

Modernisme og fascisme i Italien

af Uffe Østergård

The young Paul de Man was not torn between fascism and commitment to modern art; he identified them (Dasenbrock 1992, 238)

Det vil være absurd ... ikke at ville en rationel og funktionel arkitektur (Mussolini 1934)

1. Fascismen og den moderne arkitektur

I 1961 formulerede en af de mest fremtrædende, moderne italienske arkitekter, Ernesto Rogers (1909-1969¹) og antifascist fra midten af 30'erne følgende selvransagelse som sit bidrag til en serie forelæsninger om fascismen og antifascismen i Milano:

“... De vigtigste arkitekter i vore generation var Terragni og Pagano; og Terragni og Pagano var de mest fascistiske af os. ... Man er nødt til uden fortielse at indrømme, at størstedelen af de italienske arkitekter har bidraget direkte eller indirekte, med udmærkelse eller uden til regimets (det fascistiske u.ø.) bygninger. Det er nødvendigt at fastslå denne sandhed, for kun ved at sige det, kan man håbe at overvinde fejltagelsen. Det kan

¹ Ernesto Nathan Rogers. Fremtrædende byarkitekt og arkitekturteoretiker fødtes i Trieste 1909 ligesom den Pagano, han hylder i artiklen. Umiddelbart efter sin eksamen i 1932 påbegyndte han en omfattende virksomhed, både som skribent og som arkitekt, der gjorde ham til en af de mest respekterede arkitekter i efterkrigstiden. Sammen med tre klassekammerater fra den tekniske højskole i Milano dannede han 1934 gruppen BBPR (efter første bogstav i deres efternavne): Gian Luigi Banfi (1910-45), Lodovico B. di Belgiojoso (1909-) og Enrico Peressutti (1908-76). BBPR-gruppen fulgte de almindelige sving blandt intellektuelle bort fra fascismen og over til antifascismen. Rogers gik i eksil i nabolandet Schweiz, mens Banfi og Belgiojoso blev deporteret til koncentrationslejren Mauthausen, hvor Banfi døde i 1945 sammen med Pagano. Peressutti døde i 1976 efter en karriere som underviser i USA, mens Belgiojoso indtil for ganske nylig var aktiv som underviser i Milano og Venezia. Efter 1946 opgav de den rigoristiske rationalisme og arbejdede i en stil, som kaldes *neoliberty*. Rogers redigerede *Domus* 1946-47 og det toneangivende *Casabella (continuità)* fra 1953 til 1964. Blandt Rogers' større værker kan fremhæves *Gli elementi del fenomeno architettonico* fra 1962 (*The Phenomenology of European Architecture in a New Europe*, Boston 1964); *Le Corbusier fra noi*, Milano 1966 og *Editoriali di Architettura*, Torino 1969 (Portoghesi 1969 I, 304-05 og V, 254-55 og nu senest Maffioletti 1994).

forekomme mærkeligt, at intelligente og ærlige personer, som mange af dem var, i et land som allerede havde frembragt en Gramsci, en Matteotti, en Gobetti, ikke forstod fascismen og blev ved at tage fejl. Og alligevel er vores historie sådan, den består af mennesker, som tog fejl uden at forstå, hvornår og hvorfor de begik deres fejl. Når jeg vover at genoplive denne historie over for så stort et publikum, når jeg vover at betro mig offentligt, er det fordi jeg virkelig tror, at hvis de moderne arkitekter i Italien har fejlet ved at samarbejde med fascismen, så har de vist sig i stand til at sone og genvinde agtelsen, da de gik over til antifascismen. Her er i korthed deres historie. Hvordan forklare denne fejltagelse hos en ganske berømt samling af personer som trods alt diskuterede, selv om de ikke kunne tale alt for meget offentligt. Jeg tror, at årsagen til vores fejltagelse lå i filosofisk forvirring. Vi baserede os på en syllogisme, som groft sagt lød sådan: fascismen er en revolution, den moderne arkitektur er revolutionær, derfor må den være fascistens arkitektur. Som I ved, er det første led forkert, hvorfor konsekvensen ikke kunne undgå at være katastrofal; fascismen var ikke en revolution.” (Rogers 1962, 335-36).

Med disse ord så Ernesto Rogers realistisk i øjnene, at det nære forhold mellem den moderne arkitektur og det fallerede politiske regime kaster et dårligt lys over den berømmede italienske modernisme i arkitekturen. Men i den historiske sandheds navn mente han det ikke muligt at benægte et vist ideologisk slægtskab mellem de to fænomener, i hvert fald før 2. verdenskrig. Det er anerkendelsesværdigt, da mange andre som f.eks. arkitekturhistorikeren Bruno Zevi har benægtet enhver forbindelse (Zevi 1955 og mange andre steder). Selv den ellers yderst reflekterede, åbne og nuancerede arkitekturhistoriker Cesare De Seta har i sin grundige rekonstruktion af den arkitektoniske kultur i Italien i tiden mellem krigene benægtet, at der var nogen egentlig indholdsmæssig og ideologisk forbindelse mellem den rationalistiske arkitektur og det fascistiske regime ud over det forhold, at de var kronologisk samtidige (De Seta 1972). Senere har han formuleret forholdet således:

“Arkitekten Giuseppe Terragnis casa del Fascio i Como (1932-26) og maleren Mario Sironis billeder af byperiferier (1922-44) er værker af fascistiske kunstnere, men ikke resultater af fascistisk kultur, fordi denne i almindelighed udtrykker værdier, der er i modsætning til Terragnis og Sironis. Casa del Fascio i Como er født af åndelige fordringer og af stilistiske fordringer, der tilhørte epoken.” (De Seta 1976,10).

De Seta er en vidende og kompetent arkitekturhistoriker og har ikke foretaget en bevidst tilsløring af en mulig sammenhæng. Han er et reflekteret resultat af den almindeligt udbredte opfattelse af fascismen, som har været gældende i antifascismens epoke efter 2. verdenskrig (jvf. Gregotti 1968). Efter fascismens og nazismens militære nederlag blev fascismen reduceret til en samlebetegnelse for alt ondt og reaktionært i verden. Fra 1945 og indtil for ganske nylig, hvor nyfascisterne kom i regering og er blevet politiske renvaskede under betegnelsen *Alleanza Nazionale* (januar 1995) har det været umuligt for italienske intellektuelle at acceptere, at der skulle have været en tættere ideologisk overensstemmelse mellem det nye rationalistiske eller funktionalistisk formsprog og de i dette sprog indbyggede forestillinger om et nyt og mere retfærdigt (og mere rationelt fungerende) samfund på den ene side og fascismen på den anden. Men det var der ubetvivleligt, som det fremgår af Ernesto Rogers' selvkritik.

Hvad vi må huske på i dag er, at den fascistiske bevægelse i sit udspring, dvs. som ideologi og bevægelse, opfattede sig selv som et “moderne” opgør med det gamle konservative samfund, den liberale politik og den socialistiske arbejderbevægelse, der efter manges mening havde svigtet i 1. verdenskrig. Man kan med nogen ret opfatte fascismen som et ungdomsoprør rettet mod det moderne, kapitalistiske samfunds to hovedideologier, liberalismen og socialismen. Dette gælder især for fascismen i Italien men også for nazismen i Tyskland. Går man tættere på det ideologiske indhold i bevægelserne var der dog store forskelle. Den italienske fascisme ville et helt “nyt” samfund og et ny fascistisk menneske. For at

opnå ville den benytte sig af alle det industrielle samfunds nye teknologiske opfindelser. Der var således ikke nødvendigvis langt fra futuristernes råb om, at alt det gamle skulle væk, syndikalisternes krav om nye ledelsesformer på arbejdspladserne, de hjemvendte soldaters krav om en ny magtfordeling i samfundet, som kunne skabe plads til dem og det fascistiske parti afvisning af den gamle parlamentariske (u)orden til de unge arkitekters krav om en ny, mere rationel og funktionel samfundsplanlægning og dertil svarende formmæssige udtryk. Man kan karakterisere den italienske fascisme som et moderniserende udviklingsdiktatur til langt op i 1930'erne, hvorefter styret gradvis ændrede karakter under indtryk af den påtvungne alliance med det nazistiske Tyskland.

Den tyske nazisme derimod var et svar på usamtidighederne i et meget mere moderne samfund. Nazismen sejrede ved at formulere småborgerskabets angst for såvel den organiserede arbejderklasse som for den centraliserede storkapital. Derfor fremtrådte den på overfladen langt mere tilbageskuende og afviste efterhånden den moderne kultur til fordel for Albert Speers neoklassicisme, den arkitektur de fleste i dag forbinder med "fascistisk arkitektur". At sammenhængene var mere komplicerede, når man undersøger dem nærmere, ændrer ikke ved denne overordnede karakteristik. På længere sigt var den utilsigtede virkning af de to regimer dog nærmest modsat. Den tyske nazisme kom – især fordi den smadrede den gamle elite og tabte krigen – til reelt at fremme en radikal modernisering af det i hvert fald det vesttyske samfund – mens den italienske fascisme kørte fast i et tilbagestående samfund og hverken kunne indfri sine løfter om reformer indadtil eller militær ekspansion udadtil. Til gengæld blev styret aldrig så totalitært, at det udryddede al modstand, hvorfor der var et potentiale at spille på, da krigen var tabt. De ældre eliter samlede sig omkring kongen sammen med nogle af Mussolinis fascistiske konkurrenter og afsatte ham. Slutresultatet blev, at Italien stort set kom over på de allieredes side imod Tyskland. Prisen blev en forbitret

borgerkrig i Nord- og Mellemitalien og et aldrig gennemført opgør med fascismen. Dette sidste har hævnnet sig på det sidste, hvor nyfascisterne er igen er blevet politisk respektable efter næsen halvtreds års politiske mainalisering. Men det er en anden historie, som ikke skal fortælles her.

I mellemkrigstiden var det altså på ingen måde indlysende, at fascismen ikke var den revolution, den selv proklamerede. Det har eftertiden overset, fordi det efter fascismens fald var nødvendigt at samle alle kræfter på tværs af politiske anskuelser for at slå nazismen militært. Og bagefter fungerede den proklamerede antifascisme – især i Italien – som den forfatningsmæssige forudsætning for al respektabel politisk og kulturel aktivitet. Antifascismen blev indsat i den nye forfatning af 1947. Og det var ikke kun hykleri men en ærligt tilkæmpet overbevisning. Mange af de unge fascistisk uddannede intellektuelle i Italien brød med fascismen i 1936, 1939-40 eller efter 1942-43, efterhånden som det gik op for dem, at programformuleringerne om det nye retfærdige samfund kun var ord, og at der bagved skjulte sig et korrupt, magtbegærligt, traditionelt imperialistisk system.

Et af de fornemste eksempler på en person, som tog den fulde konsekvens af sine anskuelser var den Giuseppe Pagano (1896-1945), som ifølge Rogers og mange andre var den mest lysende blandt rationalisterne. Født i Istrien under østrigsk herredømme i 1896, deltog han som frivillig i den italienske hær i 1. verdenskrig 1915-18. Han var en af Gabriele D'Annunzios frivillige under besættelsen af Fiume i 1919 og et fremtrædende medlem af det fascistiske parti fra dets grundlæggelse i 1919. Han fik en lysende arkitektkarriere fra 1928 til 1940 (nu dokumenteret i Bassi e Castagno 1994 i en serie om store designere), men meldte sig alligevel til hæren i 1941 for at deltage i krigen mod Grækenland. Her skuffedes han over fascismens ineffektivitet og korrupsionen og udueligheden hos lederne. I 1942 brød han enhver forbindelse med partiet og blev kommandant i modstandsbevægelsen. Efter

arrestation i 1943 nægtede han at lade sig indrullere i Salò-republikkens fascistiske hær og blev udleveret til tyskerne, i hvis hænder han omkom i koncentrationslejren Mauthausen 22 april 1945. I sin dagbog – der ikke var beregnet på offentliggørelse – formulerede Pagano det livssyn og den politiske overbevisning, som først fik ham til at kæmpe for den fascistiske revolution i 20 år og dernæst bekæmpe det selvsamme styre med våben i hånd:

“Når jeg har meldt mig frivilligt (til militærtjeneste) er det med fuldt køligt overlæg ... for at vise, at jeg er villig til at løbe risikoen for at dø i krig. Det gør jeg for at bevare min uafhængighed som menneske og kunstner overfor en truende politisk belejring, som kvæler os, ydmyger os og trækker os ind i en flokkonformisme. Hvordan skal man reagere, hvis ikke ved at acceptere alle spillets risici for at generobre den anseelse, som de intellektuelle har tabt, og håbe på en virkelig revolution, på en virkelig moralsk renselse, på en virkelig genfødsel af værdierne i vores mediterrane italienskhed (*italianità*) som logisk konsekvens af dette fantastiske tyveri af værdighed, på hyklerisk vis forklædt som humane, lovlydige og racebevarende hensyn. ... Hvorfor risikere så meget for at forsvare et system, der er så fjernt fra de virkelige overbevisninger, der har præget mit skabende liv? ... Der er hos os alle en altopslugende vilje til at sætte sig op mod denne nye feudalisme hos veltalende ledere, der er inkompetente, reaktionære, som skræpper retorisk op om hellige principper i en orden og et hierarki, som er absurd, uretfærdigt og konstant selvmodsigende. Efter krigen må vi have tingene på plads. Vi må lægge de tusindvis af problemer åbent frem påny og handle forfra med al den fortvivlede autoritet, der er i vores idealer, som så kynisk er blevet forvansket og forhånet af nutidens lave politiske opportuniste.” (Pagano 1976, 433-35).

Den desperate idealisme kombineret med aktivisme, der lyser ud af denne undsigelse af det fascistiske regime – men ikke dets proklamerede idealer – havde Pagano fælles med store dele af mellemkrigstidens unge intellektuelle. Det var det samme konsekvente,

idealistiske krav om et bedre samfund, der fik flertallet af de italienske intellektuelle til at tilslutte sig det kommunistiske parti under og efter krigen. Et livsforløb som Paganos er svært at forstå for os i dag. Men det demonstrerer tydeligt behovet for at studere fascismen på en anden og mere forstående måde end den afvisning, som det automatiske, antifascistiske beredskab tilsiger. At forstå er ikke at undskylde, men netop at forklare, hvad det dragende ved fascismen var for unge idealister i mellemkrigstiden. Og kun ved denne indfaldsvinkel bliver det muligt at bestemme det fælles tankegods i rationalismen og fascismen uden automatisk kun at reducere rationalismen til magtens arkitektur. At det så kan blive nødvendigt at nuancere rationalisternes egen forståelse af deres arkitektur som progressiv, rammer ikke kun dem, men hele den intellektuelle avantgardes bestræbelser på at ændre virkeligheden med planlægning fra oven og udefra.

Når alt dette er sagt må det understreges, at de rationalistiske arkitekter ikke kom til levere den officielle fascistiske arkitektur, hvor gerne mange af dem havde villet. Man kan overhovedet ikke tale om én fascistisk arkitektur, men om arkitektur under fascismen, opdelt i mindst tre eller fire indbyrdes konkurrerende retninger, hvoraf ingen opnåede total dominans. Ikke engang den "nationalistiske funktionalisme" hos regimets ledende arkitekt, Marcello Piacentini (1881-1960) kan kvalificere til denne værdighed, alle hans æreshverv og store samlede opgaver til trods. Men de rationalistiske arkitekter var på den anden side ikke så undertrykte og opgavemæssigt udsultede, som det hævdes i det meste af historieskrivningen om dem.

Den førnævnte Bruno Zevi (1918-) kan tages som eksponent for hele den antifascistiske holdning til arkitekturen. Han emigrerede under fascismen til USA, hvor han tog eksamen i arkitektur ved Harvard under vejledning af den internationale modernismes førstemand, Bauhausarkitekten Walter Gropius (1887-1965). Som medlem af den antifascistiske organisation *Giustizia e Libertà* vendte han i 1943 tilbage til Europa og deltog i kampen mod fascismen som medlem af *Partito*

d'Azione, den liberale, ikke-kommunistiske og ikke-katolske modstandsbevægelses politiske organisation. Fra 1945 undervist han ved universitetet i Venezia, fra 1963 ved Roms universitet, indtil han i 1981 emigrerede til USA i protest mod de dårlige forhold på de italienske universiteter. I hele perioden har han været en indflydelsesrig kommentator af og promotor for den modernistiske italienske arkitektur i tidsskriftet *L'Architettura – cronache e storia*, som han redigerede fra 1955 og i ugebladet *Espresso*. Artiklerne fra hans faste rubrik er udgivet i 20! bind under overskriften *Cronache d'Architettura*, Bari 1971 ff. I disse bind kan man følge en typisk antifascistisk, ikke-kommunistisk intellektuels kommentarer til den nationale og internationale kulturelle udvikling. Glæden over sejren over fascismen afløstes hurtigt af skuffelse over nederlaget for partisankampens tværpolitiske samarbejdslinie. Her grundlagdes og befæstedes den antifascistiske myte om fascismens totale åndløshed og umuligheden af, at der kunne have været noget som helst åndeligt slægtskab mellem den moderne arkitektur og fascismen. Dette synspunkt er også bærende i hans øvrige arkitekturhistoriske forfatterskab lige fra *Verso un'architettura organica* (1945) til *Storia dell'architettura moderna* fra 1975.

Selvfølgelig måtte de unge, moderne arkitekter arkitekter påtage sig de opgaver, de kunne få. Og disse måtte i et autoritært diktatur som det fascistiske Italien i høj grad dikteres af ideologien i det herskende parti. Men det kan ikke skjules, at det rationalistisk formsprog passede fint til fascismens autoritære, eksplicit antidemokratiske opfattelse af forholdet mellem herskende og beherskede. At der skulle være noget særligt antifascistisk i den moderne arkitektur, som især Bruno Zevi har argumenteret for, dementeres effektivt af eksemplerne Pagano og Terragni. Terragnis autoritære grundindstilling hyllet i populistiske fraser og hypermoderne formsprog kunne godt have fungeret som regimearkitektur, hvis Mussolinis diktatur havde kunnet enes om ét arkitektonisk sprog. Den fremtrædende modernist Le Corbusier (1887-1965) skrev direkte til

Mussolini og bragte sig selv i forslag som den italienske fascisme officielle arkitekt, samtidig med at indbyggerne i Génève kritiserede hans palæ for Folkebundet som udtryk for den argeste bolsjevisme (Lamberti 1972, 817-72). Sådan kom det ikke til at gå, og arkitekturen under fascismen drejede gradvist i mere og mere neoklassicismisk retning. Men det var ikke kunstneres skyld. Og den mere demokratiske Pagano troede faktisk længe på styrets udtalelser. Han brød ikke med Mussolini og fascismen, fordi styret ikke var fascistisk, men fordi det ikke var fascistisk nok. I 30'erne var idealisterne på fascismens parti. Derfor var det logisk, at de i takt med skuffelsen over afstanden mellem teori og praksis skiftede over til antifascismen, meget ofte i kommunistisk udgave.²

I stedet for at fremstille modernismen som total negation af fascismen og de øvrige autoritære regimer i mellemkrigstiden bør man nuancere den gængse opfattelse af såvel fascisme som modernisme og

² Afsløringer af afstanden mellem fascismens løfter og dens praksis var et tilbagekommende tema i den umiddelbare efterkrigstids litteratur. Kendte eksempler er Elio Vittorino (1908-66) med *Conversazioni in Sicilia* (1941) og *Garofano rosso* (1948) og Cesare Pavese (1908-50) med *Lavaora stanca* og dagbogen fra tiden 1935-50, *Il mestiere di vivere* udgivet efter hans selvmord. Påvisningen af en kontinuitet fra fascisme til kommunisme i litteraturen blev påvist af den venstrekommunistiske litteraturhistoriker Alberto Asor Rosa i *Scrittori e popolo, saggi sulla letteratura populista in Italia*, Savelli 1965. Asor Rosa har siden trukket i land, måske i sammenhæng med, at han meldte sig ind i PCI igen (se *Intelletuali e classe operaia*, 1974). Romano Luperini fremførte den atter i *Gli intellettuali di sinistra e l'ideologia della ricostruzione nel dopoguerra*, 1969. Af den righoldige litteratur om intellektuelle og fascismen kan især fremhæves Luisa Mangoni, *L'interventismo della cultura. Intelletuali e riviste del fascismo*, Bari 1973. Et overbevisende personligt vidnesbyrd om en sådan udvikling fra idealistisk fascist til kommunist er Ruggiero Zangrandi, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo* (den lange rejse gennem fascismen), fra 1947. Zangrandi og Pagano er kun to af mange, der har gjort denne udvikling med. Man kunne også fremhæve en verdenskendt historiker som Delio Cantimori, der har inspireret en hel generation af britiske og italienske historikere bl.a. E.J. Hobsbawm (se Michele Cilibert, *Intelletuali e fascismo. Saggio su Delio Cantimori*, Bari 1977, der rummer en indtrængende analyse af Cantinoris skrifter fra 1927- til 1942). Spørgsmålet er siden blevet taget op med gyldighed for hele kulturlivet, især baggrunden for den neorealistske filmtradition i en udstilling på Museo d'Arte Moderna Ca' Pesaro i Venezia nov. 79 til jan 80. (se kataloget *Immagine del popolo e organizzazione del consenso in Italia negli anni trenta e quaranta*, Padova: Marsilio 1979. Dette katalog viser, hvordan neorealistske opfattelse af "folk" og "folkelighed" blev grundlagt i fascismens dyrkelse af det arbejdende folk.

avantgarde. På den ene side viser de intellektuelles og kunsternes idealistiske – og naive – tro på fascismens vilje til at skabe et nyt samfund ved at skabe et nyt menneske, at denne ikke *kun* var reaktionær, sådan som vi har vænnet os til at se den i antifascismens epoke. Den italienske fascismen var både som bevægelse og regime et populistisk massediktatur, der på en del punkter nedbrød det gamle, stive klasse- og kastedelte, liberale samfund. Den indvarslede og fremmede folkets indtræden i historien ved som Walter Benjamin (1892-1940) så rammende har sagt det “at lade masserne komme til udtryk – om ikke til deres ret”. På den anden side var modernismen ikke kun et emancipatorisk, progressivt program for en demokratisk modernisering via skabelsen af overensstemmelse mellem æstetisk form og funktion, sådan som den selv troede – og tror. Eller rettere, ved at søge at gennemføre dette mål fra oven landede den i dilemmaet for alle formynderiske forbedringsprogrammer og blev autoritær. Oplevelsen af formynderiet i den totale planlægning af vores livsrum er vel den primære erfaring, som efterkrigsgenerationen har gjort med rationalisme og funktionalisme, hvorfor den også kom i miskredit i 80’erne. At reaktionerne i form af postmodernisme, neorationalisme og alle mulige retro- retninger ikke har gjort det bedre, snarere tværtimod, fritager ikke modernismen og funktionalismen fra kritik.

Selv om de italienske rationalister bestemt var stærkere til at producere programmer for arkitekturen end til at føre disse ud i livet, er der dog bygget – og bevaret – så meget, at man kan dømme om hensigt og virkning af deres formsprog. Og det kan ikke være en tilfældighed, at samme formsprog kunne bruges til at hylde et autoritært moderniseringsdiktatur og visionen om et demokratisk, socialistisk samfund. I begge tilfælde var der tale om, at det “gode” dvs. det “moderne” liv skulle planlægges totalt af bedrevidende, oftest velmenende eksperter og presses ned over folk, uanset om dette folk selv opfattede deres problemer på samme måde. Moderne arkitekters raseren i Europas storbyer i øst som i vest lader ikke verdenskrigens rædsler meget

tilbage at høre. Mussolini krævede i en tale, at arkitekterne skulle skabe “bygninger i overensstemmelse med vor tid”. Og det gjorde de i samme formsprog under fascismen såvel som under demokratiet. Den rationalistiske modernitet var smuk, men i bedste fald politisk indifferent. I de fleste tilfælde endda reelt autoritær. Det gælder for giganter som Pagano uanset hans senere antifascistiske engagement, det gælder for Le Corbusier og det gælder for Terragni, der døde i 1944 efter at være vendt hjem fra krigstjeneste ved den russiske front. Og det gjaldt for dusinvis af mindre og mindre kendte ånder. Men for at forstå den radikale modernismes dilemma er det nødvendigt at rekonstruere den samlede situation for arkitekturen under den italienske fascisme.

2. Arkitektur under fascismen: Marcello Piacentini

Arkitekturhistorikerne er enige om, at den “moderne arkitektur” fødtes i 1926-27 i et skarpt brud med den forudgående periodes arkitektoniske idealer. Det var kort efter, at Mussolini indførte diktatur og forbød alle andre politiske ytringer end fascistiske. Indtil da havde den dominerende stil været været forskellige historiserende og stilblandende retninger. Repræsentanterne for denne tradition havde etableret sig på universiteterne og i kunstakademierne og kaldtes derfor *gli accademici*. Hovedtalsmand for denne retning var kunstkritikeren Ugo Ojetti (1871-1947), der især skrev i tidsskrifterne *Dedalo* (1920-33), *Pegaso* (1929-33) og *Pan* (1933-35). Han var standhaftig kritiker af rationalismen i arkitekturen og af *novecento*-retningen i maleriet.

Jugendstilen, som i Italien hed *stile liberty*³ (til tider også *stile floreale*), havde især sat sig spor i byggeri af

³ “Liberty er et ord jeg aldrig vil bruge”, skrev kritikeren Alfredo Milani i 1903, “Art nouveau, den ny stil, moderne stil, det er hvad denne aktuelle æstetiske bevægelse bør kaldes.” Hermed gav Milani udtryk for den samstemmende opfattelse blandt kunstkritikere og -historikere omkring århundredskiftet. Han hentydede til Jugendstilen, som i 1880’erne bredte sig i Storbritannien, Frankrig, Belgien og Østrig. Dens hensigt var at forene det skønne med det enkle, hæve massernes smag og genvinde sansen for det skabende kunsthåndværk, den sans som var begyndt at gå tabt i den

enkelte velhavervillaer. Den havde aldrig erobret en dominerende plads og afløstes omkring 1. verdenskrig af en eklektisk historiserende, såkaldt akademisk tradition med loggiaer, tårne, terrasser, balkoner og altaner forsynet med alskens udsmykning af stuk, majolica, fresker, mosaikker og smedejernsgitre i middelalder, neobarok, renæssance, neogotisk, veneziansk, arabisk, ægyptisk, toscansk eller parisisk stil. De modernistiske arkitekters polemiske manifeste har haft held til at få samtiden og eftertiden til at tro, at denne stilbandede mistrøstighed var enerådende i Italien efter verdenskrigen. Men det er ikke rigtigt. Ud over den kortlivede og hastigt glemte futurisme (Antonio Sant'Elia's skitser), var der faktisk mange virksomme repræsentanter for en art mellemgeneration, som søgte at formidle mellem de gamle idealer og den nye, radikale modernisme. Denne midterfløj kaldtes de moderate. Den havde to fløje. En i Milano med navnet *Novecento*, ledet af forfatteren Massimo Bontempelli (1878-1960) og en anden i Rom.

Den bedste kendte og mest indflydelsesfulde repræsentant for disse mæglergrupper inden for arkitekturen var Marcello Piacentini (1881-1960). Han var det nærmeste det fascistiske regime kom i retning af en officiel arkitekt og udøvede en vældig indflydelse via tidsskriftet *Architettura Oggi*, som redigerede, formandsskab i dommerkomitéer og leder af store samlede bygge- og bysneringsopgaver som Bergamo,

begyndende industrielle masseproduktion. Men eftertiden har ikke givet Milani og hans kolleger ret. Enhver epoke ønsker tilsyneladende at reservere betegnelserne ny og moderne for deres egen tid. Kun i Frankrig har "art nouveau" vundet hævd. I Italien tog den nye kunstretning navn efter de stoffer med blomsterudsmykning, "decorazioni floreali", som mellem 1885 og 1889 blev forhandlet af Arthur Lasenby Liberty i London (Portoghesi 1969). Det indre af det nyindrettede deputeretkammer i Rom, Montecitorio er et monument over denne stil, indrettet af arkitekten Ernesto Varvile. Først i de senere år er liberty blevet analyseret ordentligt af to kunsthistorikere Irene de Guttry og Maria Paola Maino i kataloget, *Il liberty italiano*, Bari: Laterza 1983/1994. Iflg. dem er det umuligt at definere stilen ud fra homogene, stilistiske kriterier, da den netop var en dyrkelse af den individualistiske forbindelse af fortidens dekorative former med nutidens materialer. Det mytiske indhold i jugendstilen, som især gjorde dens plakatkunst elsket i 70'erne, blev præsenteret på en udstilling i Rom nov.-dec. 1979 (se kataloget *Mitologia e iconografia del XX secolo nel manifesto italiano dal 1885 al 1914*, Roma: De Luca editore 1979).

Brescia og universitetet i Rom. Trods denne magtposition kan han overhovedet ikke sammenlignes med Albert Speer i Tyskland, hverken mht. position i det fascistiske hierarki eller æstetisk indstilling. Han søgte at moderere mellem jugend-stilen og den østrigsk neoklassicisme og – efter 1. verdenskrig – de moderne, såkaldt rationalistiske retninger.

Piacentini, der var søn af en fremtrædende romersk arkitekt Pio Piacentini, begyndte sin karriere med et ikke-realiseret projekt til udstillingen i Rom 1911. Senere projekterede han den banebrydende biograf på hovedstrøget, *Cinema al Corso*. Den regnes for en af hans mest originale frembringelser og var stærkt inspireret af Wiener-modernismen. Netop derfor vakte den skandale, da Italien trådte ind i verdenskrig på de allieredes side imod Tyskland og Østrig-Ungarn. Han blev anklaget for tyskvenlighed og måtte for egen regning bygge facaden om (Patetta 1972, 96-97). Begge disse projekter indfrie tidens krav om at befri arkitekturen for alt overflødigt og vende tilbage til en rensset klassicisme bag om 1800-tallets overdrivelser. I tiden efter 1. verdenskrig byggede han private huse for det romerske borgerskab, huse som ifølge sammenfaldende vurderinger var de dristigste og mest nyskabende i hele hans enorme produktion (afbildet i Guttry 1978, 41, hvor vurderingen også stammer fra). I 1921 skrev han en artikel om “Den arkitektoniske situation i udlandet”, hvor han i konklusionen formulerede et program for en kombination af klassiske og funktionalistiske elementer til en *national funktionalisme* inspireret af det antikke Rom. Han konstaterede med glæde, at “nu vender den strukturelle rationalitet tilbage, også i ekstreme former som i den franske jernbetonskole.” (Piacentini 1921).

I sin helhed lød argumentationen for denne nationale funktionalisme: “Vi kan altså – på tværs af de mange og meget forskellige manifestationer, tværs gennem de forskelligheder, som skyldes de forskellige racer – identificere et fundamentalt karakteristikum, som vi genfinder både i de mest stilfulde og i de mest revolutionære arbejder, nemlig soberheden, syntesen, afkaldet ... Murens glatte overflader, kompositionens

elementaritet og indskrænkningen af dekorationer til de steder, hvor man vil samle interessen, vender tilbage. Alt i alt er det fortidens store arkitekturs gamle love, som vender tilbage, og som definitivt fordømmer alt det, som blev gjort i sidste århundrede; fordømmer for altid den kaotiske, sammenblandede og plebejiske arkitektur med tusinde reminiscenser fra alle lande og i alle epoker og med tusinde tåbelige opfindelser i døgnfluestil, som karakteriserede stile liberty (se note 2). Nu vender de strukturelle rationalitet tilbage overalt; også i ekstreme former som i den franske jernbetonskole. Vi har set hvilke forskelle, der er mellem de forskellige nationale skoler, og hvilke love, de alle har til fælles. Vi må lade os overbevise af disse og finde i vores fortid og endnu mere i vore landskaber (*paesi*) vores races fundamentale og permanente principper. Med kun disse to elementer må vi søge vores vej. Vil vi finde den? Jeg er ganske overbevist om, at svaret er 'ja', og det endda hurtigt." (Piacentini 1921).

Også for Piacentini var det særligt italienske først og fremmest manifesteret i det romerske imperium. Det ses tydeligt i hans sejrsmonument fra 1928 i Bolzano (hovedbyen i den tysktalende del af Sydtyrol, som Italien fik overdraget efter Østrig-Ungarns nederlag og opløsning i 1. verdenskrig). Dette monument for Italiens triumf er en kun ganske let ændret udgave af en romersk triumfbue og står som en provokerende knytnæve overfor det tysksindede flertal, der kæmpede indædt mod det italienske styre fra Rom og Trento. Men også fra andre glørværdige epoker hentede han inspiration. Fra den tidlige renæssance i rådhuset på Piazza delle Vittoria i Brescia, og i barokken (Banca di Roma i Napoli). Men selv hvor han lånte, var der ikke tale om en kopi, men om en stilisering. Resultaternes rene flader nærmer sig oftest rationalisternes ornamentløse stil. Piacentinis program var at forenkle og modernisere den akademiske stil i et forsøg på at skabe en national italiensk syntese af det moderne og traditionen, en syntese hvor bygningens facade afspejlede en fast orden og et stramt hierarki (Ghirardo 1980, 112).

I en anden sammenhæng karakteriserer De Seta denne bestræbelse helt rigtigt. Det sker i forbindelse med en vurdering af den lombardiske neoklassicisme arkitekt Gio Ponti (1891-1979), men kan uden problemer udstrækkes til også at gælde Piacentini, som De Seta ikke behandler i sammenhængen. Ponti var blandt meget andet ansvarlig for instituttet for matematik på Roms universitet La Sapienza, et værk De Seta karakteriserer som "fremskridt uden at tage chancer" (De Seta 1972, 169). Det er en plausibel karakteristik, men gælder også mange af Piacentinis arbejder fra 1920'erne og 30'erne. Han havde mange store enkeltopgaver såsom Palazzo della Giustizia i Messina og senere det tilsvarende i Milano opført 1932-40 (nu især kendt som centrum for opgøret med den politiske korrupsion, "mani pulite"), Palazzo Missori (1938) og Palazzo dell'Istituto dell'Provvidenza Sociale (1938) begge i Milan. Sin største betydning har han dog haft som leder af store samlede byggerier fra bysneringerne i Bergamo (1927) og Brescia med Piazza della Vittoria (1929-32) over projekteringen af Roms universitet (1932-36), Via della Conciliazione fra Tiberen til Peterskirken (1941-50) til minde om konkordatet mellem Vatikanet og den fascistiske stat i 1929 til planlægningen af hele aflastningsbydelen EUR syd for Rom (1937-42). Denne sidste skulle have huset den planlagte verdensudstilling i 1942, deraf navnet Esposizione Universale di Roma, EUR. Ved siden af denne enorme aktivitet, der ikke sluttede med fascismens fald, tog han sig tid til at grundlægge og fra 1912 til 1941 redigere tidsskriftet *Architettura ed arti decorative* (senere kun *Architettura* til gengæld med eftertitlen: *Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti*, da det blev officielle organ for arkitektforbundet i den korporative fascistiske stat). Hans medredaktør var kunsthistorikeren Gustavo Giovannoni, der repræsenterede monumentalismen. Herudover ledede han Roms overordnede byplan fra 1931, sad sammen med traditionalisten Ugo Ojetti i den komité, som præmierede Michele Michelucci's avancerede, modernistiske projekt til banegården Santa Maria Novella i Firenze (se senere).

I 1930 udsendte han bogen *Architettura d'oggi* (Arkitektur i dag), hvori han begejstret hyldede mulighederne i det nye jernbetonmateriale, men hvori han også kritiserede le Corbusiers forestilling om "huset som en maskine til at leve i". Han roste bygninger af hollandske funktionalister som J.J.P. Oud (1890-1963), W.M. Dudok (1884-1974) og Mies van der Rohe (1886-1969), men mindede også sine læsere om, at "det der er tilladt i Hilversum og i Hamburg, kan man ikke tillade sig i Bologna og Firenze." Underforstået, at de historiske bycentre i Italien sætter nogle grænser, som ikke gælder i Nordeuropas mere historieløse byer. Uanset det underforståede kulturelle hovmod foregreb Piacentini faktisk her en senere periodes argumenter for redning af historiske centre fra hårdhændede saneringer – bl.a. af typen han selv stod for i Brescia! I alle disse sammenhænge bestræbte han sig efter bedste evne på at virke som formidler mellem de forskellige stridende, æstetiske og politiske programmer og forsøgte konstant på at holde kommunikationslinierne åbne mellem det rationalistiske venstre og det traditionalistiske højre trods militante afvisninger fra begge parter.

I 1933 kom det under overskriften "Gli archi e le colonne" (buer og søjler) til en interessant meningsudveksling mellem den moderate Piacentini, Ugo Ojetti som bannerfører for de ultrakonservative og novecento-forfatteren Massimo Bontempelli (1878-1960). Debatten var foranlediget af det kompromis, Piacentini havde indgået med sine yngre medarbejdere om udformningen af Roms universitet, opført 1932-35. Piacentinis formulering af det æstetiske program bag Roms universitet lød således: "... Vi opfører ikke nøgne facader, som kun består af glas og stål eller af grå beton og monoton cement, sådan som det gøres i dag i Nordeuropa med horisontale bånd uden symmetri. Nej, vi bruger prægtige og vidtløftige portaler lagt på akserne i den veludarbejdede grundplan. ... Altså bygninger som både er de mest italienske og de mest romerske, man kan tænke sig ("italianissimi, anzi romanissimi")." (Piacentini 1933). Året 1933 markerede i det hele taget et højdepunkt i Piacentinis åbenhed

overfor den moderne arkitektur med prisbelønningen af Giovanni Micheluccis projekt til banegården Santa Maria Novella i Firenze og opfordringen til Giuseppe Pagano, Carlo Caponi og Gio Ponti om at deltage i projekteringen af universitetet. Mellem disse førtes samme år en vigtig diskussion (optrykt i Patetta 1972, 315-36, mens Paganos indlæg i *Casabella* alle findes i De Seta 1976). Det er slående, at Piacentini på den ene side teoretisk kritiserede såvel de rationalistiske som de futuristiske modernister – selv når han forsvarede sig mod angreb fra traditionalister som Ugo Ojetti – men på den anden side helt overvejende valgte unge medarbejdere med en rationalistisk baggrund, når han udliciterede de enkelte byggeopgaver inden for de store samlede projekter som Universitetet (1932-35) og bydelen EUR (1935-42) syd for Rom.

I hele sin redaktørtid på det officielle tidsskrift for sammenslutningen af arkitekter, *Architettura* fra 1921 til 1941 bragte Piacentini gerne og ofte præsentationer af modernistiske arkitekters arbejder – italienske såvel som fra andre europæiske lande. Læser man det igennem, nuanceres det billede af total afvisning fra det officielle Italiens side, som disse arkitekter siden har dyrket. Efter krigen var det bekvemt at fremstille sig som politisk martyr pga. sit æstetiske program, men faktisk de ganske mange opgaver. Ikke alle opgaverne, og det er baggrunden for de idelige klager, men i grunden ganske mange set på baggrund af deres unge alder og beskedne erfaring. Indenfor arkitekturen såvel som inden for de fleste andre af kulturens områder eksisterede der i Italien en pluralistiske offentlighed, trods den officielt proklamerede totalitarisme. De stridende grupper var repræsenteret inden for partiet og var ofte tolerante overfor andre retninger, sålænge de ikke brød principielt med det fascistiske styre og holdt sig inden for bestemte grænser i polemikken. Det var svært for de utålmodige og polemiske idealister i de forskellige modernistiske grupper at acceptere disse spilleregler samt at deres mere traditionelle kolleger også fik opgaver. Men det ville de sandsynligvis have haft lige så svært ved at acceptere i et pluralistiske demokrati.

Det er givet at Marcello Piacentini hovedsagelig søgte at mediere mellem de forskellige positioner for at forøge sin egen position og indflydelse. Men det er lige så givet, at det var gennem hans indflydelse og patronage, at rationalisterne fik mange af de bestillinger på opgaver, som gjorde det muligt for dem at afprøve deres idéer i praksis. Han bærer hovedansvaret for, at programmerne overhovedet blev til virkelighed, som vi i dag i et vist omfang kan studere, og ikke blot forblev i skitsebøgerne. Disse bygninger har hjulpet italiensk efterkrigstidsarkitektur frem til en førende position på verdensplan i hvert fald indtil for ganske nylig. Denne opvurdering af Piacentinis organisatoriske og fagpolitiske virke fører ikke automatisk til en mildere bedømmelse af egen arkitektur, hverken i teori eller praksis. Men opdagelsen af omfanget af hans indsats for den moderne arkitektur har fået en ny generation af arkitekter til at se på hans arbejder med nye øjne. Det begyndte allerede med opslaget i Portoghesis arkitektur-leksikon fra 1969 (Portoghesi 1969) og fremhævelsen af nogle af hans glemte bygninger i Irene de Guttrys guide til moderne byggerier i Rom. I de seneste år er det blevet til en veritabel dyrkelse af Piacentini i åben polemik mod Bruno Zevi og hans antifascistiske program. Uden at læse en direkte politisk revisionisme ind i interessen kan man se en direkte linie fra Anni Trenta udstillingens fascination af design og dagligt liv under fascismen i 1982 til aktuelle genudgivelser af Piacentinis skrifter og en ny analyse (Lupano 1991, Regazzoni 1991). Selv det i dag ret forfaldne universitet La "Sapienza" fejrede sin arkitekt med stolthed i 1985 og forsøger efter fattig evne at bevare stilen fra 30'erne (Guidono e Sennato 1985).

3. Futurisme og fascisme

Den tætte sammenhæng mellem futurisme og fascisme benægtes ikke af nogen. Ganske vist stammer flertallet af futuristernes programmatisk formuleringer fra tiden før 1. verdenskrig, men de udsprang af samme åndelige klima og var fælles om en ambivalent holdning til moderniteten. På den ene side ønskede futurismens

frontfigur Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) ligesom Mussolini at sønderslå alt det gamle og skabe en helt ny, aktivistisk kultur. På den anden side afskyede de begge den funktionalistiske og "åndløse" side af det moderne. For Mussolini førte det til en systematisk ambivalens overfor moderne kunstytringer, som han gav udtryk i en principiel tale til Kunstakademiet i Perugia 5. oktober 1926. Mussolini havde året før proklameret uindskrænket diktatur og overvundet den krise, der fulgte efter mordet på oppositionspolitikeren Giacomo Matteotti. I den situation begyndte han at planlægge fascismens rolle på længere sigt. Et af midlerne til at sikre fascismen en varig plads i italiensk og europæisk historie var at gennemføre en veritabel revolution af italienernes måde at tænke på.

Mussolinis tale til Kunstakademiet skal ses som et led i denne revolutionering af kunst og uddannelse. Mussolinis pilgrimstur til Perugia var blevet forberedt ved en serie initiativer begyndende med en kongres om fascistisk kultur i 1925 arrangeret af filosofen Giovanni Gentile (1875-1944). Denne kongres havde samlet omkring 250 fremtrædende intellektuelle deriblandt journalisten og senere minister Giuseppe Bottai (1895-1959), maleren Ardengo Soffici (1879-1964), futuristen Filippo Tommaso Marinetti og digteren Luigi Pirandello (1867-1936). Afholdelsen af kongressen fremprovokerede en skarp afvisning i form af det såkaldte "Manifest fra de anti-fascistiske intellektuelle" under ledelse af de liberale Giovanni Amendola (1882-1926) og Benedetto Croce (1866-1952). I stedet for at svække den fascistiske ensretning speedede deres aktion imidlertid "fascistiserings"-processen op. I slutningen af 1925 oprettedes et Istituto Nazionale di Cultura Fascista (INCF) med Gentile som direktør, 7. januar 1926 skabtes et Kongeligt Akademi (Reale Accademia d'Italia) med Académie française som forbillede, april 1926 samledes alle de fascistiske ungdoms- og uddannelsesorganisationer under én hat i form af Opera Nazionale Balilla og endelig lancerede staten et nationalt leksikon, *Enciclopedia Italiana* under Gentiles ledelse.

Der var altså masser af nye institutioner til promovning af en fascistisk kultur. Det der manglede, var anvisninger på, hvad en sådan "fascistisk kultur" mere præcist skulle indeholde. Det forsøgte Mussolini at råde bod på i sin Perugia-tale, idet han krævede en kultur, der var "på samme tid traditionalistisk og moderne, som på samme tid ser tilbage på fortiden og frem mod fremtiden" (Mussolini 1926, 230). Hvordan dette selvmodsigende program nøjere skulle udformes, overlod Mussolini, som det var hans vane, til kunstnere og ideologer. Handsken til kunstnerne og ideologerne var hermed kastet, og som vi skal se i næste afsnit, væltede det snart frem med modernistiske og mere traditionelle kulturprogrammer. Den æstetiske kamp om principper, der skulle komme til at karakterisere det fascistiske styre næsten til enden, var indledt.

Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) er som sagt praktisk taget identisk med den italienske futurisme, bl.a. fordi han var en af de få protagonister, der overlevede 1. verdenskrig. Andre af de oprindelige initiativtagere som Carlo Carrà (1881-1966) og Gino Severini skiftede over til andre retninger. Men Marinetti forblev tro mod sit oprindelige program, som han formulerede i det "futuristiske manifest" fra 20. februar 1909. Det blev først trykt på fransk som leder i avisen *Le Figaro*, siden oversat til forskellige europæiske sprog, bl.a. italiensk (jvfr. Marinetti 1909). Heri krævedes total forkastelse af den historiske og kulturelle fortid til fordel for det moderne, industrielle liv. Manifestet besang den nye polyfoniske tidsalder præget af maskinernes fart og præcise kalkulationer. Som kosmopolit, opvokset i en overordentlig velhavende familie havde Marinetti aldrig mærket bagsiderne af den moderne udvikling. Alligevel, eller måske derfor, virker radikaliteten i hans og de øvrige futuristers krav udæskende på en moderne læser, der har oplevet alt det han ønskede sig, og meget mere, men også har oplevet det modernes janus-ansigt. Bevidst provokerende førte Marinetti bruddet mod fortiden ud i den absurde konsekvens at kræve museer og biblioteker brændt og akademier nedlagt, alt for øge hastigheden i

samfundet. Fart var alfa og omega for futuristerne (Crispolti 1969).

Indenfor arkitekturen søgte Antonio Sant'Elia at realisere et tilsvarende program. I samarbejde med Mario Chiattone udstillede han i Milano 1914 en model af "fremtidens by" (*La città nuova*), hvor de forskellige typer af trafik var adskilt fra hinanden (Ciucci e Dal Co 1990, 82 ff.). Inspireret af Sant'Elia udsendte Marinetti i samme år et futuristisk manifest for arkitekturen, *Manifesto del architettura futurista* (Marinetti 1914). Sant'Elia døde som så mange andre unge italienere under 1. verdenskrig og hans nybrydende arkitektoniske tanker kendes udelukkende i form af hundredvis af skitser. Andre medlemmer af den futuristiske gruppe var malerne Carlo Carrà, Umberto Boccioni (1882-1916), Giacomo Balla (1871-1958) og arkitekterne Luigi Russolo, og Antonio Sant'Elia. I 1910 malede Giorgio De Chirico den første serie af sine metafysiske billeder, der blev en umiddelbar forløber for surrealismen i forsøget på at skildre tingenes indre liv.

Marinetti blev i april 1915 sammen med Mussolini i Rom arresteret under en demonstration for intervention i krigen. 1919 var han med til at grundlægge det fascistiske parti, *Fasci di combattimento* og blev valgt til centralkomitéen. I efteråret 1919 stod hans navn som nummer to af de fascistiske kandidater på stemmesedlen lige efter Mussolinis. I december 1918 og januar havde man åbnet såkaldte fascist-futurist klubber i Rom, Ferrara, Taranto og Firenze. Karakteristisk nok var det også i 1919, at de russiske futuristers politiske aktivitet toppede med grundlæggelsen af de såkaldte "Komfuts" (kommunistiske futurister) i Petrograd (St. Petersborg/Leningrad. Denne aktivitet i såvel fascismens som bolchevismens tidlige dage kan kun forklares ud fra en nærhed i ideologi (jvfr. Golomstock 1990, 9ff.). De italienske futurister så Mussolini som byggeren af deres futuristiske fremtid, en revolutionær lige som Lenin. Logisk nok blev der også gjort forsøg på at knytte kommunismen og fascismen sammen i deres fælles antikapitalisme, forsøg der dog hurtigt blev opgivet til fordel for en hadsk antikommunisme hos fascisternes (De

Felice 1965). Det skaffede fascismen til magten i Italien, men man skal ikke glemme Mussolinis baggrund i en maximalistisk og doktrinær marxisme før 1. verdenskrig.

Det var ikke udtryk for forvirring at futuristerne i begyndelsen af 20'erne engagerede sig til fordel for, hvad de opfattede som to parallelle revolutioner. Men deres videre skæbne blev helt forskellig. Hvor det kommunistiske diktatur senere forfulgte den radikale modernisme, fremmede Mussolini og fascismen futurismen og de andre modernistiske retninger til slutningen af 30'erne. På den anden side forblev Marinetti i partiet til sin død i 1944, selv om han aldrig blev nogen ubetinget lydige og loyal partisoldat. Mussolini anerkendte og udnyttede den kulturelle prestige, som Marinetti alle sine provokationer til trods, tilførte bevægelsen og styret. Men han gjorde aldrig futurismen til regimets officielle kunst, trods alle opfordringer. Det nærmeste man kom det, var udstillingen i anledning af ti-året for marchen mod Rom i 1932. Denne meget besøgte udstilling gjorde en del for at popularisere futurismen og bringe den ud til et massepublikum (se afsnit 5). Men regimekunst blev den aldrig, trods egne forsøg og påstande om det i litteraturen (Crispolti 1982, 184).

Tværtimod gled futurismen ud i kulden i løbet af 30'erne i takt med regimets sving til højre (eller venstre, hvis man betegner racisme og antisemitisme som venstre-fænomener) som følge af alliancen med det nazistiske Tyskland. Futurismen blev som sagt aldrig ophøjet til regimets kunst, selv om Marinetti blev medlem af det nye Akademi 1929. Men Mussolini holdt hånden over Marinetti personligt, da han kom i polemik med nazi-sympatisøren Roberto Farinacci (1892-1945), eller da han forsvarede jødiske kunstnere mod regimets anti-semitiske politik efter indførelse af racelovene i 1938. Alligevel forblev han tro mod Mussolini til det sidste. I 1941 meldte han sig frivilligt til felttoget mod Sovjetunionen og overlevede i modsætning til mange andre. 1943 tilsluttede han sig Mussolinis tysk støttede, såkaldte "sociale" republik i Salò ved Garda-søen. Hans

begravelse i 1944 blev organiseret som en stor statsbegivenhed.

Et af de mere kuriøse eksempler på den futuristiske ideolog Marinettis indsats mod gamle vaner og forestillinger var hans – mislykkede - kampagne mod den italienske nationalspise, pasta. Bolden blev givet op (eller rettere startskuddet affyret) 15. november 1930 ved en banket på restauranten Penna d'Oca i Milano af det nyudnævnte akademimedlem. Denne krig mod pastaen eller *pastasciutta*, som er den italienske samlebetegnelse for de mangfoldige forskellige udgaver af kogt dej lavet af valsede hvedekorn med æg, var kun et led i en generel kampagne mod alle typer af bestående madretter. Men så absolut det der vakte mest opsigt. “Fremtidens mad”, sagde Marinetti, “vil være befriet for den gamle tvungne idé om vægt og volumen, og et af dens første principper vil være at udelukke pastaen. *Pastasciutta*, hvor godt den end smager, er et forældet fødemiddel; den er tung, overvældende og grov; dens næringsværdi er vildledende; den medfører speksis, dorskhed og pessimisme.”

Dagen efter denne voldsomme kritik opstod der voldsomt spektakel i den italienske presse. Repræsentanter for alle samfundsklasser tog del i debatten. Hver gang der blev serveret pasta i hjemmene eller på restaurant udløstes uendelige diskussioner. En af Marinettis tilhængere erklærede, at “ vor *pastasciutta* lige som vor retorik kun tjener til at fylde munden.” Læger, der blev spurgt om deres mening, var karakteristisk nok forsigtige: “Vanemæssig og overdreven fortæring af *pastasciutta* er afgjort fedende”, hed det. Eller “storforbrugere af *pastasciutta*, har rolige og venlige karakterer; kødspisere er hurtige og aggressive.” Eller “det er et spørgsmål om smag og levestof. Under alle omstændigheder bør kosten være varieret og burde aldrig udelukkende bestå af et enkelt fødeelement.” Hertugen af Bovino, borgmester i Napoli kastede sig ud i striden med begejstret mangel på tilbageholdenhed: “Englene i paradis,” forsikrede han over for en journalist, “spiser ikke andet end *vermicelli al pomodoro*.” Hvortil

Marinetti svarede, at det just bekræftede hans mistanke om paradiset og engletilværelsens monotomi.

Marinetti og hans venner fortsatte med at more sig selv og ophidse publikum med at opfinde og offentliggøre absurde nye retter. De fleste af dem byggede på chokprincippet ved at sammensætte upassende og eksotiske ingredienser såsom *mortadella* (pølse) med nougat, ananas med sardiner, kogt salami nedsænket i varm kaffe og krydret med eau-de-Cologne eller en afrodisiakisk drik komponeret af ananassaft, æg, kakao, kaviar, mandelpasta, rød peber, muskatnød, nelliker og Stregalikør. Måltiderne skulle spises, mens parfumer der var opvarmet, så de ikke tog skade af kulden, blev sprøjtet ud over de spisende. Dette skulle sidde med gafflen i den ene hånd, mens de strøg en passende substans med den anden - fløjl, silke eller sandpapir.

Futuristernes kritik var ikke udelukkende provokation for provokationens skyld. Kost og madlavning må nødvendigvis ændre sig i takt med andre dele af samfundet. Men programmet var på det ideologiske plan i ganske god overensstemmelse med fascismens krav om hypernationalisme og forberedelse af den næste krig. Som Marinetti sagde: "Spaghetti er ikke mad for krigere. ... I den konflikt der kommer, vil sejren tilhøre den hurtigste. *Pastasciutta* er antiviril En tung og overfyldt mave er ikke gunstig for den fysiske lidenskab for kvinder." En anden hensigt var at støtte det økonomiske selvforsyningsprogram. I 1926 proklameredes det såkaldte slag om hveden (*la battaglia del grano*). Den kostbare import af udenlandsk hvedemel til pastaen skulle erstattes af national risdyrkning i de nyligt drænede sumpe i Lazio og Grosseto. Samtidig fordømte Marinetti snobberiet hos det aristokrati og højere bourgeoisie, der havde tabt hovedet over amerikanske skikke. Cocktailparties, amerikanske film, tysk musik og fransk mad blev fordømt som *estero-fili* (pro-udenlandsk) og derfor anti-italiensk. For fremtiden skulle en bar hedde *quisibeve* (her-drikker-man), en sandwich *traidue* (mellem-to), en cocktail *polibibita* (multidrik), en maître-d'hôtel skulle tiltales som

guidopalate (gane-vejleder), en afrodisiakisk drik skulle kaldes *guerra in letto* (krig-i-sengen), et sovemiddel *pace in letto* (fred-i-sengen). Disse mere eller velmente forslag blev offentliggjort i bogen *La cucina futurista*, 1932 forsynet med en dedikation fra Mussolini til "min kære, gamle ven fra de første fascist-kampe, til den frygtløse soldat, hvis uovervindelige fædrelandskærlighed er indviet med blod."

Men lige lidt hjalp det. Pastaen overlevede både fascismens fald og synes at trives her i den anden republik i 1990'erne i bedre form end nogen sinde (selv om færre nu spiser to store måltider om dagen). Pastaens oprindelse fortæller sig fortidens tåger, men der ikke tegn på, at romerne kendte den. Det mest vedholdende rygte går på, at den blev indført fra Kina af Marco Polo eller andre italienske Kina-farere. Hvordan det end forholder sig, har den nu afdøde amerikanske middelalderhistoriker David Herlihy påvist spaghetti i kilder fra 1100-tallets Lucca og andre toscanske handelsbyer. Dette oprindelsessted tyder på, at retten er importeret, da området omkring Arnos nedre løb mellem Firenze og Pisa var et af de mest integrerede i middelalderens verdenshandel.

Futuristerne hævdede derimod i deres propaganda mod pastaen, at den stammede fra de barbariske østgoter, der havde erobret Italien efter Romerrigets fald. Ifølge Dacovio Saracenos *Cronaca degli Memorabilia* blev den såkaldte "macarono" lavet af "spelta", små brune hvedekorn og spist ved kong Theodorics hof i Ravenna. Via en køkkenpige, der var forelsket i en af paladsvagterne, spredtes denne ret udenfor paladsets mure og vandt efterhånden indpas i det italienske køkken spist sammen med en sovs (*sugo*) af tomater, der ligeledes blev indført fra Kina, omend først i senmiddelalderen. Med katastrofale konsekvenser, mente futuristerne. Marinettis korstog mod pastaen var for øvrigt ikke det første. Elisabeth David meddeler i sin fremragende kokebog, *Italiensk køkken*, hvorfra store dele af denne redegørelse stammer, at en læge fra Genoa allerede i 1500-tallet advarede mod overdreven spisning af pasta. I oplysningstiden i slutningen af 1700-tallet blev

det til en veritabel kampagne mod indtagelsen af overdrevne mængder af pasta. Men de hundredvis af lærde værker af fremtrædende læger og kendte litterater viste sig nytteløse. Ikke alene har pastaten holdt positionen som basisføde i Italien, men er nu ved at gå sin sejrsgang over hele jorden. Den tillaves bare sjældent så godt som i hjemlandet. Til gengæld hævder eksperter hos os, at det er en sund spise pga. det lave kolesterolindhold. Smagens og sundhedens veje er uransagelige.

Futurisme var ikke lig med fascisme, og der var mange som udviklede sig i andre retninger. Men Marinetti og flere af de toneangivende futurister troede på den fascistiske revolution fra først til sidst – og blev ved, selv om de kun i undtagelsestilfælde kom til at øve egentlig indflydelse på forholdene i Italien. Anderledes forholder det sig med de rationalistiske moderne arkitekter og den såkaldte novecento-bevægelse (20. århundrede).

4. *Novecento*

Novecento betyder på italiensk ordret det 20. århundrede (idet 1900 skrives '900) og brugtes som navn på en kunstnerisk og litterær retning med centrum i Milano i 1920'erne. Selv om gruppen gik ind for traditionen, især den klassiske romerske, delte den også nogle æstetiske opfattelser med den moderne, internationale rationalisme. Det mest prominente medlem var forfatterinden Margherita Sarfatti-Grassini (1883-1961), der øvede stor indflydelse i den italienske intellektuelle verden både i egen kraft, og fordi hun var Mussolinis elskerinde indtil 1934. Hun skrev en meget udbredt biografi af ham, som oversattes til en lang række sprog. Hun stammede fra en velhavende jødisk familie i Venezia og spillede allerede som ganske ung en fremtrædende rolle i den italienske socialisme og feminisme sammen med så fremtrædende socialistiske kvinder som Angelica Balabanoff, Anna Kuliscioff og Clara Zetkin. Sarfatti og hendes mand Cesare Sarfatti brød sammen med Mussolini med socialistpartiet i efteråret 1914 på spørgsmålet om Italiens deltagelse 1.

verdenskrig og var med til at oprette det fascistiske parti i 1919.

Sarfatti havde stor indflydelse på Mussolini i 1920'erne, hvor hun bl.a. redigerede tidsskriftet *Gerarchia*. Som kunstanmelder ved Mussolinis egen avis *Il Popolo d'Italia* nærmede hendes position sig en overgang – i hvert fald i hendes egen forestillingsverden – posten som diktator over de bildende kunstarter. I 1925 tog hun initiativet til at afholde den udstilling i Milano, hvor *Novecento* officielt blev lanceret som svaret på fascismens – dvs. Mussolinis – ønske om en kombination af moderne impulser og *Romanità*. Hvordan denne syntese mellem romerske temaer og moderne form nærmere skulle forstås blev imidlertid aldrig rigtigt klart, og retningen er karakteriseret af konstant stilforvirring. Mussolini holdt en berømt tale ved åbningen 14. februar 1926, hvor han skitserede forholdet mellem politik og kunst. Trods denne gestus lykkedes det aldrig at få *novecento* proklameret som regimets officielle kunst. I 1930'erne kølnedes forholdet mellem Sarfatti og Mussolini og hun mistede gradvis indflydelse. I 1938 kom det til et afgørende brud mellem dem, da hendes artikler blev bortcensureret som følge af racelovene. Hun gik i eksil i Argentina og vendte først tilbage efter afslutningen af krigen. Prominente *Novecento* kunstnere var den realistiske maleren Mario Sironi (1885-1961), den ekspressionistiske billedhugger Arturo Martini (1889-1947), som tidligere havde været futurist, og litteraten Massimo Bontempelli (1878-1960).

Massimo Bontempelli havde i begyndelsen af århundredet skrevet i klassisk stil inspireret af den stærkt patriotiske antiromantiske digter Giosuè Carducci (1835-1907). Efter en kort flirt med futurismen og surrealismen udviklede han idéen om en “magisk realisme” som betegnelse for sin egen digtning. Bontempellis magiske realisme svarer til metafysikken hos malerne Giorgio De Chirico (1888-1978) og Carlo Carrà (1881-1966). Fra 1926 redigerede Bontempelli tidsskriftet *Novecento* med (udgivet af *La Voce* i Firenze). Hans medredaktør var den modsætningsfyldte ekstremist og forfatter Curzio Malaparte (født Kurt Erich

Suckert 1898-1957) mest kendt for værket *Tecnica del colpo di stato*, skrevet i Paris i 30'erne. Modsat flere andre af bevægelserne i den italienske kunstverden var Novecento åben mod det øvrige Europa – det fremgår bl.a. af undertitlen *Cahiers d'Italie et d'Europe*. Programmatisk var den kosmopolitisk, anti-provinsiel og urbant orienteret angivet ved udtrykket *stracittà*, der betyder superurban i modsætning til *strapaese*, der betyder superlandlig og blev promoveret af Curzio Malaparte. I princippet søgte *stracittà* tilhængerne at etablere et kompromis mellem futuristernes forkastelse af alle konventioner og regimets ønske om at knytte an til traditionerne. Programmet fremgår af Bontempellis første artikel i *Novecento* med overskriften "Giustificazione" (retfærdiggørelse).

I begyndelsen af 30'erne splittedes bevægelsen officielt. Bontempelli, der havde meldt sig ind i det fascistiske parti PNF i 1924 og blev medlem af Akademiet i 1930 fortsatte med at kæmpe for sin urbane og kosmopolitiske orientering. I løbet af 1930'erne fjernede han sig i stigende grad fra regimet og optog kontakt med antifascistiske og kommunistiske kredse. Han protesterede mod censuren og nægtede at overtage et professorat i Firenze, da indehaveren var blevet afskediget, fordi han var jøde. Med det resultat at han selv blev ekskluderet fra såvel PNF som Akademiet. I 1948 valgtes han til senatet i den nye republik af kommunisterne. Men blev forhindret i at indtage sit sæde pga. sine aktiviteter under fascismen. Forfatningens regler om antifascisme er altid blevet håndhævet væsentlig mere rigoristisk overfor venstreorienterede end overfor højreorienterede.

Malaparte samlede derimod en såkaldt *strapaese*-gruppe, heriblandt den tidligere nævnte billedhugger Ardengo Soffici, omkring det florentinske tidsskrift *Il Selvaggio* (Den vilde). På sæt og vis intellektualiserede *strapaese*-bevægelsen tankerne hos de gamle radikale fascistiske fra provinsen (*squadrismi*), der følte sig svigtet af regimets kompromisser med dele af de gamle magthavere og hadede den konformisme, som de følte blev presset ned over dem af myndighederne i Rom. I

løbet af 1930'erne sluttede mange af disse provinsradikale sig igen til partiet i takt med, at styret slog ind på en mere og mere tyskvenlig og antisemitisk linie, en linie der kulminerede under Saló-republikken 1943-45 (Cannistraro 1982, 519-20).

I 1980'erne blev kvaliteterne hos især Novecento-malerne genopdaget. I 1982 organiseredes en De Chirico udstilling i Paris, som har gengivet ham den plads som kommentator af tvetydigheden i det moderne, som hans "metafysiske" pladser og bygninger berettiger til. Byen Milano afholdt samme år en udstilling om "Det italienske Novecento 1923-33" med især malerier af Carlo Carrà og Mario Sironi (jvfr. Sørensen 1982). Som Gert Sørensen fremhævede i sin omtale i *Information* var den liberale antifascist Piero Gobetti (1901-26) fuld af lovord overfor retningen i samtiden. Som han skirver havde Novecento intet at gøre med "proletarisk kultur" (derfor den senere partikommunistiske kritik), men bestemt heller ikke med de mere aggressive og uforsonlige elementer i fascismen. Tværtimod blev gruppen mere og mere isoleret i takt med, at regimet orienterede sig i Hitler-nazistisk retning. Ganske vist fik Sironi og Carrà efter 1933 bestillinger på store malerier på offentlige husmure, som kan virke propagandistiske. Men de prøvede konstant at fastholde fascismen på en venstrekurs, der set i det længere perspektiv førte direkte frem til den "antifascistiske" kunst støttet af kommunistpartiet PCI efter krigen. De indstiftede bl.a. den såkaldte Bergamo-pris. Den senere officielle kommunistiske maler og medlem af PCI's centralkomité Renato Guttuso (1912-87) vandt i 1942 andenpris ved denne konkurrence for sit civilisationskritiske billede "Korsfæstelsen". Som modtræk samlede den antimodernistiske fløj sig om Cremona-prisen og indkaldte til konkurrencer over emner som "Radioaflytning under tale af il Duce", helt efter tysk-nazistisk forbillede.

Årsagen til eftertidens tøvende holdning til retningen var først og fremmest et uafklaret forhold til fascismen. Men også at Novecentongen formulerede sig bevidst i opposition til "avantgarden" i europæisk kunst.

Og det kom dem til ubodelig skade efter 2. verdenskrig, da avantgardismen blev officiøs kunst for de sejrende demokratier, først og fremmest i USA og Tyskland. I dette sidste land indtog den avantgardistiske modernisme lige frem i perioder rollen som "national" kunst. Det fremgår af de mange penge, som vesttyske byer med respekt for sig selv i 1970'erne især 1980'erne ofrede på indretning af storslåede og visionære museer for moderne kunst. Bygninger der sig selv ofte er så spændende kunstværker, at de helt overskygger de arbejder der hænges op i dem. Men i al begejstringen for denne kunst skal man ikke overse den lidt dubiøse rolle den avantgardistiske internationalisme har spillet som (næsten) regimekunst i et land, der efter oplevelsen med nazismens overdrivelser ikke længere vil tolerere officiel kunst og ikke har tiltro til nationale holdninger eller patriotisk stolthed. Om dette vil ændre sig efter foreningen af de to Tysklande vides ikke med sikkerhed, i hvert fald virker det ikke påfaldende hvis man skal dømme efter den store popularitet, der blev ægteparret Christos tilhylding af Rigsdagen i Berlin til del sommeren 1995 med fler millioner besøgende til en sådan ærketypisk avantgarde-aktion.

Trods individuelle kvaliteter hos mange af de involverede kunstnere ligger *Novecento*-bevægelsens betydning først og fremmest i den eksemplariske måde, hvorpå den anskueliggør det umulige og logisk modsigelsesfyldte i hele det fascistiske projekt, hvad enten det drejer sig om politik, økonomi eller kultur. Helt anderledes forholder det sig med den konkurrerende internationalistiske rationalisme.

5. Rationalismen og fascismen

Bortset fra Sant'Elia's skitser havde den futuristiske avantgardisme ingen direkte indflydelse på arkitekturen. Det hang sammen med det teknisk umulige i at føre dens idéer ud i livet, men også med futurismens tvetydighed overfor det moderne fremskridt. Arkitekter ligner ingeniører derved, at de har let ved at begejstres for det nye pga. selve de tekniske muligheder, der ligger i nye

materialer og opfindelser. Begge parter havde let ved at se sig selv i rollen som samfundsingeniører, der kunne – og derfor skulle – helbrede det syge samfundslegeme. Denne trang ligger logisk indbygget i de fleste avantgardistiske bevægelser – hvorfor skulle de kalde sig “avantgarde”, hvis de ikke regnede med at flertallet ville følge efter i den retning, deres eksperimenter førte? Det er blot ikke så let at bevise, fordi så relativt få avantgardebevægelser har fået direkte indflydelse på samfundet. Men kombinationen af totalitært diktatur og en vis åbenhed overfor det nye gav modernismen muligheder i Italien, som den først fik meget senere i andre lande. Det eneste ideologiske krav modernismen måtte leve op til i et fascistisk Italien, der i midten af 20’erne slog ind på selvforsyningsvej og isolerede sig fra det internationale samfund, var at opgive internationalismen og erklære sig som national æstetisk retning. I samme øjeblik den gjorde det var vejen åben til magt og ære. Ganske ikke hele magten og æren, deraf modernisternes senere beklagelser, men en forbløfende stor del af magten og æren.

Denne nationale vending tog form af fremhævelse af særlige “italienske” kvaliteter i modernismen (i parentes bemærket en udvikling der er i smukkeste overensstemmelse med den nationale udvikling i skandinavisk funktionalisme). Den fik ofte form af en propagandistisk dyrkelse af myten om det “mediterrane” og den særlige monumentale arv fra antikken, som vi allerede har set hos Marcello Piacentini. Mussolinis diktatur brugte myten om italienerne som et stærkt og hårdtarbejdende folk til en national mobilisering i et samfund, der for størsteparten må karakteriseres som et underudviklet agrarsamfund. Af samme grund rubriceres fascismen ofte som et udviklingsdiktatur med store ligheder med efterkrigstidens udviklingsdiktaturer i den 3. verden (f.eks. Gregor 1979). Denne mobilisering tog ofte form af masseopbud af mænd med skovle i stedet for anvendelse af moderne, arbejdsbesparende teknologi. Deraf dyrkelsen af det manuelle arbejde på officielle relieffer og nogle af iscenesættelserne af il Duce som høstarbejder med bar overkrop, minearbejder etc.

Fascismen var ikke ensbetydende med en ny, rationel organisering af produktionen, sådan som den selv proklamerede, men med en restaurering af økonomiske og politiske privilegier med enkelte modifikationer.

Modsigelsen mellem propagandistisk målsætning og samfundsmæssig realitet spores også i den moderne arkitektur helt fra begyndelsen. Den var manifest i den milanesiske neoklassicisme, som den udformedes af Giovanni Muzio (1893-). Muzios forsøg på at skabe et hus uden forskel mellem facade og bagside var dybt influeret af Wienerarkitekten Adolf Loos (1870-1933), der også var forbillede for den unge Piacentini. Dokumentation for påvirkningen er De Setas modstilling af Loos' hjørneejendom på Michaelerplatz fra 1910-11 med Muzios tilsvarende på via Moscova fra 1923 (De Seta 1972/78, I fig. 44 og 45). Muzio kritiserede futurismen og understegede i 1921 behovet for en ny arkitektur således: I dag ser det også for mid ud til at være nødvendigt med en reaktion mod den forvirrede og tilspidsede individualisme i dagens arkitektur, nødvendigt med en genetablering af princippet om orden. Det fordi et lands arkitektur – arkitekturen er jo i eminent grad en social kunstart – bør være kontinuerlig i sin stilistiske karakter for at kunne vinde udbredelse og skabe en harmonisk og homogen helhed af bygninger. Alle foretrækker efter min opfattelse de rolige og i sig selv hvilende omgivelser i en gade fra 1800-tallet frem for de kaotiske og uregelmæssige nye gader, hvor husene afløser hinanden i bizarre kontraster. "(G. Muzio, "Milano 800-900", *Emporium* maj 1921, citeret efter De Seta 1972/78, 124-25).

Nøgleordet er orden, men resultatet er ikke så tilbageskuende, som hans kritikere påstod. Senere samarbejdede Muzio blandt mange andre med Novecento-maleren Mario Sironi om store murmalerier. Muzio og andre lombardiske neoklassicister som Gio Ponti (1891-1979) havde stor succes hos det milanesiske industriborgerskab under hele den fascistiske periode. De opfyldte dette borgerskabs behov for at være i takt med den moderne, industrielle udvikling, samtidig med at den sociale og arkitektoniske orden blev respekteret.

Desuden markerede det milanesiske storborgerskab herved en selvstændighed overfor det politiske centrum i Rom, et markeringsbehov som er en af de virkelige konstanter i italiensk historie tværs gennem liberalismen, fascismen og republikkerne.

Rationalismen eller "*stile razionalista*" er den italienske betegnelse for den moderne arkitektur, hvis principper blev udarbejdet af Mies van der Rohe, Le Corbusier og Walter Gropius, og som vi normalt kender under navnet funktionalisme. Alle deres bestræbelser bygger på en dyb overbevisning om, at arkitekturen er udtryk for og redskab for samfundet, og at arkitekturen kan medføre en gennemgribende revision af de traditionelle værdier. Som Corbusier udtrykte det "à l'individualisme, produit de fièvre, nous préférons le commun, la règle à l'exception. Le commun, la règle, la règle commune, nous apparaissent comme les bases stratégiques du cheminement vers le progrès et vers le beau." (citeret efter Silipo 1969, 85 ff.).

Rationalisme og funktionalisme er ikke identiske på det programmatisk plan, som det vil fremgå af den følgende redegørelse. Rationalismen var heller ikke den ene eneste udgave af det moderne i Italien, men i eftertidens vurdering er det kommet til at se sådan (jvfr. Zevi 1950/75). De rationalistiske principper som udtrykt af Gropius og siden hans italienske elever, knyttede programmatisk an til oplysningstidens store skemaer og historiefilosofi. Men når det kom til praksis, var der ikke stor forskel til den nordeuropæiske pragmatiske tradition, trods denne antiteoretiske udgangspunkt. Faktisk indskrænker forskellen sig til synet på logikken. Hvor de nordeuropæiske funktionalister tog direkte udgangspunkt i samfundet som "de så det", mente rationalisterne, at de kunne benytte logikken abstraktioner til at bringe orden i en produktiv og social struktur, der allerede var bestemt. Problemerne blev på længere sigt stort set de samme for begge parter. Pga. den ekstreme politiske situation med et politisk diktatur, som de måtte forholde sig til, stillede problemet sig blot meget klarere meget tidligere end i de nordeuropæiske konsensus socialdemokratier (Portoghesi 1969 V, 129). I

overensstemmelse med denne italienske opfattelse behandles rationalismen i Portoghesis opslagsværk under overskriften “moderno” (Portoghesi 1969 IV, 66-113), ikke under “architettura razionalista” (Portoghesi 1969 IV, 403-05), som vi ville forvente.

Det er påfaldende, at den rationalistiske, moderne arkitektur blev proklameret næsten samtidig i Milano, Rom og Torino. I Milano blev det nye proklameret af en gruppe på syv arkitekter, der kaldte sig *Gruppo Sette*. De var Sebastiano Larco, Guido Frette, Carlo Enrico Rava, Luigi Fini (1903-), Gino Pollini (1903-), Giuseppe Terragni (1904-43) og Ubaldo Castagnoli. Den sidste forlod gruppen allerede i 1927 og blev erstattet af den romerske arkitekt Adalberto Libera (1903-63). De ganske unge mennesker – de var alle alle først i tyverne og havde studeret sammen ved Politecnico di Milano – trådte frem for den italienske verden med en artikelserie i tidsskriftet *La Rassegna Italiana* under den selvbevidste overskrift “Architettura “ I-IV. Kort og godt “Arkitektur”.⁴ De tog – helt i overensstemmelse med regimets krav – afstand fra futurismen såvel som kubismen og erklærede sig for nationalisme og konstruktivisme. De

⁴ Artiklerne hed Architettura (I); Architettura (II): Gli stranieri; Architettura (III): Impreparazione, Incomprensione, Pregiudizi; Architettura (IV): Una nuova epoca arcaica. Senere blev det sidste essay kendt som Gruppo Setta manifest, trykt 1935 i tidsskriftet *Quadrante*, da bevægelsen havde konsolideret sig. Essay et og to er oversat til engelsk af Ellen Shapiro i *Oppositions* 6, 1976 med indledning. Gruppen er beskrevet af Cesare De Seta i Portoghesi 1969 III, 56-58. Diskussionen for og imod Gruppo Sette kan følges i Carlo Enrico Rava, “Dell’europismo in architettura”, *La rassegna italiana* dec. 1927 og Adalberto Libera, “Arte e razionalismo”, *La rassegna italiana* marts 1928; begge optrykt i Patetta 1972, 139-151. Rava forsvarede sig mod kritikken for manglende nationalisme eller italianità med ordene: “Ma l’accusa di *Internazionalismo* sembra ora andar prendendo una nuova piega, molto facile quanto poco reale: si vorrebbe far apparire che il movimento il quale si propone di difendere la necessità inevitabile di una *base* comune per l’architettura di tutta l’Europa, nascondesse chissà quale fantastico colore politico, nascesse da chissà quale romanzesca utopia massonica. Non ci daremo certo la pena di dimostrare l’ianità di così grottesche supposizioni: ma quello che è irritante, è che, a questa architettura *supposta* internazionale, si voglia opporre in Italia un’architettura detta *tradizionalista*, fatta da finto classico, di stucchevole retorica e di riminescenze archeologiche, mal dirigenza da chi le compono, quanto indigeste per chi le contempla, gabellandola per la sola, la vera, *l’unica italiana*; e che questa architettura ufficiale, si vanti di rappresentare l’Italia *imperiale*, mentre ha con l’imperialismo, esattamente *altrettanto* a che vedere, quanto col comunismo, l’architettura razionalista.” (cit. efter Patetta 1972, 145).

grundlæggende principper formulerede de således: “Tyskland og Østrig viser for deres vedkommende et eksempel af en anden type: et eksempel på den kunstens perfektion, som et land kan nå, når betydningen af en ny arkitektur forstås af en hel nation og præger alle dekorative former, således at alle genstande ned til de mest ydmyge bærer dens mærke. Den ny arkitektur, den sande arkitektur, skal udspringe fra et konsekvent forhold til logik, til rationalitet. En streng konstruktivisme skal diktere reglerne.” (Gruppo Sette 1926-27).

Den milanesiske Gruppo Sette ville skabe en arkitektur baseret på omhyggelig analyse af funktionerne og strukturerne og definition af typologierne. I modsætning til futuristerne kom “rationalisterne”, som de modernistiske arkitekter kaldte sig selv ikke med eksplicitte erklæringer om at ville bryde med fortiden (det ville nu også have været dumt, givet Mussolinis tale i Perugia to måneder tidligere). Ligeledes tog de afstand fra de maksimalistiske krav i den europæiske avantgarde. I det hele taget spillede de unge forfattere intelligent på alle tvetydigheder i den officielle kunstpolitik for ikke at komme i åben polemik med den dominerende smagsretning (*gli accademici*). Man skal lede forgæves efter en præcis definition af betegnelsen “rationalisme” ud over vage associationer til storindustri og modernitet, som kunne accepteres af styret. Den teoretiske præcisering kom heller ikke i senere indlæg fra gruppens medlemmer. Disse har snarere karakter af forsvar mod anklager for at være internationalister, hvad der jo også var alvorligt i disse år, hvor Mussolini havde indledt sit såkaldte “slag om hveden” (*Battaglia del grano*) og proklamerede selvforsyning og national selvtilstrækkelighed (autarki).

Vil man forstå indholdet i rationalismen må man bevæge sig bort fra de programmatisk manifester og over til de faktiske bygninger og modeller. I 1928 projekterede Terragni i samarbejde med den ti år ældre Pietro Lingeri (1894-1968) en beboelsesejendom i sin fødeby Como. Denne velhavende by havde i 150 år været centrum Italiens silkeindustri, og Terragnis familie var

veletableret der – således var hans bror borgmester. Huset *Novocomun*, som stod færdigt i 1929, regnes for det første arbejde inden for den italienske rationalisme. Det har været diskuteret om det var inspireret af russeren Golosovs samtidige kommunalarbejderklub i Moskva (1928), idet der er påfaldende ligheder mht. planløsningen af hjørnet, hvor et afrundet hjørne skifter med en skarp kant. Men De Setas omhyggelige studium af kronologien viser, at de to parallelle løsninger er blevet til uafhængigt af hinanden (De Seta 1972/78, 198-99). Også Terragnis projekt til et hovedkontor for gasforsyningen fortjener at fremhæves for sit radikale formsprog. Modellen blev udstillet på Werkbunds udstilling i Stuttgart 1927 (organiseret af Mies van der Rohe) sammen med andre arbejder fra medlemmer af Gruppo Sette, bl.a. modellen til et lille bjerghotel af Adalberto Libera.

Næsten samtidig foretog rationalisterne et fremstød i hovedstaden Rom. Her var betingelserne for en moderne arkitektur langt dårligere, idet der manglede et moderne industriborgerskab til at promoverede den nye stil. Rom var bevidst blevet holdt fri for industrialisering af angst for udfordringen til politikerne fra en ukontrollabel arbejderklasse efter at byen i 1870 blev hovedstad. Den virkede derfor som en kæmpemæssig statsbureaukratisk parasit på det produktive Nord og det fattige Syd, som til gengæld stillede med flertallet af politikere og bureaukrater, der var flyttet i de hundredvis af paladser, der stod tomme efter fordrivelsen af paven til Lateranet og Vatikanet. Men byen var landets politiske hovede, så rationalismen skulle præsenteres, hvis den skulle gøre sig håb om, at vinde indpas på landsplan. I april 1928 arrangerede Adalberto Libera fra Gruppo Sette i samarbejde med Gaetano Minuca (1896-1980) en udstilling i Palazzo delle Esposizioni med støtte fra det officielle, dvs. fascistiske arkitektforbund under overskriften M.I.A.R., **M**ovimento **I**taliano per l'**A**rchitettura **R**azionale. Denne udstilling blev stort set venligt modtaget i modsætning til M.I.A.R. II i 1931 i kunstkritikeren og kunsthandleren Pietro Bardis (1900-) galleri på den mondæne via Veneto. Selv om Mussolini

havde deltaget i åbningen af M.I.A.R. II udspandt der sig snart en heftig polemik om rationalisternes tvivlsomme forhold til fædreland og fascisme (jvfr. Paganos skildring af Mussolinis besøg på udstillingen april 1931).

Ændringen i den officielle holdning til rationalismen forklares ofte med den øgede fascistiske politisering af arkitektforbundet i takt med gennemslaget for den korporative organisering af staten (Gregotti 1968, 14). Men det er en alt for simpel forklaring, som først og fremmest forkert, fordi den antager at der var én og kun én æstetisk politik, der passede det fascistiske styre. Realiteten var snarere ret pluralistisk, hvor forskellige retninger til stadighed kæmpede om styrets gunst og til forskellige tider allierede sig med forskellige dele af det komplicerede fascistiske statsapparat. Forklaringen på den hadske kritik af rationalismen i 1931 ligger langt snarere i bevægelsens succes med forsøget på at blive den eneste anerkendte retning under det fascistiske diktatur, der var på sit højeste med hensyn til støtte i befolkningen på dette tidspunkt. Historikeren Renzo De Felice har ligefrem kaldt tiden 1929 til 1936 for "*Gli anni del consenso*" (Felice 1974). At det var rationalisternes hensigt at etablere et hegemoni over de andre retninger fremgår af arrangøren Pietro Bardis bog, *Rapporto sull' architettura* fra 1931 (uddrag i Carli 1980, 57-68).

Den direkte henvendelse til magtens centrum viste sig at være en taktisk fejltagelse. Mussolini lod sig ikke bevæge til at erklære rationalismen for den eneste fascistiske arkitektur, og den fik de traditionalistiske modstandere til (*gli accademici*) til at organisere et modangreb. Også Marcello Piacentini kritiserede rationalisternes hegemonibestræbelser i flere omgange, bl.a. i en artikel i tidsskriftet *Deadalo* (1931). Den mest slagkraftige var en lang avisartikel med den programmatisk titel "Forsvar for den italienske arkitektur" (Piacentini 1931). Der var ikke tale om ændring af opfattelserne fra *Architettura d'oggi*, men nok en polemisk tydeliggørelse i form af understregning af den romerske tradition (*italianità*). I den situation valgte to af de oprindelige medlemmer af Gruppo Sette, Rava og Larco at forlade M.I.A.R. til fordel for en konkurrerende

sammenslutning, R.A.M.I. (**R**aggruppamento **A**rchitetti **M**oderni **I**taliani), hvorefter sekretæren Adalberto Libera valgte at opløse M.I.A.R. som selvstændig organisation. I stedet blev medlemmerne optaget i det korporative arkitektforbund *Sindacato Nazionale Architetti*. Dette sidste ville nu være sket under alle omstændigheder, for hele Italien blev i disse år omorganiseret efter korporative retningslinier, således at eneste måde at være økonomisk og politisk repræsenteret var gennem de fem lovgivende, korporative kamre.

Mens alt det skete i Rom, var det lykkedes rationalismen at sætte sig fast i det andet norditalienske industricentrum, Torino. I 1928 havde seks kunstnere dannet sammenslutningen Gruppo Sei under inspiration fra forfatteren, maleren og kritikeren Eduardo Persico (1900-1936) i direkte opposition til Novecento i Milano. De seks var Enrico Paulucci, lægen, maleren og forfatteren Carlo Levi (1902-1975, især kendt for romanen fra Syditalien, *Christo si è fermato a Eboli* (1945), som han skrev under forvisning (confino) til Lucania mellem 1935 og 1943), Francesco Mesuno, Giorgio Chessa, Nicola Galante og Jessi Boswell. Torino var hjemsted for den mest uafhængige, liberale kulturkritik, bl.a. den antifascistiske kunsthistoriker Lionello Venturi (1881-1961), som efter krigen opbyggede det anerkendte arkitektakademi i Venezia. En tidlig eksponent for dette liberale og antifascistiske miljø var den radikal demokrat Piero Gobetti, som blandt meget andet afgørende prægede den kommunistiske tænker Antonio Gramsci (1891-1937, se Gert Sørensen 1993). Kritikeren og grafikerne Eduardo Persico, der var født i Napoli og uddannet i Paris tilsluttede sig snart de seks. Skønt overbevist katolik, havde Persico været en nær ven af Gobetti, der døde yderst ung i 1926. Persico fatholdt til sin egen tidlige død en konsekvent antifascisme, men det forhindrede han ikke i at samarbejde med idealistiske fascister som arkitekten Giuseppe Pagano (1896-1945). Pagano var født i Trieste, mens byen endnu var del af det østrig-ungarske rige, men tog sin uddannelse i Torino i protest mod det østrigske styre. Det var Trieste-baggrunden der førte ham ind i politik som deltager i

Gabriele D'Annunzios (1863-1938) besættelse af havnebyen Fiume (Rijeka) i det nuværende Kroatien 1919-20. Men Pagano var primært et produkt af det kritiske miljø i Torino, hvor han var uddannet. Han drog blot en venstrefascistisk konsekvens af den fælles radikale holdning til samfundet, politikken og æstetikken.

I 1928 arrangerede Giuseppe Pagano en udstilling i Torino i anledning af ti-året for sejren over østrigerne i 1. verdenskrig. Denne udstilling skulle blive et vigtigt vendepunkt i mellemkrigstidens arkitektoniske udvikling, idet anti-novecento malerne og arkitekterne i Torino optog kontakt med rationalisterne. På dette tidspunkt havde Pagano allerede virket et par år og blandt andet opført en kontorbygning, Palazzo Gualino. Alene og sammen med andre tegnede Pagano de vigtigste af bygningerne på udstillingen, bl.a. selve festivalpavillonen. I henholdsvis 1929 og 1930 flyttede Persico og Pagano til Milano for at redigere det indflydelsesrige tidsskrift *La casa bella* (oprettet 1928). De to energiske redaktører (til 1936) skrev selv næsten alt stoffet og øvede en kraftig indflydelse på den arkitektoniske udvikling i landet. Man kan få et indtryk af deres produktivitet ved at se på de to omfangsrige antologier, der samler deres skrifter primært fra *Casabella*-tiden: *Eduardo Persico. Tutte le opere* (I-II, 580 s. 1923-35 a cura di Giulia Veronesi 1964) og De Setas antologi af Pagano fra 1976, der netop er genoptrykt som billibog. I kraft af denne indsats og tilbageslaget for rationalisterne i Rom efter 1931 blev Milano for alvor hovedsædet for den nationalt og fascistisk tilpassede modernisme.

Man skal dog passe på ikke at overdrive forskellene mellem de forskellige skoler. Såvel Novecento som rationalisterne talte om orden og logik, selv om de måske ikke mente helt det samme med ordene. Rationalisterne tænkte mest på funktion og brug, uden dog nøjere at specificere for hvem til hvad, mens Novecentos urbane retning (*stracittà*) tænkte på klassicisme og anti-futurisme, når de påberåbte sig orden og logik. Denne åndsbeslægtethed mellem de forskellige retninger fremgår af den kritiske offentlighed. Piacentini

publicerede som allerede fremhævet mange af de rationalistiske bygningsprojekter i det fascistiske arkitektforbunds tidsskrift *Architettura* i sin lange redaktørperiode.

Neoklassicismen Gio Ponti tilsluttede sig ganske vist aldrig formelt rationalismen, men tegnede en lang række bygninger, som levede op til dens krav om enkelhed. Et eksempel er administrationsbygningen for koncernen Montecatini fra 1936. Han lod også en "modstander" som Eduardo Persico komme flittigt til orde i tidsskriftet *Domus*, som han oprettede i 1928 og som udkommer den dag i dag. Her publiceredes mange af hans egne arbejder (det var den kommercielle mening med bladet), men også arbejder af en arkitekt som Pier Luigi Nervi (1891-1979), der har betydet så meget for efterkrigstidens italienske arkitektur. Casabella blev som sagt toneangivende for den nye bevægelse i perioden 1930-31 til 1936, hvor det redigeredes af Persico og Pagano. Her kom bidrag fra såvel første som anden generation af rationalismen i form af navne som den førnævnte Nervi, C. Belli, fire-banden BBPR (af **B**anfi, **B**elgiojoso, **P**eresutti og den Ernesto **R**ogers, som formulerede det indledende citat om forholdet mellem det moderne og fascismen) foruden Terragni og Figini og Pollini, der designede skrivemaskiner for Olivetti. Hertil kom fra 1933 til 1936 *Quadrante*, redigeret af kritikeren og kunsthandleren Piero Maria Bardi, manden bag det mislykkede fremstød i Rom 1931, i samarbejde med Novecento-forfatteren Massimo Bontempelli. Det markerede næsten en sammensmeltning af rationalismen og den kosmopolitiske del af Novecento, da Bontempelli i det første nummer af *Quadrante* maj 1933 præsenterede sin opfattelse af den nye bevægelse og understregede sammenhængen mellem europæiske og italienske strømninger. Først slog han fast, at arkitekturen i dag – og måske altid – er den mest betydningsfulde kunstart. Derefter fortsatte han: "I dag har arkitekturen (den betydningsfulde, den der tæller) opfundet adjektivet *rationel*. Den har også opfundet adjektivet *funktionel*. Som alle adjektiver er også disse utilstrækkelige, udsat for at blive misforstået, lægger sig blot for småskåren

uforståelse og mistænkeliggørende indvendinger. Men *stort set* tjener de til at forstå, hvad man kan gøre, og hvordan man bør betragte det, der allerede er lavet, dvs. den fortid, der er (for)blevet nutid.” (Bontempelli, citeret efter *Anni Trenta*, 1982, 213).

Banfi, Belgiojoso, Peressutti og Rogers havde studeret sammen på Milanos tekniske universitet (jvfr. note 1). De tilhørte anden generation af rationalismen og nåede ikke at realisere ret mange projekter, før krigen standsede al byggeaktivitet. Dog nåede de at tegne Casa del dopolavoro på Roms universitet og posthuset i EUR. BBPR gruppen udsendte 1934-35 et meget omtalt manifest i form af en serie artikler i Gruppo Sette tidsskriftet *Quadrante* med samletitlen “la città corporativa” (trykt i Carli 1980, 104-123). Artiklerne er præget af et opgør med al pittoresk romantik og båret af oplysningstidens forestilling om de oplystes ret og pligt til at organisere livet for de andre. Herved gav de bolden op til en større debat om principperne for moderne byplanlægning. I 1933 havde de sammen med en del fra den gamle Gruppo Sette og enkelte nytilkomne udarbejdet manifestet for anden generation af rationalismen, “Un programma d’architettura”, *Quadrante* maj 1933 (Pajetta 1972, 227-29). I 1938 svarede Rogers på Piacentinis kritik af rationalismen, men kun første del nåede at blive trykt, “Conto corrente dell’architettura funzionale”, *L’Ambrosiano* juli 1938 (Pajetta 1972, 389-91), før censuren skred ind. Det markerede enden på den organiserede rationalisme. I takt med krigsforberedelserne og den ideologiske radikalisering skiltes vandene, og kun et projekt som EUR holdt endnu nogen tid en samtale mellem de forskellige retninger i live. Men i fascismens bedste år mellem 1929 og 1936 havde der foregået en intens udveksling og gensidig befrugtning, som den antifascistiske eftertid har søgt at fortrænge. Disse reelle samarbejdsmuligheder mellem de konkurrerende æstetiske retninger fremgår på det smukkeste af udstillingen i Rom i anledning af ti-års jubilæet for den fascistiske march mod Rom oktober 1922.

6. Mostra della rivoluzione fascista 1932

De reelle samarbejdsmuligheder mellem de forskellige grupper og retninger og deres fælles positive forhold til – og afhængighed af – det fascistiske styre blev demonstreret på det allertydeligste med en udstilling i Rom 1932, *Mostra della rivoluzione fascista*, arrangeret af Partito Nazionale Fascista. Anledningen var 10-års jubilæet for marchen mod Rom, den handling der i fascismens egen mytologi havde skaffet bevægelsen sejren, trods partiets beskedne repræsentation i parlamentet (at realiteterne i denne march var andre og mindre heroiske, skal ikke optage os her). Udstillingen er grundigt dokumenteret i et katalog redigeret af de to øverste ansvarlige Dino Alfieri (1886-1966) og Luigi Freddi (1893-), som udkom 1933 (år XI i den fascistiske æra, der ligesom den franske revolution tog sin begyndelse i det nye styres erobring af magten) et halvt år efter åbningen af udstillingen.

Dino Alfieri var en af udenrigsministeriets fremtrædende ansvarlige for propaganda og nær medarbejder hos udenrigsministeren greve Galeazzo Ciano; han endte sin karriere som Italiens ambassdør i Tyskland under krigen. Alfieri kom oprindeligt fra det nationalistiske partis Milano afdeling og havde været modstander af sammenslutningen af de to til Partito Nazionale Fascista, PNF. Med denne baggrund bevarede han en vis distance til den ideologiske fascisme. Men han var den første der havde foreslået en udstilling i anledning af 10-året for grundlæggelsen af det fascistiske parti i 1929. Desuden var han en effektiv teknokrat, der så mulighederne i de moderne massemedier. Efter at have tjent sine sporer med den uerhørte succes for 1932-udstillingen stod han for den massive propagandainsats under krigen i Æthiopien. Luigi Freddi var fascist fra den første time og gjorde hele den klassiske tid med fra interventionismen til besættelse af Fiume. Han virkede som journalist, redaktør og kulturbureaukrat og det var med denne baggrund, han blev trukket ind i forberedelsen af udstillingen som "historiker". han skulle kontrollere, at det var den officielle myte om erobringen

af magten, som blev fremstillet. Trods en omdiskuteret indsats under forberedelserne af 1932-udstillingen blev han i 1930'erne øverste ansvarlige for filmproduktionen, som han gjorde til et effektivt propagandamiddel. I 1940 grundlagde han studierne i Cinecittà, der kom til at spille så stor en rolle for den italienske filmproduktion i efterkrigstiden.

Mussolinis instruktion til arkitekterne, malerne og billedhuggerne var: "Lav noget af i dag, dvs. helt moderne og dristigt, uden triste mindelser om fortidens dekorative stilarter." (Alfieri e Freddi, 8). Arkitekterne Adalberto Libera og Mario Renzi (1897-1967) fik overdraget udformningen af udstillingsbygningens facade – mere tilbageslag havde rationalismen altså ikke lidt ved fremstødet i 1931, end at Libera fik overdraget en så prestigefyldt opgave for partiet. Udstillingen skulle indrettes i en allerede eksisterende bygning, Palazzo delle Esposizioni fra 1882, midt på Roms tværgående hovedgade Via Nazionale, der forbinder Trajans Forum (afdækket i disse år) med Diokletians Termer. Bygningen eksisterer endnu – ført tilbage til sin gamle historicistiske form – som ramme for store udstillinger. Historicismen var imidlertid ikke velegnet for et fascistisk styre, der ville fremstille sig som selve repræsentanten for det nye, produktive og dynamiske. Derfor skulle den forsynes med en helt ny facade, som symboliserede fascistisk magt, fart og fremdrift. Libera og Renzi valgte som materiale en beklædning af blik, der skulle imitere blankpoleret stål. Fire 25 meter høje fasces blev anbragt frit over indgangen, lidt foran selve facaden. De strakte sig mod himlen i kombination med to kæmpemæssige x'er i rødt på en baggrund sølv-farvede indskrifter med DU-CE DU-CE gentaget hundredvis af gange. Den opadstræbende virkning understreges effektivt af den valgte fotovinkel i kataloget, hvor man dog ikke får indtryk af den dristige farvekombination af sort, rødt og sølv. Hele via Nazionale var domineret af denne aggressive facade.

Selve byggeriet skulle gå ekstremt hurtigt, da stedet indtil halvanden måned før åbningen var optaget af en udstilling for Garibaldi. Denne udfordring valgte regimet

at udnytte positivt som en demonstration af effektivitet. Og hurtigt gik med indsats af bygningsarbejdere dag og nat fra 1. september til 15. oktober 1932 (hvor intet andet er anført stammer oplysninger om byggeriet og afviklingen af udstillingen fra Jeffrey Schnapps grundige rekonstruktion af forløbet på grundlag af oplysningerne i Archivio dello Stato, Schnapp 1992). Stilistisk er der ikke tale om rationalisme, men en blanding af futurisme, Novecento og rationalisme. Men selve det faktum, at det var repræsentanter for den radikale, moderne arkitektur, der fik flere af de store opgaver, viser at de ikke blev betragtede som regimefjendtlige. Desuden gav det dem enorm prestige. at have været med her.

Udstillingens enkelte rum var viet til myterne om de enkelte etaper i fascismens vej til magten fra kampen om interventionen i 1. verdenskrig i efteråret 1914 til 1922. Hvert enkelt rum blev overdraget til en enkelt kunstner som totalprojekt i samarbejde med en historiker, hvad enten det drejede sig om en arkitekt, maler eller billedhugger. Hovedteknikken i designet var avancerede fotostater, der var noget ganske nyt på det tidspunkt. Denne nye teknik afspejles også i katalogets layout, der virker helt frisk og moderne den dag i dag. Ud over facaden stod Libera for det centrale rum, den såkaldte "martyrernes helligdom" (il sacrario dei martiri). Det skulle hædre mindet om de fascistiske bøller, der var faldet på "ærens mark" i kampene om gaden mellem 1919 og 1922. Det virker som almindelig, omend elegant kirkegårdsarkitektur med et højt, sort kors, der rejste sig midt i et rum, defineret af en sort væg og kuppel, hvis overflade var dækket af gentagelser af det obligatoriske svar ved fascistiske parader: *Presente, presente, presente* ("til stede") – selve symbolet på fascistisk loyalitet. Stilistisk dristigere og endnu vigtigere for mytologien var Giuseppe Terragnis rum til minde om selve magtovertagelsen i oktober 1922 (sala O), maleren Mario Sironis fire rum om marchen mod Rom (sala P, Q, R, S) og den futuristiske maler Enrico Prampolinos forskellige malerier (især F og IIIa, se kataloget s. 122a). Hvis man ser bort fra de politiske etiketter er der ringe eller ingen forskel mellem de mere opfindsomme rum på

udstillingen og den russiske revolutions agitprop-projekter i tiden før Stalins nationale vending i 1930'erne. Nøjagtigt de samme teknikker blev bragt i anvendelse: et bombardement med slagord blandet med visuelt materiale i form af fotomontager, collager og fotografiske forstørrelser, kubistisk-futuristiske former og filmforevisninger. Som den amerikanske kunstkritiker Robert Hughes har gjort opmærksom på, rummede den fascistiske udstilling oven i købet en specielt fængende forudsigelse om Minimal Art i Liberias rum for de faldne helte (Hughes 1980, 99).

Udstillingen rummede mange forskellige kunstneriske udtryksformer, men hovedindtrykket er en dristig futuristisk ekspressionisme især i collagerne. Disse ville ikke virke overraskende i et milanesisk eller torinesisk kunstgalleri, der henvendte sig til den veluddannede elite. Men vi skal huske på, at dette var en officiel udstilling af og for et parti, hvis store flertal var rekrutteret blandt et dårligt uddannet småborgerskab med en smag som snarere ses afspejlet i Madonna-figurerne i kirkerne eller lagkageagtige marmormonumenter som Vittorio Emanuele i centrum af Rom. Det var en gambling fra styrets side at fre stille sig selv på denne måde, men tilsyneladende en succes. Den var åben i to år fra 29. oktober 1932, hver dag fra 9 morgen til 23 aften, søn- og helligdage inklusive. I denne periode blev den besøgt af 3.854.927 besøgende, dvs. mere i gennemsnit 5.000 pr. dag. Næsten en ud af hver 11 italiener havde set den ved lukningen i 1934. Det var et enormt antal, transportforholdene taget i betragtning (Schnapp 1992, 4-5).

For mange besøgende må det have været deres første i Rom. Der var tale om en vis subventionering fra statsbanernes side statsbanerne, ved at prisen for togrejsen halveredes hvis man kunne fremvise billet til udstillingen. Men mange ansøgninger blev afslået, og under alle omstændigheder betalte flertallet selv. Denne støtte kan selvfølgelig forklare noget af populariteten, men hverken det eller propagandainsatser fra parti og ungdomsorganisationer kan forklare tilstrømningen, der efterhånden antog karakter af regulære pilgrimsrejser til

fods, på cykel eller på anden vis. Regimet gjorde tilsvarende indsatser for andre af sine arrangementer, som ikke blev nær så besøgte. Man fristes til at give Magherita Sarfatti ret i hendes karakteristik af den som "historie i aktion", som "levet historie præsenteret ikke som komfortabel kontemplation men direkte bombardement af sanserne med allegoriske symboler" (Sarfatti 1933, 1). Udstillingen indebar, at det endelig var lykkedes en italiensk regering at erobre myten om det hellige Rom fra kirken og give den et sækulært indhold. Noget alle styrer havde prøvet på fra Mazzini og Garibaldi under revolutionen i 1848-49 til kongedømmet og skiftende liberale regeringer i 1800-tallet. Først for fascismen lykkedes det med Konkordatet i 1929 og denne udstilling åndeligt talt at forsone sig med kirken og åndeligt talt erobre Rom.

En så stor succes kunne man ikke lukke, da publikum stadig strømmede til, selv efter at den var blevet forlænget med endnu et år til 1934. Mussolini havde erklæret den "permanent" og det betød, at et andet sted skulle findes. Det lykkedes også, idet den flyttede til Museet for moderne kunst i Valle Giulia (skråt overfor det danske akademi i Rom i øvrigt). Her åbnede udstillingen i 1937 i forbindelse med to tusind års fødselsdagen for Julius Cæsar (Schnapp 1992, 32). Denne flytning blev begyndelsen til enden på udstillingen såvel som regimet. Hvad der var begyndt som et modernistisk "antimuseum", et "museum i bevægelse", en aldrig standsende happening blev til traditionel propaganda med vægt på at vise, hvor herligt vidt regimet havde bragt det i korn- og stål produktion, anlæggelse af nye byer og anskaffelse af moderne våben. Samtidig ændredes formsproget i stadig mere konventionel retning med buste af Mussolini og klassiske statuer spredt over det hele sammen med sentenser af Cato, Cicero, Augustus, Machiavelli, Guicciardini og Vico ind mellem Mussolinis. Kort sagt fascistisk *romanità* havde sejret over fascistisk modernisme. Samtidig blev der lagt mere vægt på didaktiske formål med indretning af et bibliotek, der kunne demonstrere regimets resultater. Kort sagt nøjagtigt så kedeligt som ethvert østeuropæisk

museum for marxismen-leninismens nationale lyksaligheder. Steder hvor man altid kunne være i fred for masserne i de gode gamle dage under de nationalkommunistiske regimer. Det kunne man også i Rom. Og endnu mere, da det efter en relancering i 1942 blev pakket ned og evakueret til Salò ved Garda-søen, hvor det blev midlertidigt opstillet.

Der var altså tale om en stor propagandasejr for regimet i bredere forstand, men også for de tre involverede rationalistiske arkitekter, Libera, Terragni og Renzi i snævrere forstand. Ganske vist i et formsprog, som de ellers ikke gik ind for, og som i højere grad var præget af novecentos idealer (Sironi), ja sågar futurismens (Prampolini). Men samtidig slog de også igennem med resultater, der svarede helt til deres egne idealer.

7. Striden om banegården Santa Maria Novella i Firenze

I 1933 præmierede Marcello Piacentini – i øvrigt sammen med den konservative traditionalist Ugo Ojetti – et yderst modernistisk projekt til banegården i Firenze. Den skulle opføres i byens hjerte lige over for kirken Santa Maria Novella. Projektet var udarbejdet af en gruppe florentinske arkitekter under ledelse af Giovanni Michelucci (1891-1991). Det resulterede i et af de bedste eksempler på moderne arkitektur i mellemkrigstiden. Sådan så flertallet dog ikke på det i samtiden. I anledning af projekteringen af et fascistiske kulturpalads i hjertet af Rom, Palazzo del Littorio på Via dell'Impero (i dag mere diskret kaldt Via dei fori imperiali) kom det 26/5 1934 til en debat i parlamentet, hvor stationen i Firenze blev diskuteret. Det skete på foranledning af den lokale fascistiske repræsentant og parlamentsmedlem for Firenze, Francesco Giunta (1887-1971). Han udtalte bl.a.: "Vi vil ikke have stationen fra Firenze på Via dell'Impero." (Carli 1980, 81). Parlamentets forhandlinger er citeret af Giuseppe Pagano i en artikel med den udfordrende overskrift: "Mussolini redder den italienske arkitektur." (Pagano 1934).

Polemikken om stationen blev afgjort ved, at Mussolini i sin egenskab af statsoverhovede holdt en tale til Micheluccis gruppe (Berardi, Gamberini, Barene og Lissanna) sammen med arkitekterne CANCELLOTTI, MONTUERI, PICCINATO og SCALZELLO fra den gruppe, der stod for byggeriet af en af de fem nye byer i de pontinske sumpe, Sabaudia (jvf. de Fine Licht 1983). Udover arkitekterne var partisekretæren Achille Starace (1889-1945) og viceindenrigsminister Guido Buffarini-Guidi (1895-1945) til stede. Mødet foregik 10. januar 1934 i Mussolinis regeringssæde, Palazzo Venezia for den modstatte ende af Via dell'Impero i forhold til Colosseum. Under overskriften "vær ikke bange for at være modige" udtalte Mussolini bl.a.:

"Jeg har tilkaldt jer, fordi jeg efter alt, hvad der er blevet sagt i parlamentets to kamre, ikke vil have, at nogen skal tro, at det er min mening. Overhovedet ikke ... Det vil være absurd at mene, at vi i dag ikke skulle kunne have vores egen arkitektoniske tænkning og absurd ikke at ville en rationel og funktionel arkitektur for vores tid. ... Det er blevet skreget: Vi vil ikke have stationen i Firenze på Via dell'Impero, og vi har fået nok af Sabaudia. Jeg har netop tilkaldt jer, arkitekter fra Sabaudia og stationen i Firenze for at sige, at I ikke skal være bange for at blive stenet eller for at se stationen blive revet ned af folkets raseri, overhovedet ikke. Stationen i Firenze er smuk, og den falder i det italienske folks smag. Stationen er en station og skal ikke være andet. Man kan se på Santa Maria del Fiore (kirken, der også Novella, u.ø.) eller lade være. Ikke at alt skal være monumentalt; nogle bygninger er templer for bøn og andre er stedet, hvor man ankommer med tog. Men hensyn til Sabaudia er det sådan, at hvis nogen har sagt, at de har fået nok, så vil jeg sige, at det har jeg ikke. Sabaudia passer mig udmærket og er smuk. Det er sådan man skal lave en by i år XII (1934 u.ø.9, og man hverken bør eller burde lave den anderledes. Det ville være absurd med søjlevinduer (bifora eller trifora) eller små søjler med ornamenten og kapitæler. I kan roligt opfordre nge arkitekter, som forlader arkitektskolerne til at gøre mit valgsprog til deres: ikke at være bange for at være modi. Det siger jeg

til Jer, som er arkitekter og derfor kunstnere. Det kan ikke lade sig gøre at gentage antikken eller kopiere den. Selv den katolske kirke, som er 2000 år gammel har godkendt den moderne arkitektur. F.eks. Jesu Kristi kirke (som jeg endnu ikke har set, men som ser smuk ud på fotografierne) svarer fuldstændigt til ånden og formålet. Netop en kardinal fra vores moderkirke har sagt til mig: Om 50 pr vil alle kunne lide denne kirke, også de undermålere der kritiserer den i dag, mens visse kammerater.... Og betænk, at kirken er den institution, som hvert århundrede har fundet et passende udtryk; det ville den ikke have gjort, hvis den var standset kirken fra det tredje århundrede i katakombstil.” [og henvendt til partisekretæren]:

“Giv ordre til alle offentlige myndigheder og alle ministerierne for luftfart, offentlige arbejder, kommunikation og undervisning og alle kontorer, at de skal bygge i overensstemmelse med vores tid. Jeg vil ikke se ungdomshuse (case Balilla) eller case del Fascio med arkitektur fra Depretis’ tid (1870’erne og 80’erne u.ø.). Sig det til dem og lad alle det vide. Jeg har her hver enkelt løbebane. Jeg ser, at de fleste ikke er fra Nord, selv om mange af jer er fra Toscana; en er sågar fra Palermo. Det viser overbevisende, at I er udtryk for middelhavstraditioner og resultat af et samarbejde mellem Italiens regioner.” (stenograferet referat af talen, oversat efter Carli 1980, 95-96).

De begejstrede arkitekter troede, som de naive intellektuelle de var, at Mussolini hermed havde erklæret rationalismen for fascismens officielle arkitektur. Men det var selvfølgelig ikke det reelle politiske indhold af tale, selv om Mussolini sandsynligvis i øjeblikket mente, hvad han sagde. Hans magtudøvelse var langt mindre total end han selv og eftertiden troede, hvorfor han normalt indskrænkede sig til at give alle ret og så mediere mellem de forskellige opfattelser, alt efter hvor det stærkeste pres kom fra. Nogen effekt fik erklæringen dog, hvad selv en overfladisk sammenligning af byggerierne under henholdsvis det nazistiske og det fascistiske regime viser.

8. *Fra Casa del Fascio til fascismens fald*

Nogle steder gik politikken og de rationalistiske idealer op i en næsten gnidningsfri enhed. Det bedste eksempel på det er Giuseppe Terragnis hovedkvarter for den lokale afdeling af det fascistiske parti i hans hjemby Como. Como var en blomstrende industriby, især koncentreret om fabrikation af silke og rayon. Den var tæt knyttet til Milano, afstanden er under 50 km. Industriborgerskabet i begge byer var (og er) præget af en næsten kalvinistisk respekt for arbejde og penge. Dertil kom en glæde ved den nye arkitektur som symbol på deres egen modernitet og produktivitet. Der var derfor mange opgaver for moderne arkitekter med lokal baggrund som begge brødrene Attilio og Giuseppe Terragni, deres nære medarbejder Pietro Lingeri (1894-1968) og Cesare Cattaneo (1912-43). Denne såkaldte Como-gruppe fik nærmest et lokalt monopol, hvilket gjorde det muligt for dem at fungere som en slags laboratorium for rationalismen. Dette monopol og broderens gode politiske forbindelser er sandsynligvis baggrunden for, at Terragni fik den prestigefulde og teknisk vanskelige opgave at opføre et moderne partihovedkvarter midt i den middelalderlige by ret overfor domkirken. Dette casa del Fascio⁵ blev opført mellem 1932 og 1936.

Selv formulerede Terragni sammenhængen mellem politisk formål og kunstnerisk udformning således: "Temaet er absolut nyt; absolut umuligt at benytte nogen som helst henvisninger til eksisterende repræsentative

⁵ Bygningen er overordentlig vel dokumenteret, både med samtidige kilder og senere analyser. Terragnis egen beskrivelse er publiceret med skitser og fotografier i *Quadrante* 35-36 oktober 1936. Denne artikel er genoptrykt sammen med P.M. Bardi's rosende kommentar, "Una casa del fascio modello a Como", *Il Lavoro Fascista*, 1936 i E. Mantero (ed.), *Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano*, 1969, 130-37. Diana Ghirardo har underkastet den politiske side af byggeriet en grundig analyse i artiklen "Politics of a Masterpiece", *Art Bulletin* 62, 1980, 455-78. Teoretikeren Peter Eisenman har analyseret bygningen rent formalæstetisk og derved ignoreret den præcise historiske kontekst. Samme kritik kan rettes mod det forord Manfredo Tafuri har skrevet til Eisenmans bog, "Giuseppe Terragni: Subject and 'Mask'", *Oppositions* 11, 1977, 1-25. Der er gode billeder, men ikke særlige nye oplysninger eller tolkninger i Bruno Zevis bog om Terragni fra 1980 og i Ada Francesca Marcianós definitive udgave af alle Terragnis værker fra 1987.

bygninger; det er derfor nødvendigt at skabe på en helt ny basis og ikke glemme, at fascismen er en absolut original begivenhed ... Udfordringen fra beliggenheden: Hensyn til grundens form har fået mig til at bebygge hele det tildelte areal. Det medførte øgede problemer med dagslys, ventilation, fordeling af rum og korridorer og – ikke mindst – med regnvandet. De særlige problemer og behov der skulle opfyldes i dette Casa del Fascio var følgende: et omfattende overdækket område i midten ud mod hvilket korridorer, kontorer og mødesale vender. Det medførte behov for at analysere muligheden for, at fascisterne og folket kunne komme hen til dette udstrakte område i samlet formation ved de store møder; det gjorde det nødvendigt at opgive enhver løsning med forbindelse mellem det indre og det ydre således, at en højtstående fascist (*gerarch*) kunne tale til tilhørerne, der var forsamlet ude på pladsen. På denne måde giver Mussolinis opfattelse af fascismen som et hus af glas, som alle kan se ind i, også plads til denne fortolkning, som er komplementær med den første: ingen barriere, ingen forhindring mellem den politiske ledelse og folket. Denne måde fysisk at gå ud til folket på (*andare verso il popolo*) forudsætter, at folket frit kan nærme sig huset, og at dette hus sammen med lederne og kommandanterne tager venligt mod den sociale tilnærmelse. Det at kunne se, hvad der sker indenfor, er den største udmærkelse for en bygning, der er lavet til folket i modsætning til et kongeslot, en kaserne, en bank.” (Terragni 1936).

Den rationalistiske stil stod på ingen måde uimodsagt. Der er bevaret en korrespondance omkring byggeriet, som viser at selv en veletableret arkitekt som Terragni med fremragende likale forbindelser kunne blive udsat for kritik. Den kom især fra hovedkontoret i Rom og gik, som man kunne forvente på valget af stil. Men Terragni nægtede at gå på kompromis, og slap afsted med det først og fremmest pga. sin lokale position. Men også fordi der var forskellige opfattelser blandt fremtrædende fascister, som vi har set det i det foregående. Et omdiskuteret kapitel var en udsmykning af muren med en fotocollage af Mussoliniportrætter. Den

er forsvundet i dag, men kan ses på gamle fotografier. Nogle af de senere arkitekter, der har bragt Casa del Fascio frem af glemselens tåger som Peter Eisenman og Manfredo Tafuri, har ment, at en sådan udsmykning måtte være i modstrid med Terragnis æstetiske principper og derfor måtte være resultat af politisk pression. Det er intet som tyder på i korrespondancen. Ser man på afbildningen er den i bedste overensstemmelse med de collager, som Terragni lavede til udstillingen Mostra del fascismo. Hvor nødtigt senere beundrere vil se det i øjnene, er der ingen vej uden om at acceptere, at Terragni mente sit fascistiske engagement. Og midt i 30'erne betød det fuld opbagning til personkulten omkring Mussolini. At han senere fik kolde fødder og meget sandsynligt ville være gået med over til kommunismen eller socialismen sammen med så mange af sine ikke alt for belastede ligesindede, er en anden sag. Det fik ikke mulighed for at bevise før sin død.

Det fascistiske diktatur tog en mere konservativ-autoritær vending i slutningen af 30'erne i takt med den øgede afhængighed af Nazi.Tyskland og stigende vanskeligheder udenlands såvel som indenlands. Det gav sig på den arkitektoniske front udtryk i valget af en mere traditionel, neoklassisk magtarkitektur, som man i dag kan se materialiseret i dele af universitet "La Sapienza" i Rom og først og fremmest bydelen E.U.R. syd for Rom (Insolera e Di Majo 1986). Det interessante er, at begge disse projekter er domineret af rationalistiske, moderne arkitekter. Ganske vist under håndfast ledelse af Marcello Piacentini i begge tilfælde. Men det er ikke noget som tyder på, at de blev drevet til at tegne bygninger, som de ikke kunne gå ind for. Giuseppe Pagano beklagede sig ganske vist noget over, at hans fysik-institut ikke fik lov at stå så rent i forhold til omgivelserne, som han havde ønsket sig. Men den der måtte sluge de største kameler, var faktisk chefen selv. Piacentini måtte nemlig af hensyn til helheden indvillige i at pille et stort, stalinistisk, lagkageagtigt tårn af rektoratsbygningen, som han selv stod for. Det vandt bygningen ved, vil vi sige i dag. Men det viser, at regimet ikke udleukkende "deformerede" de renlivede modernistiske arkitekter, sådan som nogle af

de overlevende valgte at huske det. Tværtimod satte de sig ofte igennem med deres æstetiske præferencer og byggede værker, som studeres den dag i dag. Ikke for deres funktionelle indretning, Roms universitet er lige så dårligt egnet til undervisning og anden intellektuel aktivitet som de fleste andre rundt om i verden. Men det beundres med rette for sin sammenhængende og renliniede æstetiske udførelse.

Det samme gælder for det store byggeri syd for Rom i anledning af den planlagte verdensudstilling i 1942, **Esposizione Universale di Roma, EUR**. Udstillingen blev af gode grunde aflyst, men byen blev bygget og kom i et vist omfang som planlagt til at fungere som aflastning for det historiske centrum. I lange tider var det også den eneste del af Rom, der havde ordentlig kollektiv trafikforbindelse i form af en S-bane til Termini. Større modsætning mellem EUR og det snævre middelalderlige Rom med enkelte barokke og et par liberale og fascistiske gadegennembrud kan man næsten ikke tænke sig. En kvadratisk byplan ("grill") som i amerikanske byer med lange lige gader præger kvarteret, der samtidig er et orgie i forskellige typer af modernisme. Igen var Piacentini overarkitekten, som udloddede enkelte opgaver til kollegerne. Vurderingen har siden 1945 til i dag bevæget sig fra afvisning til accept og efterhånden begejstring. Om der er atmosfære i kvarteret kan diskuteres, men nu hvor træerne er kommet op, springvandene fungerer og der både er arbejdspladser og boligområder, er det nemt at komme i tanker om ringere steder at bo. Også her springer kontinuiteten fra fascisme til antifascisme (og nu postfascisme?) i øjnene.

I EUR findes renlivede udtryk for regimets propaganda som Palazzo del Lavoro, i folkemunde kaldet "dueslaget" eller det firkantede kolosseum. Bygningens kerne er dækket med en skal af buer, hvor hele den italienske tradition af kunstnere, opfindere og opdagelsesrejsende skulle repræsenteres med statuer. Det hele har en klar surrealistisk stemning af De Chirico. Midt imellem kan nævnes det tunge, neoklassicistiske Museo della civiltá Romana i faraonisk gravkammerstil (som rummer en fremragende udstilling af

rekonstruktioner af romerske bygninger og tekniske indretninger). Ved siden af ligger Adalberto Liberas Palazzo dei Congressi fra 1938, en bygning med stærke rødder i fransk og tysk funktionalisme, men også russisk konstruktionism. I den modsatte ende af skalaen kan fremhæves det kølige, cirkelrunde, glainddækkede Palazzo dello Sport (PalaEur i daglig tale) opført af modernismens nr. 1 Pier Luigi Nervi sammen med Marcello Piacentini til de olympiske lege i 1960.

Sådan lever de forskellige stilarter ubesværet og til tider gensidigt berigende sammen i Italien af i dag. Og sådan står man sig nok ved at opfatte forholdet mellem kunstnerisk stil og politik. Symptomatisk nok blev et af de første monumenter for faldne partisaner i den antifascistiske kamp efter krigen tegnet af BBPR-gruppen i samme stil som Terragnis casa del Fascio (afbildet i Gregotti 1968. 39). Terragni meldte sig til krigstjeneste i 1941 og deltog på italiensk side i kampene ved Stalingrad og vendte hjem syg i sind og krop. Hvorvidt han døde af sygdomme, han havde pådraget sig der, eller om han begik selvmord af sorg over den politiske udvikling vides ikke. Under alle omstændigheder var hans skaberevne tørret ud i takt med de bristede illusioner om fascismens evne til at forandre verden i progressiv retning. Paganos allerede omtalte skæbne er endnu mere typisk for hele generationer af intellektuelle, der gik fra fascisme til antifascisme, men bevarede deres intellektuelle og kunstneriske engagement uforandret. Men selv om adskillige repræsentanter for modernismen således omkom i det ragnarok "deres" bevægelse udløste, blev deres program ført til næsten verdensomspændende triumf under det efterfølgende, pluralistiske demokrati og det uhørte vækstboom især i 50'erne og 60'erne. Hvordan det skete, og hvordan selve forestillingen om avantgarden dermed sejrede sig ihjel er en ny historie.

Litteratur

A.A.V.V., *Anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, Comune di Milano: Mazzotta 1982

- Alfieri, Dino e Freddi, Luigi, *Mostra della rivoluzione fascista*, Roma 1933 (år XI efter den fascistiske æra)
- Bassi, Alberto e Castagno, Laura, *I designer Giuseppe Pagano*, Bari: Laterza 1994
- Benjamin, Walter, *Kulturindustri*, Kbh.: Rhodos 1971
- Bontempelli, Massimo, "Archi e colonne. Lettera urgente a Ugo Ojetti", *La Gazzetta dello Popolo* 4. febr. 1933, oprt. i Carli 1980, 143-46
- Cannistraro, Philip (ed.), *Historical Dictionary of Fascist Italy*, Westport: Greenwood Press 1982
- Carli, Carlo Fabrizio (ed.), *Architettura e fascismo*, Roma: G. Volpe editore 1980
- Ciucci, Giorgio, "Il dibattito sull'architettura e la città fascista", *Storia dell'arte italiana* 7, Torino: Einaudi 1982, 263-378
- Ciucci, Giorgio e Dal Co, Francesco, *Architettura italiana del Novecento*, Milano: Electa 1990
- Crispoliti, Enrico, *Il mito delle macchine e altri temi del futurismo*, Roma: Celebes 1969)
- Crispoliti, Enrico, "Il futurismo negli anni Trenta", A.A.V.V., *Anni Trenta*, 175-200
- Danesi, Silvia, "Cesare Cattaneo. The Como Group: Neoplatonism and rational architecture", *Lotus International* 16, 1977, 89-120
- Danesi, Silvia e Patetta, Luciano (eds.), *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, Venezia: Edizioni La Biennale di Venezia 1976, 2. ed. Milano: Electa 1994
- Dasenbrock, Reed Way, "Paul de Man", in Golsan 1992, 229-41
- David, Elisabeth, *Italian Food*, London 1963 (dansk oversættelse *Italiensk køkken*, Kbh.: Hans Reitzel 1966)
- De Felice, Renzo, *Mussolini il rivoluzionario 1883-1920*, Torino: Einaudi 1965
- De Felice, Renzo, *Mussolini il Duce 1929-1936. Gli anni del consenso*, Torino: Einaudi 1974
- De Felice, Renzo, (ed.), *Futurismo, cultura e politica*, Torino: Fondazione Giovanni Agnelli 1988
- De Paolis, Saverio e Ravaglioli (eds.), *La terza Roma. Lo sviluppo urbanistico, edilizio e tecnico di Roma capitale*, Roma: Fratelli Palombi Editori 1971
- De Seta, Cesare, "Gruppo Sette", in Portoghesi 1969, III,56-58
- De Seta, Cesare, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Bari: Laterza 1972/78
- De Seta, Cesare, "Cultura e architettura in Italia tra le due guerre: Continuità e discontinuità", in Danesi e Patetta 1976, 7-12
- De Seta, Cesare (ed.), *Giuseppe Pagano. Architettura e città durante il fascismo*, Bari: Laterza 1976/94
- De Seta, Cesare, *Architetti italiani del novecento*, Bari: Laterza 1982

- Eisenman, Peter D., "Dall'oggetto allar relazionalità: la casa del Fascio di Terragni", *Casabella* no.344, 1970, 38-41
- Eisenman, Peter D., "From Object to Relationship II", *Perspecta. The Yale Architectural Journal* 13:4, 1971, 36-65
- Estermann-Juchler, M., *Faschistische Staatsbaukunst. Zur ideologischen Funktion der öffentlichen Architektur im Faschistischen Italien*, Wien: Böhlau Verlag 1982
- Falkenhausen, Susanne von, *Der zweite Futurismus und die Kunstpolitik des Faschismus in Italien von 1922-1943*, Frankfurt: Haag+Herchen 1979
- Gentile, Emilio, "Il Futurismo e la politica: Dal Nazionalismo al Fascismo (1909-1920)", in De Felice 1988
- Ghirardo, D., "Italian Architects and Fascist Politics", *Journal of the Society for Architectural Historians* 39:2 1980, 109-26
- Ghirardo, Diane, "Politics of a Masterpiece: The Vicenda of the Decoration of the Facade of casa del Fascio, Como 1936-39", *Art Bulletin* 62, 1980, 466-78
- Golomstock, Igor, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the Peple's Republic of China*, London: Collins Harvill 1990
- Golsan, Richard J. (ed.), *Fascism, Aesthetics, and Culture*, Hanover: University Press of New England 1992
- Gregor, A. James, *Italian Fascism and Developmental Dictatorship*, Princeton University Press 1979
- Gregotti, Vittorio, *New Directions in Italian Architecture*, New York: George Braziller 1968
- Gruppo Sette, "Architecture", transl. by E. R. Shapiro in *Oppositions* 6, 1976, 89-102 plus indledn. 87-90 (oprindelig "Architettura I-IV, *La Rassegna Italiana* dec. 1926 til maj 1927)
- Guidono, Enrico e Sennato, Marina Regni (eds.), *1935/1985 la "Sapienza" nella città universitaria*, Roma: Multigrafica Editore 1985
- Guttry, Irene de, *Guida di Roma moderna*, Roma: De Luca 1978
- Hayes, Jean, "Architecture", in Cannistraro 1982, 32-34
- Hewitt, Andrew, "Fascist Modernism", in Golsan 1992, 38-55
- Hughes, Robert, *Det chokerende nye*, Kbh.: Samleren (N.Y. 1980)
- Insolera, Italo e Di Majo, Luigi, *L'Eur e Roma dagli anni Trenta al Duemila*, Bari: Laterza 1986
- Lamberti, M. Mimita, "Le Corbusier e l'Italia", *Annali della scuola normale superiore di Pisa* ser. III. II:2, 1972, 817-71
- Licht, Kjeld de Fine, "Fem byer i sumpen", *Arkitekten* 13, 1983, 249-55
- Lupano, Mario, *Marcello Piacentini*, Bari: Laterza 1991
- Maffioletti, Serena (ed.), *BBPR*, Bologna: Zanichelli 1994
- Mantero, E., *Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano*, 1960

- Marcianó, Ada Francesca, *Giuseppe Terragni. Opera completa 1925-1943*, Roma: Officina edizioni 1987
- Mariani, Riccardo, *Fascismo e "città nuove"*, Milano: Feltrinelli 1976
- Marinetti, F.T., "Fondazione e manifesto del Futurismo" 20/2 1909, trykt i *Teoria e invenzione futuriste, Opere Omnia II*, Verona 1968, 7-13
- Marinetti, F.T., "Manifesto del architettura futurista" 1914, trykt i *Teoria e invenzione futuriste, Opere Omnia II*, Verona 1968
- Marinetti, F.T., *Futurismo e fascismo*, Foligno: Campitelli 1924
- Marinetti, F.T., *La cucina futurista*, Milano 1932
- Milza, Pierre et Roche-Pézard, Fanette (eds.), *Art et Fascisme. Totalitarisme et résistance au totalitarisme dans les arts en Italie, Allemagne et France des années 30 à la défaite de l'Axe*, Paris: Éditions Complexe 1989
- Mioni, Alberto (ed.), *Urbanistica fascista. Ricerche e saggi sulle politiche urbane in Italia tra le due guerre*, Milano: Franco Angeli Editore 1980
- Mussolini, Benito, "Arte e civiltà", 5. oktober 1926, in B. Mussolini, *Opera Omnia*, Firenze (1951-1963), vol 22, 230
- Mussolini, Benito, "Non aver paura di avere coraggio", stenografisk referat af Mussolinis tale i Palazzo Venezia 26. maj 1934, trykt i Carli 1980, 95-96
- Pagano, Giuseppe, "Mussolini e l'architettura", *Rassegna mensile illustrata* aprile 1931, trykt i De Seta 1976, 5-8 og Carli 71-74
- Pagano, Giuseppe, "Mussolini salva l'architettura italiana", *Casabella* 78, giugno 1934, trykt i De Seta 1976, 19-24 og Carli 1980, 75-81
- Patetta, Luciano (ed.), *L'architettura in Italia 1919-1943. Le polemiche*, Milano: Cooperativa libraria universitaria del politecnico 1972
- Piacentini, Marcello, "Il momento architettonico all'estero", *Architettura ed arti decorativi* I:1, 1921 (optrykt i A.A.V.V., *Anni Trenta*)
- Piacentini, Marcello, *Architettura d'oggi*, Roma 1930 , genoptrykt Clear Edizioni di Roma 1992
- Piacentini, Marcello, "Difesa dell'architettura italiana, *Il Giornale d'Italia*, (optrykt i Patetta 1972, 295-302 og delvis i Carli 1980, 141-42
- Piacentini, Marcello, "L'università di Roma", *Il Tribuna* 2. februar 1933, trykt i Guttry 1978, 64-65
- Portoghesi, Paolo, "B.B.P.R.", in Portoghesi I, 1969, 304-05
- Portoghesi, Paolo, "Piacentini", in Portoghesi 1969 IV, 431-32
- Portoghesi, Paolo, "Razionalismo", in Portoghesi 19969 V, 129
- Portoghesi, Paolo (ed.), *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica* vol I-VI, 1969

- Quilici, V., "Adalberto Libera. Roman Rationalism between the Wars", *Lotus International* 16, 1977, 55-88
- Quilici, Vieri, *Adalberto Libera. L'architettura come ideale*, Roma: Officina edizioni 1981
- Regazzoni, Enrico, "Piacentini? Fischi & applausi", *La Repubblica* 3/12 1991, 33
- Rogers, Ernesto, "L'esperienza degli architetti, in A.A.V.V., *Fascismo e antifascismo 1918-1936* I, Milano: Feltrinelli 1962, 335-36
- Sarfatti, Margherita, *Dux*, 1926
- Sarfatti, Margherita, "Architettura, arte e simbolo alla Mostra del Fascismo", *Architettura: Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti* 12, jan. 1933 (optrykt i *Storia moderna dell'arte in Italia* 3: Dal Novecento ai dibattiti sul monumentale 1925-1945, ed. Paola Barocchi, Torino: Einaudi 1990, 222-27)
- Savi, Vittorio (ed.), *Scritti di Marcello Piacentini* Roma, 1993
- Schnapp, Jeffrey T., "Epic Demonstrations: Fascist Modernity and the 1932 Exhibition of the Fascist Revolution", in Golsan 1992, 1-32
- Schiavo, Alberto (ed.), *Futurismo e fascismo*, Roma: G.Volpe 1981
- Silipo, Andrea, "Moderno", in Portoghesi, IV, 1969, 66-113
- Sørensen, Gert, "Arkitekten, fabrikanten og den dynamiske cyklist", *Information* august 1982
- Sørensen, Gert, *Antonio Gramsci og den moderne verden*, Kbh.: Museum Tusulanum 1993
- Terragni, Giuseppe, "La costruzione della Casa del Fascio di Como", *Quadrante* 35-36, ottobre 1936, trykt i Mantero 1969, 130-37
- Ungar, Steven, "Scandal and Aftereffect. Martin Heidegger in France", in Golsan 1992, 212-28
- Veronesi, Giulia (ed.), *Eduardo Persico. Tutte le opere 1923-35*, vol. I-II, Milano 1964
- Zevi, Bruno, *Storia dell'architettura moderna*, 3.ed. Torino: Einaudi 1955 (1. udg. 1950)
- Zevi, Bruno (ed.), *Giuseppe Terragni*, Bologna: Zanichelli 1980
- Zevi, Bruno, *Ebraismo e architettura*, Firenze: Giuntina