporative», explique-t-il en 1936, dans la section «Evidence de la structure» de ses «notes techniques» sur la Casa del Fascio. L'année suivante, il explicitera très clairement cette relation entre la structure de l'architecture et celle du Parti National Fasciste dans son rapport sur le projet de concours pour la Casa Littoria de Rome¹⁵.

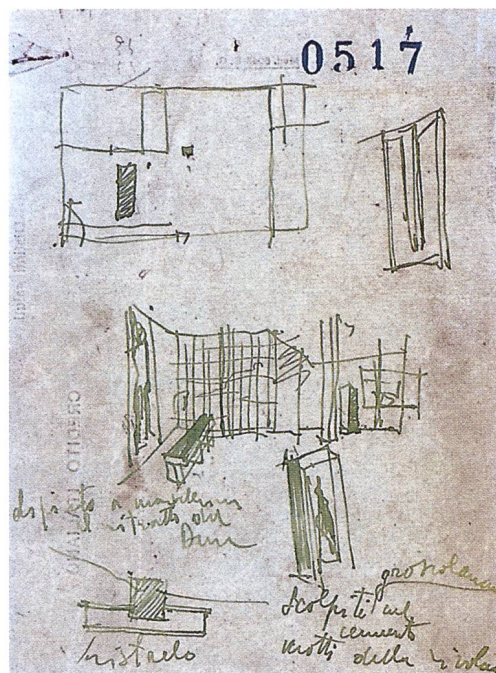
Terragni a pourtant placé dans la Casa del Fascio un indice susceptible de révéler le secret de l'œuvre et, du même coup, de rendre accessible son «concept allégorique». Au premier étage, le bureau du Secrétaire fédéral, avec sa salle d'attente, a été agencé de telle sorte qu'un pilier porteur se trouve en plein centre de la pièce. Ce pilier acquiert une valeur d'autant plus symbolique qu'il accueille une vitrine exhibant le drapeau de la Fédération et les insignes des Faisceaux des jeunesses combattantes, et que, contrairement aux autres piliers, c'est le seul qui soit resté en béton brut. On retrouve ici

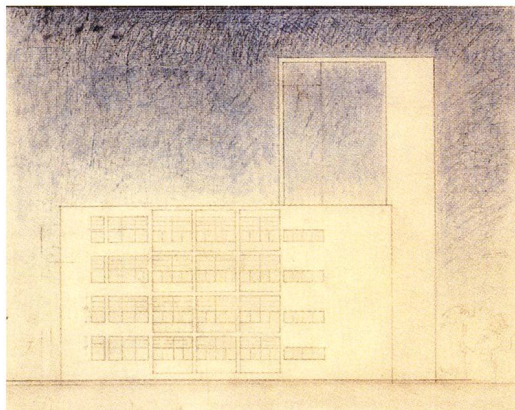
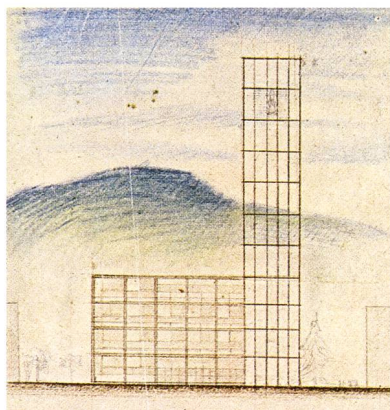
Giuseppe Terragni, Casa del Fascio, Côme, 1932-1936. Bureau du Secrétaire fédéral / Montage photographique avec la légende : «Fascismo e architettura : dal primo "covo" e dai comizi del Fascio di Como, fondata da Gigi Maino, alla definitiva sede compiuta nell'anno della guerra vittoriosa d'Africa», («Fascisme et architecture : du premier "repaire" et des rassemblements du Fascio de Côme, fondé par Gigi Maino, jusqu'au siège définitif réalisé l'année de la victorieuse guerre d'Afrique»).

encore une analogie avec Le Corbusier qui, dans son immeuble de rapport de la rue Nungesser-et-Coli à Paris, terminé en 1933, a également choisi de laisser nu le pilier en béton armé qui flanque la porte d'entrée¹⁶. A cette différence près que Terragni met le «concept allégorique» au service de l'art officiel, et fait du pilier brut l'allégorie du Parti. L'explication qu'il propose est révélatrice de la valeur qu'il assigne à toute l'ossature de la Casa del Fascio : «Le pilier en béton qui fait partie de l'ossature générale de l'édifice entre dans cette composition plastique de verre et granit, avec sa couleur et l'immédiate rusticité de sa surface laissée à l'état naturel, après le décoffrage. Sur ce pilier, qui cherche aussi à représenter dans la matière brute la spontanéité du squadriste, un squadriste fasciste blessé et désigné par le Secrétaire fédéral gravera l'une des phrases historiques et l'effigie du Duce que nous avons maintes fois vu fleurir sur les murs de nos maisons lors des journées mémorables de l'épopée squadriste, de 1919 à 1922.»¹⁷

Pour Terragni, le béton armé brut de décoffrage, matériau impétueux, rude et violent, n'est pas, comme pour Le Corbusier, l'expression de valeurs artistiques, mais possède une signification fasciste évoquant la «spontanéité du squadriste» – c'est-à-dire de l'action répressive des milices nationalistes au lendemain de la Première Guerre mondiale, avant même la création du Parti National Fasciste. Dans son explication Terragni poursuit l'allégorie, ainsi la «spontanéité du squadriste» – celle-ci, une fois devenue une organisation du Parti – prend la forme du revêtement plaquée sur l'ossature porteuse originelle et militaire du régime. On concrétise ainsi la métamorphose du premier covo – le repaire dans lequel on réunissait les *Fasci di Combattimento* [Faisceaux de combat] –, en un nouveau «temple», tracée par Terragni dans «Cos'è una Casa del Fascio»¹⁸.

Giuseppe Terragni, Casa del Fascio, Côme, 1932-1936. Dessin d'étude pour le pilier en béton brut de décoffrage avec l'annotation : «scolpiti grossolanamente nel cemento motti della rivoluzione» («sculptés de manière rudimentaire dans le ciment les mots de la révolution»). Le Corbusier et Pierre Jeanneret, immeuble de rapport, rue Nungesser-et-Coli, Paris, 1931-1933.





La présence d'une énorme tour Littoria qui, dans certaines études, semble adossée à la Casa del Fascio et lui fait écho à travers les lignes géométriques de son ossature plus fine que celle de la grille, témoigne de l'importance qu'attache Terragni à cette résille orthogonale qui représente pour lui le symbole même de l'Etat fasciste. Tout comme le voile ouvert du Monument à la Bonification intégrale, la tour Littoria n'a besoin d'aucun autre ornement que ses lignes pour s'imposer aux citoyens de Côme comme un emblème du régime, visible de chaque point de la ville.

Giuseppe Terragni, Casa del Fascio, Côme, 1932-1936. Deux projets de façade avec la tour Littoria. Couverture de la revue Costruire avec le fascio.

Si l'ossature rationaliste devenue grille symbolique est une allégorie du régime, le mur pignon, qui en absorbe les travées en les rendant invisibles, est expressément conçu comme un écran destiné à projeter des images, des textes et des films de propagande fasciste et, dans un avenir très proche, à permettre aux citadins massés sur la place de voir en direct le Duce, avec bien plus de réalisme que sur les divers portraits photographiques exposés dans les salles et les bureaux de la Casa del Fascio. «Avec l'avènement de la télévision, le mur servira à reproduire la figure vivante du Duce lorsqu'il s'exprimera devant les foules réunies»¹⁹, explique Terragni. La Casa del Fascio surpasserait ainsi le Monument à la Bonification intégrale, et deviendrait, comme la radio, une machine surnaturelle pour diffuser l'idéologie fasciste auprès du peuple.

Les projets pour le Palais du Littorio et de l'Exposition de la Révolution fasciste : le mur coupé et suspendu

Alors que la Casa del Fascio est encore en chantier, Terragni voit se profiler une occasion exceptionnelle d'expérimenter les critères de la mise en scène d'une rhétorique fasciste d'avant-garde. Après l'exposition de 1932, Giuseppe Bottai propose d'édifier à Rome un bâtiment qui servira de siège permanent au Parti National Fasciste et à l'Exposition de la Révolution fasciste, qui a remporté un tel succès qu'elle fut prolongée jusqu'en octobre 1934. Le site d'implantation est prévu entre le Colisée et le Palais de Venise, le long de la Via dell'Impero, dont le percement vient tout juste d'être achevé. Les démolitions ont dégagé la vue sur les puissantes murailles de la basilique de Maxence, qui devient un des

épïcèntres symboliques du programme du concours pour le « Palais du Littorio et de l'Exposition de la Révolution fasciste » lancé en décembre 1933. La contrainte consistant à *« harmoniser la couleur du nouvel édifice avec celle des monuments environnants »* révèle l'ambiguïté de la commission du programme qui, par ailleurs, assure aux concurrents *« toute latitude dans le choix du système constructif et des matériaux de construction »*, à la condition qu'ils présentent un projet d'édifice *« digne de transmettre à la postérité, par son caractère durable et universel, l'époque mussolinienne »*²⁰.

Terragni participe au concours avec une équipe composée des architectes Luigi Vietti et Pietro Lingeri, du sculpteur Antonio Carminati et des peintres Marcello Nizzoli et Mario Sironi, et profite en outre des conseils de l'ingénieur Ernesto Saliva, d'Italo Bertolini, consultant pour la statique, et de Guido Oberti, du laboratoire Essais, Maquettes et Constructions créé en 1932 par Arturo Danusso au Polytechnique de Milan²¹.

Comme pour la Casa del Fascio, il s'appuie sur l'ossature pour évoquer l'allégorie du régime, mais il cherche maintenant à inventer avec ses collaborateurs une structure capable d'exprimer la rhétorique imposée, tout en se pliant à l'obligation d'ériger le nouveau Palais dans les couleurs des monuments romains. Le site de la Via dell'Impero et la présence de la basilique de Maxence l'engagent à renoncer à l'ossature pour un mur. Mais ce mur est bouleversé dans ses propres fondements et avec des modalités si différentes que Terragni et ses collaborateurs présentent deux versions, indiquées par les lettres A et B, toutes deux créées selon un même « concept » : *« Le concept des deux projets que nous présentons est articulé sur l'idée forte suivante : créer une toile de fond digne du Grand Chef. »*²²

La théâtralité de l'installation de 1932 incite Terragni et ses collaborateurs à proposer, pour la partie du complexe destinée à l'Exposition de la Révolution fasciste placée le long de la Via dell'Impero, d'énormes murs en blocs de pierre suspendus à de grandes consoles, afin de susciter l'émerveillement du peuple italien qui saura reconnaître, dans ce geste, l'audace du fascisme, prêt à abattre des murs pour rétablir la fierté de l'empire, comme il a démoli les bâtiments qui se trouvaient sur l'axe de la Via dell'Impero. La violence de cet événement pour ouvrir un vide symbolique dans le tissu historique de Rome se reflète dans les murs coupés à la base par un vide analogue.

Cette coupe à la base, qui nie toute valeur traditionnelle possible au mur, est l'artifice qui, seul, permet à Terragni et à ses collaborateurs d'accepter les contraintes chromatiques du programme du concours. La pierre, par sa couleur même, est appelée à jouer un rôle décisif, sans pour autant être réduite à un simple revêtement, ni à un mur traditionnel – contrairement à ce qu'avaient imaginé les auteurs du programme du concours qui, en introduisant la notion de couleur, pensaient imposer des murs posés sur des fondations.

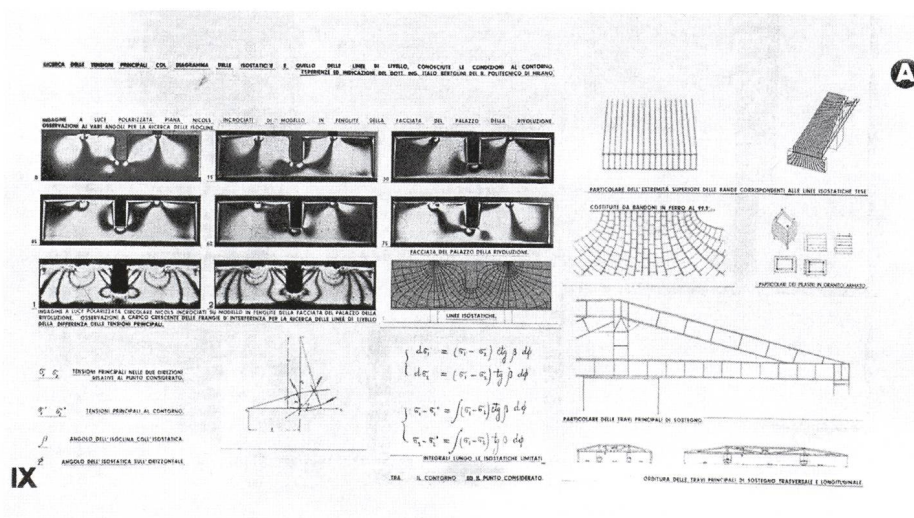
Au fil de leurs discussions, les membres de l'équipe du concours dégagent pour ce projet une approche technique de la pierre qui, contrairement à ce qui a été fait pour la Casa del Fascio, dépasse le simple recours à des dalles. Sous l'impulsion d'une

personnalité qui tient à exploiter la pierre pour autre chose que sa couleur, l'équipe interprète l'expressivité du dispositif du mur coupé à la base selon deux logiques tellement différentes qu'elle en vient à formuler deux concepts opposés de la même idée de mur suspendu : le mur en porte-à-faux et le mur rideau suspendu. Les deux solutions se différencient essentiellement par les consoles maintenant le mur suspendu, qui, dans un cas sont apparentes et dans l'autre sont dissimulées, avec des conséquences décisives sur les modes d'appareillage et d'assemblage des blocs de pierre.

Dans la solution B, aucun détail technique apparent ne permet de comprendre le dispositif qui suspend le mur long de 230 mètres et haut de 8 mètres. Non seulement les sept consoles ont été cachées dans la cavité du mur, mais l'appareillage horizontal et pseudo-isodome des blocs de granit clair fait entièrement disparaître à la vue l'armature d'acier qui solidarise les blocs et les ancre aux consoles²³. Le système structural de l'autre solution est en revanche complètement différent.

La rhétorique des armatures métalliques dans la solution A : au-delà du béton armé

Dans la solution A, un mur de quelque 80 mètres de long sur 25 mètres de haut est suspendu en deux points seulement. Une cavité qui creuse en son centre une profonde entaille du haut de laquelle surgit la tribune en saillie du *Duce*, prête une puissance dramatique à sa monumentalité. Le rôle déterminant de Terragni dans ce projet (d'habitude attribué à Vietti) ne fait plus aucun doute, puisque l'on sait que c'est lui qui a eu l'idée de suspendre le mur²⁴ («détacher du sol le bloc de l'Exposition, pour en faire une structure originale»²⁵, écrivait-il) – idée dont procède toute la force rhétorique du dispositif technique.



Giuseppe Terragni, avec Luigi Vietti, Piero Lingeri, Antonio Carminati, Marcello Nizzoli, Mario Sironi, Ernesto Saliva et Italo Bertolini, projet de concours pour le Palais du Littorio et de l'Exposition de la Révolution fasciste, Rome, 1934. Solution A. Schémas.

Pour mettre en évidence la substance structurelle de la pierre, on invente un dispositif exceptionnel, constitué de quatre piliers sur lesquels s'appuient deux trames de poutres auxquelles est suspendu le mur (chaque trame est composée de 16 poutres en fer). Les piliers sont constitués de blocs de granit armé avec des ronds d'acier qui relient les poutres aux fondations et assurent leur stabilité. Ce genre de maçonnerie appartient à la catégorie expérimentale inaugurée par Nervi avec le Monument au Drapeau. Le granit a été choisi non seulement pour absorber au mieux les importants efforts de compression, mais également parce qu'il occupe une place particulière dans la gamme de matériaux qu'utilise Terragni – et aussi parce que le *Duce* y fait souvent référence dans ses discours, comme symbole de la solidité de l'Etat fasciste. Le métal de la structure est investi du même caractère symbolique que le béton «brut» du pilier de la Casa del Fascio, car son fer très pur est «choisi pour sa durabilité presque éternelle»²⁶.

Le rapport de la solution A indique qu'aux deux poutres sont fixées des armatures faites d'épaisses lames d'acier, des «bandoni»²⁷. Ces armatures apparentes rayonnent sur toute la surface des blocs en porphyre d'un rouge impérial, formant des lignes sinueuses qui confèrent au mur toute son expressivité symbolique et représentent le «concept allégorique» du monument. Ces lignes sinueuses n'ont plus rien de commun avec l'opus de l'appareil de pierre (qui subsiste dans la solution B) parce qu'elles dérivent directement des analyses scientifiques conduites par Bertolini dans le cadre des recherches photo-élastiques du comportement des structures que Danusso a entrepris dans son laboratoire Essais, Maquettes et Constructions.

A partir du moment où le principe d'un mur suspendu à deux grandes consoles et échan-cré en son centre pour accueillir la tribune est arrêté, l'équipe fait construire une petite maquette en phénolite du projet, qui est d'abord soumise aux essais de charges, puis photographiée sous des faisceaux de lumière polarisée, afin de relever les lignes isoclines.

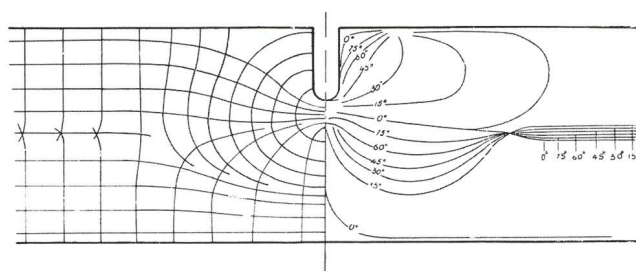


Fig. 26.

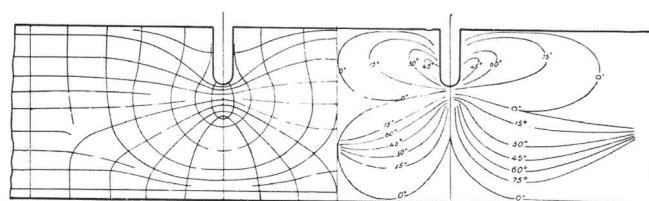
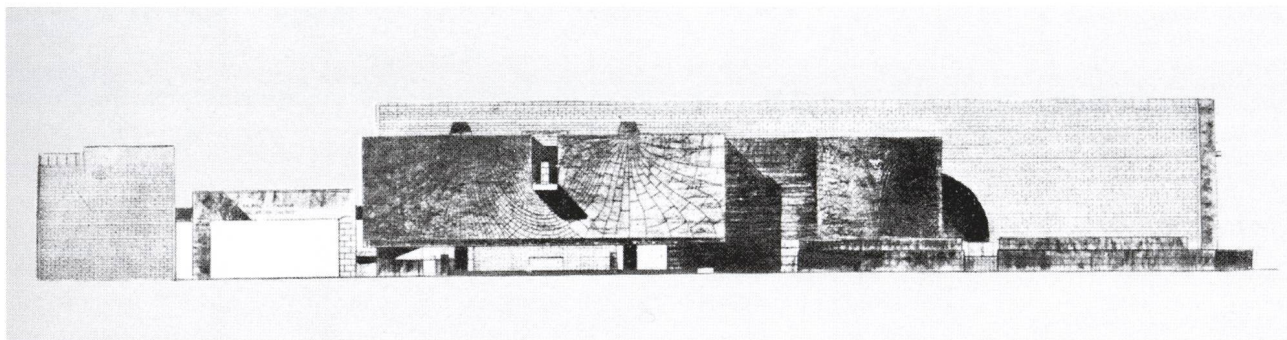


Fig. 27.



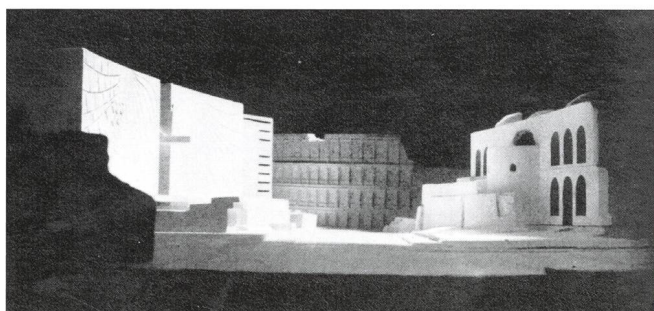
Celles-ci dictent le tracé des lignes isostatiques des principales tensions, le long desquelles devront être disposées les armatures en acier de sorte que la structure composite ne travaille qu'en traction (pour l'acier) et en compression (pour le porphyre). Le mur évidé pour la tribune correspond exactement au cas des «poutres à entaille», surtout utilisées en construction navale et dont parlait Enrico Volterra en 1930 dans son étude sur la «photoélasticité et ses applications pour l'étude des tensions internes des corps élastiques»²⁸.

Si, dans la solution A, les *bandoni* peuvent intercepter les lignes de force et s'agencer selon un dessin conforme à la logique des analyses scientifiques, c'est uniquement parce que la structure a été imaginée à partir d'une technique de conception prévue pour le béton armé, matériau dont le composé fluide s'adapte à la disposition des armatures métalliques. Sans l'expérience du béton armé, il n'aurait pas été possible d'imaginer le mur suspendu avec des nervures, même si ce système structurel semble se résumer à de la pierre armée. Les blocs de porphyre ne sont rien d'autre qu'un substitut du béton, qui seront taillés et disposés dans les interstices de l'armature, comme le béton s'y serait coulé. La contrainte de la couleur, et donc de la pierre, dans le programme du concours, est ici résolue par une technique dérivée du béton armé mais sans précédent: en remplaçant le béton par du porphyre, Terragni et ses collaborateurs peuvent laisser apparentes les armatures qui, autrement, auraient été noyées dans la matière. Dans leur intention, les *bandoni* de fer très pur doivent devenir l'élément symbolique du mur suspendu car, à travers leur motif en résille, ils expriment le pouvoir du fascio. Les armatures en acier prennent la place qu'occupait la grille symbolique dans la Casa del Fascio, et le porphyre n'est plus un simple revêtement mais fait partie intégrante de la machine structurelle. La grille et le mur ne sont plus opposés, comme dans le dispositif rhétorique de la Casa del Fascio, mais se trouvent imbriqués dans une unité inédite et spectaculaire due à la transformation de la substance même du béton armé. Le dessin de l'armature contourne la tribune du *Duce*, la soutient et fait converger les tensions expressives vers ce point focal, à la manière d'une aura sanctifiant la figure du dictateur. La rhétorique manifeste se dissimule derrière la science de l'ingénieur, et l'ensemble du dispositif, étayé par les analyses photo-élastiques, apparaît logique et passerait presque pour une œuvre d'ingénierie pure, comme l'escalier hélicoïdal du stade Berta de Nervi.²⁹

Guidés par leur intelligence constructive et technique, Terragni et ses collaborateurs sont parvenus à une intuition qui rend archaïque la nature même du béton armé. Mais une fois de plus, cette intuition n'est pas purement technique, puisqu'elle vise à créer un nouveau «concept allégorique» surprenant, à la gloire du régime fasciste.

L'incurvation du mur suspendu évoque une étreinte du *Duce* adressée à son peuple, lui, droit, au centre du balcon, tel Lénine sur la tribune d'El Lissitzky, les ailes marquées par les puissantes lignes d'une technique capable de faire planer en plein vide des poids extraordinaires. La figure spiritualisée du *Duce* et l'idée même du fascisme en tant que force révolutionnaire sont les thèmes du portrait que Terragni et ses collègues peignent avec les instruments de l'architecture. Ce projet est la cristallisation d'une vision du fascisme matérialisée dans les formes structurelles; c'est un symbole pur qui, par sa force narrative, par ses énormes masses de pierre suspendues au-dessus du vide, confine au surréalisme: il représente l'étreinte mortelle, aussi vigoureuse et invincible que les lignes isostatiques de la toile de fond rhétorique, par laquelle le *Duce* et le fascisme conduiront le peuple italien à la restauration de l'empire. Ce projet contient indubitablement une rhétorique macabre, qui apparaît, détail après détail. Les *bandoni* d'acier qui suivent les lignes isostatiques sont les armatures du régime et de l'Etat corporatif, ses structures organisationnelles mêmes, qui rassemblent en une unité indissoluble les individus modelés en un peuple uni et figurés, dans le projet, par les blocs de porphyre censés peupler ce mur symbolique. La foule massée au pied du Palais du Littorio et de l'Exposition de la Révolution fasciste pour écouter le *Duce*, prête à se laisser façonner selon sa volonté, se voit reflétée dans ce mur, chaque individu étant rassuré par l'unité que la structure d'acier du régime réussit à inspirer pour transformer la foule en un peuple fasciste – une autre machine «surnaturelle». Le destin de l'Italie est inscrit dans la couleur du porphyre, allusion au rouge sombre du cube de la façade de l'Exposition de la Révolution fasciste de 1932, et aussi au sang du sacrifice humain que le régime, dans son ambition impériale, exige de son peuple pour le triomphe de l'Italie. Dans sa composition de la Salle O, Terragni avait reproduit le texte autographe de Mussolini dédié à un martyr fasciste: «*Il met la roue en mouvement avec son sang.*»³⁰ Et puisque dans le projet du concours de 1934, le Palais du Littorio est précédé par le bâtiment de l'Exposition de la Révolution fasciste, les lignes isostatiques en fer très pur du mur suspendu, matérialisées par des plaques rivetées de cuivre bruni, prennent la place des *fasci littori* stylisés, qui se trouvaient devant le cube rouge de l'Exposition de 1932.

Giuseppe Terragni, avec Luigi Vietti, Piero Lingeri, Antonio Carminati, Marcello Nizzoli, Mario Sironi, Ernesto Saliva et Italo Bertolini, projet de concours pour le Palais du Littorio et de l'Exposition de la Révolution fasciste, Rome, 1934. Solution A. Elevation et maquette.



Terragni et ses collaborateurs comptaient probablement sur le puissant effet aliénant et totalement novateur de la structure du mur suspendu, que la foule contemplerait avec stupéfaction, y cherchant un sens. Or, comme l'écrivait Terragni à propos du Monument à la Bonification intégrale, il importe peu que l'observateur «*entre ou non dans le concept allégorique du monument*». Dans la vision de Terragni et de son équipe, chaque énigme devrait se résoudre par une rhétorique fasciste qui ne serait plus associée aux arcs et colonnes chers à l'architecture académique, mais qui deviendrait intelligible à tous dès que la voix du *Duce* résonnerait sur ce mur acoustique, avec son rythme solennel et pressant, soutenue par la gestuelle et les expressions faciales de l'orateur. Alors, le «concept allégorique» de ces *bandoni* isostatiques et de ces blocs de porphyre apparaîtrait dans toute son évidence et la foule, d'abord perplexe dans l'attente du discours du *Duce*, verrait dans ces lignes le flux vital de la voix de ce dernier qui traverserait leurs corps comme les *bandoni* parcourent les blocs de porphyre. Avec des jeux de lumière artificielle adaptés, la scénographie atteindrait au sublime et l'architecture, comme la radio, aurait rempli à la perfection sa fonction d'art officiel d'un Etat totalitaire, en parvenant à pénétrer l'âme de chaque individu afin de contrôler les consciences et de faire des citoyens des fascistes convaincus. Le message idéologique qui émane de cette machine surnaturelle est absolu et subliminal.

Notes

Ce texte a été traduit de l'italien au français par Isabelle Taudière.

¹ L'auteur tient à remercier Giorgio Ciucci pour sa lecture critique du manuscrit et pour les passionnantes discussions sur Terragni, ainsi que Luca Ortelli qui a lui aussi relu attentivement le manuscrit. Pour un panorama général de l'œuvre de Terragni, voir: Giorgio Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città, 1922-1944*, Einaudi, Turin, 1989; et Giorgio Ciucci, «Terragni e l'architettura», dans Giorgio Ciucci (éd.), *Giuseppe Terragni. Opera completa*, Electa, Milan, 1996, pp.19-73. Sur la Casa del Fascio voir: Sergio Poretti, *La Casa del Fascio di Como*, Carocci Editore, Rome, 1998. Voir aussi: Bruno Marchand, «La "normalité" de la grille: entre classicisme, construction et abstraction», *matières*, n°12, 2015, pp. 48-65.

² Giuseppe Terragni, «Risposta alle osservazioni di un critico dell'arte», s.d., cité dans Ciucci, *Giuseppe Terragni. Opera completa*, op. cit., p.376.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibid.*

⁵ Entre autres études sur l'ornement et la décoration, voir notamment: Diane Ghirardo, «Italian Architects and Fascist Politics: An Evaluation of the Rationalist's Role in Regime Building», *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol.39, n°2, 1980, pp. 109-127; «Politics of a Masterpiece: The Vicenda of the Decoration of the Façade of the Casa del Fascio, Como, 1936-39», *Art Bulletin*, vol.62, n°3, 1980, pp.466-478; David Rifkind, «Furnishing the Fascist interior: Giuseppe Terragni, Mario Radice and the Casa del Fascio», *History.Arq*, vol.10, n°2, 2006, pp. 157-169.

⁶ Richard A. Etlin, *Modernism in Italian Architecture, 1890-1940*, Cambridge, MIT Press, Londres, 1991, p. 459.

⁷ Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Editions G. Crès et Cie, Paris, 1930, pp.134-135.

⁸ Giuseppe Terragni, «La costruzione della Casa del Fascio di Como», *Quadrante*, n°35-36, 1936, (pp.5-27), p.12.

⁹ *Ibidem*, p. 6.

¹⁰ Giuseppe Terragni, «Note tecniche. Linee fondamentali o di rettifica», *ibid.*, (pp. 38-54), p. 52.

¹¹ Giuseppe Terragni, «La costruzione della Casa del Fascio di Como», *ibid.*, p. 12.

¹² *Ibid.*, p.15.

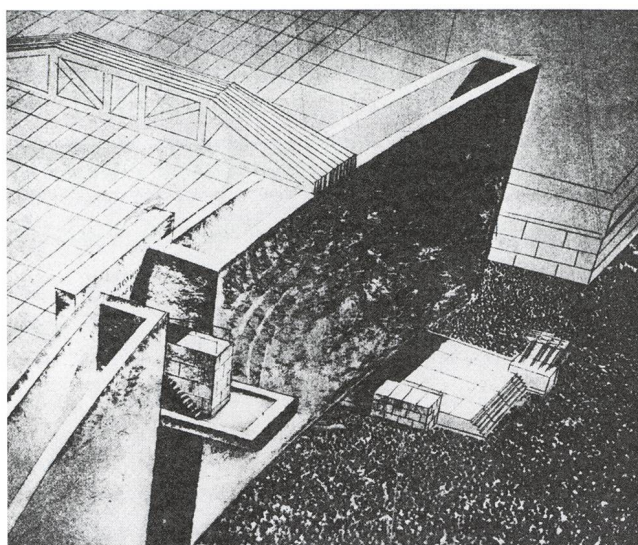
¹³ Benito Mussolini, *La Doctrine du fascisme*, [traduit par Charles Belin], Vallecchi, Florence, 1938 (Edition originale italienne: Rome, Trèves, Treccani-Tumminelli, 1932).

¹⁴ Giuseppe Terragni, «Note tecniche. Linee fondamentali o di rettifica», op. cit., p.38.

¹⁵ *Relazione al Concorso di 2° grado per il progetto della Casa Littoria a Roma*, 1937.

¹⁶ Anna Rosellini, *Le Corbusier e la superficie. Dal rivestimento*

Giuseppe Terragni, avec Luigi Vietti, Piero Lingeri, Antonio Carminati, Marcello Nizzoli, Mario Sironi, Ernesto Saliva et Italo Bertolini, projet de concours pour le Palais du Littorio et de l'Exposition de la Révolution fasciste, Rome, 1934. Solution A. Axonométrie.



d'intonaco al béton brut, Aracne Editrice, Rome, 2013, p. 161.

¹⁷ Giuseppe Terragni, «Note tecniche. Linee fondamentali o di rettifica», *op. cit.*, p.49. Kurt W. Foster est l'un des rares à avoir relevé ce détail de la Casa del Fascio (voir: Kurt W. Foster, «Architecture come archivi e segrete del sapere», in Giorgio Ciucci (éd.), *Giuseppe Terragni. Opera completa*, *op. cit.*, pp. 120-121.)

¹⁸ Giuseppe Terragni, «La costruzione della Casa del Fascio di Como», *op. cit.*, p. 14.

¹⁹ Giuseppe Terragni, «Un'idea per le Case del Fascio», *Quadrante*, *op. cit.*, p. 32.

²⁰ Voir: Massimo Zammerini, «Il bando di concorso», in *Concorso per il Palazzo Littorio*, Testo & Immagine, Turin, 2002, pp. 26-27.

²¹ Voir: Arturo Danusso, «Indagini sperimentali sulle costruzioni. La fotoelasticità», *Rendiconti del seminario matematico e fisico*, vol. VI, n°1, 1932, (pp. 203-215), p.203. Voir aussi: Guido Oberti, «Fotoelasticità», *ibidem*, pp. 217-251. A propos des projets de Terragni et de son équipe, voir en particulier: Sergio Poretti, Tullia Iori, «I progetti romani e l'autarchia», in

Chiara Baglione, Elisabetta Susani (éd.), *Piero Lingeri*, Mondadori Electa, Milan, 2004, pp.77-97.

²² «Concorso per il Palazzo del Littorio a Roma, testo originale di introduzione ai progetti A e B del Concorso di 1° grado. 1934», in Enrico Mantero, *Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano*, Edizione Dedalo, Bari, 1969, 1983, (pp.122-123), p.123.

²³ «Relazione progetto B», *Rassegna* (Giuseppe Terragni 1904/1943), IV, n° 11, 1982, p.66.

²⁴ Luigi Zuccoli, édition critique sous la direction de Luca Lanini, *Quindici anni di vita e di lavoro con l'amico e maestro architetto Giuseppe Terragni*, Libria, Foggia, 2015, p.17. Voir: Manfredo Tafuri, «Giuseppe Terragni: Subject and "Mask"», *Oppositions*, n°11, 1977, pp.1-25; et Manfredo Tafuri, «Il soggetto e la maschera. Una introduzione a Terragni», *Lotus International*, n°20, 1978, pp.4-31.

²⁵ Giuseppe Terragni, lettre «Agli Amici del Gruppo Milanese Espositori al Concorso Nazionale del Littorio: Carminati, Lingeri, Saliva, Terragni, Vietti, Nizzoli,

Sironi», 25 octobre 1934, in Enrico Mantero, *Giuseppe Terragni e la città del razionalismo*, *op. cit.*, (pp. 123-126), p. 125.

²⁶ «Relazione progetto A», cité par Francesco Tentori, «La Mostra della rivoluzione fascista e alcuni progetti romani di Giuseppe Terragni», in Giorgio Ciucci, *Giuseppe Terragni. Opera completa*, *op. cit.*, (pp. 241-255), p. 253.

²⁷ «Relazione progetto A», *Rassegna* (Giuseppe Terragni 1904/1943), *op. cit.*, (pp. 62-63), p. 63.

²⁸ Enrico Volterra, «La fotoelasticità e le sue applicazioni allo studio delle tensioni interne dei corpi elastici», *L'Ingegnere*, vol. IV, n° 8, 1930, (pp. 516-531), pp. 524-526.

²⁹ Voir: Roberto Gargiani, Alberto Bologna, *The Rhetoric of Pier Luigi Nervi. Concrete and Ferrocement Forms*, EPFL Press, Treatise on Concrete, Lausanne, 2016, pp.48-54.

³⁰ Voir: Emilio Gentile, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Laterza, Bari, 1993, p.198.