

MARCELLO PIACENTINI Y EL ART DECO EN LOS CINES ITALIANOS

Ezio Godoli

Universidad de Florencia, Italia

Aproximadamente diez años después de la construcción de las primeras salas de cines permanentes (en plena expansión desde 1905) se toma conciencia de que las salas de proyección no podían seguir copiando, debido a sus características funcionales, el modelo dominante hasta entonces que era el de la sala de teatro. A partir de ese momento es cuando el Art Déco se vincula a la arquitectura del cine. Y constituirá un vínculo de larga duración, ya que la idea de modernidad asociada a estos lugares de diversión hasta la Segunda guerra mundial privilegió muy a menudo el lujo de la ornamentación superflua en lugar de la austeridad iconoclasta del racionalismo. Incluso cuando se instalaron las salas de cine en el sótano o en la planta baja y en el entresuelo de los edificios con varias plantas o cuando la construcción de palcos para aumentar el número de asientos obliga a recurrir a estructuras de hormigón atrevidas e innovadoras, sólo raras veces se impondrá la estructura construida, según la «nueva objetividad», como característica fundamental de la arquitectura de interiores. Muy a menudo se encontrará parcialmente escondida por la profusión decorativa y por enormes plafones, y a veces completamente ocultos detrás de falsos techos o revestimientos destinados a mejorar la acústica, mientras que se desplegarán el ornamento más opulento y el mobiliario de gusto Déco en los vestíbulos, en las salas de espera y en la sala de proyección. De este modo, los cines ofrecen un repertorio riquísimo de las numerosas tendencias del gusto, de los cambios de estilo y de la apertura hacia las influencias internacionales que caracterizaron la arquitectura Déco en sus diferentes evoluciones.

Tres realizaciones de Marcello Piacentini, sin duda la personalidad más influyente en la arquitectura italiana del período de entreguerras, utilizadas a la vez como cine y como teatro, ilustran perfectamente el apogeo de tres fases distintas del Art Déco en los cines italianos.

Edificado en pleno centro de Roma, en el patio del palacio Ruspoli, creado por Bartolomeo Ammannati, e inaugurado el 6 de marzo de 1918, se puede considerar el cine-teatro Corso como una obra crucial en la vida profesional y artística de Piacentini, así como en la evolución de la arquitectura del cine y del Art Déco en Italia (Fig. 1). El primer proyecto sometido al examen de la Comisión de la Construcción el 4 de julio de 1916 y aprobado en tan sólo dos días –sin duda por llevar la firma de Pio Piacentini, uno de los constructores más conocidos en la Roma de los últimos años del siglo XIX y en los albores del siglo XX– señala el fin de la colaboración entre estos dos arquitectos padre e hijo, el último de 34 años de edad, y desvela claramente la emancipación de una protección paterna que, a partir de entonces, le comprometerá a seguir la vía de una renovación que le costará muchos ataques virulentos. Dedicado a acoger espectáculos de variedades según una orientación que muchos empresarios del sector no dejarán de seguir hasta los años 50 –lo que les permitía utilizar lo mejor posible y con mayor flexibilidad estos espacios dedicados a la diversión– este cine-teatro está entre los primeros que fueron objeto de un estudio consagrado a la función primera de una sala de proyección, introduciendo innovaciones y cambios importantes en el modelo de referencia que es el de la sala de teatro. Es significativo que Giuseppe Lavini, director de la revista *L'Architettura Italiana*, cuyo número de mayo de 1918 se dedica al cinema Corso [Lavini 1-5-1918], publique un artículo cuatro meses después, que podríamos considerar probablemente como la primera reflexión sobre las características del diseño de las salas de cine publicada en una revista italiana de arquitectura [Lavini 1-9-1918]. Debido a que los «teatros han demostrado ser poco apropiados para las proyecciones» y que el «público desea un espacio más íntimo y reservado, con una gran profundidad y con una amplitud moderada, el autor –al enumerar las características que una sala de cine debería poseer– demuestra que su preferencia, sin que lo mencione, se inspira en el cine Corso. En lo que atañe a la «convergencia del haz de luz visual hacia la pantalla» y a la supresión de obstáculos para la visión, el plano trapezoidal y la galería de la sala de cine romana, desprovista de pilares y columnas de carga merced a la elección de una estructura de hormigón, representan soluciones ejemplares. Ocurre lo mismo en cuanto al estudio de los itinerarios que responden a la necesidad «de evacuar rápidamente la sala y de permitir al público desplazarse durante los breves intermedios, y también respecto de la cúpula corrediza, ya experimentada por Piacentini en 1914 con ocasión de la nueva remodelación del teatro Quirino en Roma, y que aseguraba una buena ventilación. Ocurre lo mismo en lo que respecta a la presencia de espacios auxiliares como el foyer, los vestíbulos y los cafés. El cine Corso responde también a la exigencia expresada por Lavini: los edificios que tienen que alojar esta nueva forma de espectáculo

«deben presentar su propia fisonomía» y expresar «las características del servicio que alberga». La nueva configuración, (presentada el 30 de diciembre de 1916 y aprobada el 15 de marzo de 1917) consecuencia de las modificaciones del primer proyecto y de las modificaciones efectuadas durante las obras, resalta los dos miradores laterales, e introduce la decoración y los mascarones entre los ventanucos del primer piso. La fachada que da a la plaza San Lorenzo in Lucina, en el espacio por encima de la marquesina de hierro y vidrio sostenida por diez cadenas, a causa de las reducidas dimensiones de las aberturas da la impresión de sugerir la presencia, detrás del muro, de un espacio donde la luz natural no penetra (Figs. 2 y 3).

Es en esta fase de expansión sin ninguna sombra de crisis en el futuro del espectáculo cinematográfico, cuando Lavini propone prudentemente situar los nuevos cines donde el flujo de la población es mayor, es decir, en el centro de la ciudad, y a pesar de ser consciente de la complejidad de su función social, llama la atención sobre la exigencia de estas salas de servir de catalizadores de la vida mundana. Este último consejo será a menudo adoptado por los contratistas que agruparán en el mismo edificio las salas de cine y otras salas de ocio. Hay que destacar también las observaciones de Lavini sobre el poder de atracción provocado por las «sensaciones estéticas más satisfactorias y complejas que surgen de un ambiente de lujo» sobre las clases menos acomodadas, que piensan en abandonar los «pequeños cines austeros y lamentables de las afueras» a pesar del precio más bajo de las localidades. Estas consideraciones, compartidas por la mayoría de los administradores de las salas, pueden explicar el prolongado éxito del Art Déco en las salas de cine en Italia.

En numerosas ocasiones, la historiografía ha subrayado la importancia del cine Corso como obra de transición. Según Bruno Zevi se trata de «uno de los productos más refinados y valiosos del genio creativo de Piacentini», incluso si apenas se le puede considerar como «auténticamente original», ya que procede «en su estructura, de los edificios construidos en Francia por Auguste Perret y, en cuanto a la decoración, de la escuela austriaca de Josef Hoffmann, es decir de la «Secesión vienesa». Sin embargo, «en un entorno tan cerrado y retrógrado como el de Roma, consigue imprimir y subrayar una exigencia de movimiento» [Zevi 1960]. Rossana Bossaglia lo considera como un fruto «precoz» al principio de los «quinque años» Déco de Piacentini [Bossaglia 1984], mientras Eleonora Bairati y Daniele Riva ven en él uno de los documentos más importantes del «interés dedicado a las formulas austro-alemanas que se concretan en algunas realizaciones [...] emblemáticas [...] del paso de la arquitectura Art Nouveau al Art Déco» [Bairati-Riva 1985]. La moda de los modelos austriacos y alemanes en la arquitectura y las artes decorativas en Italia –que con ocasión de la exposición de Turín de

1902 no había dejado de irritar a varios críticos extranjeros, en concreto franceses, no declina al entrar en guerra Italia al lado de las potencias de la Alianza. Muy al contrario, continúa después de finalizar el primer conflicto mundial. El papel de Olbrich en su última fase, de recuperación de las formas propias del clasicismo de los grandes almacenes Tietz en Dusseldorf (1907-08), fue fundamental, así como el de Hoffmann cada vez más comprometido desde 1906 en reconsiderar los estilos históricos con refinamiento a la vez que los desacralizaba, como «transmisores» de la arquitectura y de las artes decorativas italianas durante la transición del Liberty al Art Déco. También existen testimonios –y en concreto el de Angiolo Mazzoni– de la profunda impresión suscitada en Roma por el neoclasicismo arquitectónico del pabellón de Austria, realizado por Hoffmann con ocasión de la exposición de 1911, la reducción a lo esencial del léxico arquitectónico y de la sintaxis clásica iba acompañada de «alteraciones semánticas» llenas de ironía. Es precisamente la arquitectura de los cines la que ofrecerá algunos de los ejemplos más tardíos del éxito en Italia de Hoffmann, entre los cuales hay que señalar el Cinema Real Teatro (hoy en día Odeón) en Catania, edificado sobre planos de Carmelo Aloisi en 1930 quien, en el vestíbulo, copia las fórmulas procedentes del palacio Stoclet, según la versión divulgada a través de los proyectos de los años 1908-1911 por Emmanuel Josef Margold, alumno del maestro vienés, publicados en *Der Architekt, Deutsche Kunst und Dekoration* y *Moderne Bauformen*.

Se puede considerar al cine-teatro Corso como uno de los primeros edificios que inauguran esta corriente del Art Déco italiano, sin duda alguna de los más representativos e importantes debido al número de realizaciones. Corriente que, por su parte, actualizaba desacralizando el pasado impregnado por la maestría vienesa, los motivos estilísticos inspirados en la antigüedad y en el neoclasicismo, pero también en el Renacimiento y en el Barroco, a la vez que introduce en ellos, como signos de modernidad, una abundante decoración de inspiración austro-alemana. Aprobado como proyecto en 1916, año de la cuarta y última exposición de la Secesión romana, los trabajos decorativos del cine Corso reúnen la aportación de artistas que se habían unido a este movimiento. En concreto, Alfredo Biagini, autor de varios bajorrelieves en estuco y del friso de la fachada, que Piacentini asemeja a las «decoraciones del siglo XVII» del barroco romano y «que simbolizan la finalidad del edificio y comunican al que lo contempla la sensación de la alegría amable y risueña que debería ofrecer todo teatro» [Piacentini 1918]; Arturo Dazzi, autor de cuatro medallones que tienen como tema la Danza, la Comedia, la Tragedia y la Música; y para terminar, Matilde Festa, esposa de Piacentini desde 1914, que realizó el «tapiz de telas recortadas y unidas con bordados como si fuera una marquetería» que representa *Le chariot du bonheur*, un importante

experimento del arte textil Déco que decoraba una de las salas de espera. Otra participación importante en la elaboración del proyecto es la del arquitecto oriundo de Rovereto, Giorgio Wenter Marini, quien, con su adhesión a la causa irredentista se sustrae al alistamiento en el ejército austro-húngaro en 1915 y se instala en Roma. Se comentó que en lo que se refiere a su colaboración, desde septiembre de 1916 hasta marzo de 1919, Piacentini habría apreciado el impulso innovador y la cultura artística internacional, la capacidad del diseñador delicado en lo relativo a la interpretación de sus «ideas innovadoras, totalmente inéditas, que exigían dibujos en los cuales los ornamentos refinados debían resaltar más que los volúmenes» [De Rose 1995]. Wenter Marini se había formado en excelentes escuelas austro-alemanas: primero en la Scuola Reale Elisabetina de Rovereto, este crisol de talentos excepcionales, posteriormente en la escuela politécnica de Viena, por fin en la academia de Bellas Artes y en la Königlich Bayerische Technische Hochschule de Munich, donde había obtenido su diploma de ingeniero en 1914. En una nota autobiográfica, Marini reivindica su papel no marginal en la realización del cine Corso, sin embargo debemos señalar que, antes de su intervención, el diseño original de la sala del primer proyecto presentaba influencias explícitas de Hoffmann en la división del plano continuo en una secuencia de paneles enmarcados, lo que nos recuerda el proyecto para un pequeño teatro en Kapfenberg, publicado en 1911 en *Der Architekt*.

En cuanto al cine Corso, se han señalado referencias a Hoffmann y al estilo de los Wiener Werkstätte, particularmente evidentes en los diseños arquitectónicos de Wenter Marini, y también en su maqueta para el cartel de la proyección inaugural (el estreno de *Carnealesca*, una película de Lucio D'Ambra), transfiguración expresionista con acentos macabros de las figuras de mujeres esbozadas para las postales y los diseños de moda de Mela Köler, Eduard Josef Wimmer-Wisgril, Fritzi Löw, María Likarz; así mismo, se perciben influencias de los teatros y de los cines berlineses realizados por Oskar Kaufmann y Heinrich Seeling, totalmente plausibles en un arquitecto tan culto como Piacentini. En efecto, durante el verano de 1913, había realizado un viaje a Alemania y había seguido con la misma atención la evolución de la arquitectura alemana. No obstante, sería inútil buscar en el cine Corso referencias precisas a las realizaciones berlinesas de estos dos arquitectos, de las cuales se aleja el cine romano debido a la utilización muy parsimoniosa de materiales valiosos. Sin embargo, se prefirió el estuco, tan efímero como el gusto por las decoraciones de las paredes de la sala. Éstas estaban cubiertas con una proliferación de ornamentos de colores vivos, casi una riada de materia fluida, y destinadas a ser borradas y sustituidas por los nuevos imperativos de la moda: «no debía hacer un templo ni un oratorio –declara Piacentini con-

testando a sus críticos– sino pura y simplemente un cine. Y debía hacerlo de estuco» [Piacentini 1918].

Sin duda, las decoraciones y el mobiliario propuestos en los años 1910 en las láminas ilustradas de una revista como *Moderne Bauformen* y los proyectos de arquitectura del cine berlinés han influido de manera importante en los diseñadores del cine Déco en Italia, influencia que casi nunca es aparente a primera vista, salvo en la contemplación de atmósferas elegantes, donde las maravillas originales coinciden con la exhibición de una cultura artística refinada, o en las correspondencias entre estilos. Hacia la mitad de los años 1920 el escultor Giorgio Ceragioli confirma de una manera elocuente el auge de los artistas italianos al Jugendstil de los años 1910 divulgado por *Moderne Bauformen*, donde la vuelta a un orden clásico se vincula al simbolismo a lo Franz von Stuck, en el mobiliario y en la decoración del hemiciclo y del vestíbulo, de las salas de espera del patio de butacas y del anfiteatro, así como de la escalera principal del que un cartel expuesto en los andamios durante la construcción anunciaban como «el mayor cine de Italia – 3.000 localidades» (en realidad no habrá más de 2.000). Estamos hablando del cine Palazzo (1925-1926), después Corso, en Turín, concebido por Vittorio Bonadé Bottino (Figs. 4, 5, 6 y 7). El edificio estudiado por el futuro ingeniero de la Fiat, con una estructura de hormigón, se caracteriza por un eje de simetría diagonal, realzado por el gran arco de medio punto de la entrada y por una cúpula coronando la estructura que alberga el cine así como un café, una sala de billar y salas de patinaje. La fuente luminosa de la sala de espera del patio de butacas, con una máscara de mujer grabada en una lira, sobre un fondo de mosaicos encima del pilón, que parece salir de un cuadro de von Stuck, es singularmente emblemática del origen muniqués Déco de Ceragioli. El preciosismo de los distintos materiales de revestimiento (mármol «botticino» y el guijo florido de siena, mosaicos, placas metálicas), los cristales policromados de las lámparas, de los apliques y de las arañas, el cobre y el bronce de las jardineras, de los tiradores de las puertas y de la decoración de los capiteles, todo contribuye a subrayar la singularidad del Art Déco italiano caracterizado por un gusto inspirado de los modelos alemanes, sin la preocupación de parecer retro respecto de la evolución de las artes decorativas europeas en la misma época.

En concreto, el énfasis puesto en formas clásicas y barrocas, refinadas, y modernizadas por unas incorporaciones decorativas de las superficies, relaciona el estilo de los cines Déco italianos con algunas realizaciones berlinesas casi contemporáneas en este campo. No obstante, la búsqueda de efectos grandilocuentes y monumentales propios de los cines berlineses concebidos o edificados por Max Bischoff, Wilhem Kratz, Fritz Wilms y Friedrich Lipp, está ausente en las realizaciones italianas. Entre los ejem-

plos italianos representativos de un Déco neoclásico cercano a los ejemplos alemanes, se puede citar el Kursaal Giardino en Pavía, concebido en 1919 por Piero Portaluppi en colaboración con Angelo Pollini e inaugurado en octubre de 1920, y el teatro, también utilizado como cine, del Dopolavoro Ferroviario (círculo de los ferroviarios) en Roma, vía Bari, edificado entre 1928 y 1930 según los planos elaborados desde 1927 por Angiolo Mazzoni y Efisio Vodret (Fig. 8). La fachada que da al jardín del Kursaal de Pavía se caracteriza por la concavidad de la superficie curva, a la que se opone la convexidad de las arcadas del hall de entrada de la planta baja que podemos observar en varios cines alemanes. El teatro del círculo de los ferroviarios de Roma muestra acentos teutónicos en la columnata de la fachada coronada por un ático macizo con nichos que albergan grupos esculturales de Atilio Selva, y que presenta un plano circular idéntico al de algunos proyectos de cines berlineses, debidos a Kratz para el Ufa-Theater en Turms-trasse (1922) o a Wilms para el Orpheum I (1926). En cambio, en la sala, propone decoraciones en estuco que son claramente de origen italiano entre las cuales sobresalen los paneles en relieve *El nacimiento de Afrodita* y *La leyenda de Orfeo* del escultor florentino Corrado Vigni, que había participado en 1913 en la exposición de la Secesión de Roma, y los mascarones del escultor siciliano Pasquale Scandurra. El tema iconográfico de la fuente con pilones escalonados, que se repite en el repertorio ornamental del Art Déco, es interpretado de manera destacable en los apliques de la cristalería Venini de Murano, que fabricó también floreros de color verde esmeralda, que podemos atribuir a Napoleone Martinuzzi, colocados en los dinteles del vestíbulo del primer anfiteatro, cuyas paredes, realizadas en escayola dorada por Pasquale Scandurra, están decoradas con altorrelieves con bailarinas, y pinturas murales que representan a las musas Euterpe, Terpsícore, Talía y Melpómene, cuyo autor no ha sido identificado.

El caso del cine-teatro Corso de Piacentini fue una muestra emblemática de los problemas planteados por la construcción de edificios modernos en los viejos centros históricos italianos, cuando se propone explotar la imagen de modernidad de la arquitectura como atractivo publicitario. Dos artículos de Felice Tonetti y Diego Angeli, publicados en el diario *Giornale d'Italia* el mismo día del estreno, convirtieron el cine Corso en un asunto nacional [Tonetti 1918; Angeli 1918]. A la acusación de insensibilidad hacia el medio ambiente, de indiferencia respecto de la tradición arquitectónica romana, se añade otro ataque al considerarla como una obra «derrotista» debido a sus características que evocan el estilo de los países germánicos. En esta polémica, pocos son los partidarios de Piacentini: entre estos hay que señalar a Luigi Angelini. En las páginas de la revista *Emporium* este último hace una exégesis inteligente de la atención dedicada al medio ambiente en el proyecto del cinema Corso, que no se expresa con

mimetismo, y defiende la opinión de atribuir un «nuevo carácter a un edificio destinado a acoger manifestaciones de un arte muy nuevo, aunque el edificio se erija en medio de casas antiguas» [Angelini 1918]. Sin embargo, la lógica incontestable de este asunto no será aceptada por las autoridades municipales que obligarán al arquitecto, en varias ocasiones, a modificar la fachada a su costa, hasta restablecer una imagen similar a la que preconizaba el primer proyecto aprobado, con el alzado de la parte central, la rehabilitación de la cornisa y la supresión de los miradores, de la decoración plástica y de los mascarones.

El caso del cinema Corso, en el transcurso de los años veinte y más adelante, lleva a los arquitectos a interesarse mucho por los proyectos de los nuevos cines en los centros históricos. Todo ello tendrá como consecuencia una discreta modernidad, centrada en los interiores, con modestos guiños hacia el exterior que se limitaban a los rótulos y los escaparates. Esta fórmula se ve claramente en el cine-teatro Savoia (hoy en día Odeón) en Florencia, construido en el patio de un palacio del siglo XV, más conocido como «Lo Strozzi», que había sufrido varias rehabilitaciones como consecuencia de derribos y remodelaciones en el siglo XIX y en los primeros años del siglo XX (Fig. 9). En este caso, como lo subrayó un crítico, se había encargado al arquitecto una «obra con rimas obligadas» [Tinti 1923], a causa de la obligación de conservar las fachadas originales del edificio del siglo XV, del cual una de las fachadas laterales da a la piazza Strozzi frente al palacio del mismo nombre. Las decisiones de Piacentini, ayudado por el arquitecto Gino Venturi, estaban también determinadas con anterioridad porque, en 1921, había sido llamado para actuar sobre una estructura ya edificada hasta los cimientos según los planos de Adolfo Coppedè y cuyo proyecto había sido aprobado en 1916. La comparación entre los relieves del cine y los diseños del proyecto de 1916 resaltan claramente unas modificaciones concernientes a la distribución interior y la elevación de las vigas de la techumbre de la sala, que cambiaron las características del espacio interior. «En comparación con la sala de Coppedè, la sala de Piacentini –escribe Laura Pigliaru– es menos espaciosa en el plano horizontal y sin embargo mucho más cómoda y fluida en el plano vertical. La elevación de las vigas de la techumbre es la idea que permite a Piacentini dar la impresión a los que penetran en la sala de no encontrarse en un entorno en forma de caja. La evolución del proyecto de Coppedè, caracterizado por el refinamiento de un armazón [...] mediante la superposición de elementos decorativos que unen la estructura horizontal con la vertical, es muy diferente al de Piacentini que tiende a negar la solución de continuidad entre viga y pilar: es una sola línea la que dibuja el perfil de la sección sin rupturas [...], un sistema continuo y fluido, que finaliza en la soberbia cúpula –al principio, podía abrirse– que sus-

tituía al tragaluz de Coppedè situado en la misma posición y con la mismas proporciones, pero plano [Pigliaru 2003- 2004].

Esta cúpula de vidrios de colores y opalescentes, que garantizaba la renovación de aire otorga a la sala una «luz de acuario» característica de los interiores Art Déco, aunque se encuentre ya en varios edificios Art Nouveau. En la sala del cine-teatro Savoia la enorme estructura de hormigón, formada por el sistema de columnas gemelas—grandes arcos rebajados del anfiteatro, se convierte en el soporte de una decoración plástica constituida por las placas ornamentales de las columnas y los bajorrelieves de los palcos, con motivos iconográficos tomados del repertorio del Art Déco, debidos al escultor Giuseppe Gronchi (Fig. 10). La inspiración lúdica presente en las nuevas interpretaciones del pasado de la arquitectura Déco italiana está perfectamente expresada con las lámparas con contrapeso de madera tallada y policromada realizadas por la sociedad Barsi de Florencia. Labrados a modo de capiteles, superpuestos como imágenes amplificantes, los contrapesos de estas lámparas cubren casi por completo los capiteles con los mascarones de las columnas gemelas. Los dos grandes tapices hechos «de mosaico de telas» de Matilde Festa Piacentini, así como la cortina de seda trenzada de Laura Agresti, forman parte del mobiliario de la sala, con composiciones elaboradas con motivos heráldicos. Lo que llama la atención de los espectadores es, sobre todo, el grupo de tres esculturas de madera labrada y dorada de Antonio Maraini, situadas por encima del arco del escenario, y que representan tres musas, una indecisa ante la máscara, otra llevándola y la tercera con la máscara quitada. En cuanto a estas figuras y al bestiario grabado en madera dorada por Umberto Bartoli para la caja del cine, se aprecia una probable influencia de Antoine-Émile Bourdelle que, en 1913, había participado en la primera exposición de la Secesión romana, así como Maraini. Además, los admiradores del escultor francés no faltaban en Florencia: el escritor Ugo Ojetti, entre 1912 y 1925, reunió en su villa del Salviatino, en la colina de Fiesole, varias obras de Bourdelle, del que había presentado la primera exposición individual en la Bienal de Venecia en 1914.

Una de las características singulares del cine florentino debe buscarse en el rico repertorio de las artes decorativas italianas (prestando una atención especial a las manufacturas de arte de la región de Florencia) al principio de los años veinte. No sólo la sala, sino también las salas de espera y el vestíbulo, ofrecen una decoración rica de la cual forman parte los techos artesonados decorados con los signos del zodiaco realizados por Gronchi para las salas de acceso a los anfiteatros, la ventanilla de la caja y los muebles del vestíbulo fabricados por la sociedad Barsi de Florencia, con partes esculpidas por Bartoli, siempre en el vestíbulo. En el Bal Tabarin incorporado al cine e instalado en el sótano, y cuya presencia está señalada en el exterior por una linterna

luminosa adornada con putti realizados por el escultor Bernardo Moreascalchi, los techos están decorados con frescos de Giulio Rosso en el estilo corriente del Art Deco en Italia en los primeros años veinte.

Con su profusión de decoraciones realizadas con técnicas y materiales varios que ponen de relieve una sensibilidad que se educó en la escuela del barroco romano, el cine-teatro Savoia representa un caso límite de una riqueza ornamental destinada a desaparecer con la aparición de nuevas orientaciones más austeras en la arquitectura de las salas de cine Déco, a partir de mediados de los años veinte.

La inclinación hacia la alteración de formas procedentes del historicismo, muy arraigada en la arquitectura Déco italiana, asume otros modelos estilísticos de la arquitectura neoclásica de finales del siglo XVIII y de los primeros diez años del siglo XIX, siguiendo de este modo el ejemplo de la tendencia «Novecento». En la arquitectura italiana de los años veinte es a menudo difícil distinguir las obras Déco de la arquitectura llamada «Novecentista», con lo cual estas dos denominaciones se aplican también, a veces, a los mismos edificios. Sin embargo, en los interiores de las salas de cine, la presencia de decoraciones Art Déco es particularmente evidente incluso en el contexto de un diseño neoclásico de las superficies, es decir de un gusto más cercano al «Novecento». El cine Principe, via Principi d'Acaja en Turín, de Mario Dezzutti, arquitecto e ingeniero, proyectado en 1928 e inaugurado al año siguiente, era un ejemplo típico de estas dos orientaciones de estilo que se cruzan (Figs. 11 y 12). Esta nueva construcción ofrecía una fachada simple coronada por un tímpano, ajustándose al tejado de dos aguas con reminiscencias de arquitectura religiosa, que posiblemente aludían a la planimetría de tipo basilical de la sala. Esta característica del cine, tal como un «templo del entretenimiento» –acentuada en el cine Principe por la presencia de una amplia parte ciega de la fachada en cuyo centro existen tres nichos, el del centro con una figura de mujer alzando una corona con el brazo extendido– no representa un caso aislado en la arquitectura del cine de los años veinte. Esta disposición también la encontramos en otros cines asociando planos de tipo basilical con unas fachadas terminadas por tímpanos. También podemos citar en Turín el teatro-cine Savoia (posteriormente Astra) construido casi en la misma época por Contardo Bonicelli, cuyo proyecto data de noviembre de 1928 (Fig. 13), mientras el de Dezzutti data de enero del mismo año, y en Padua el cinema Principe de Duilio Torres. Un estilo común caracteriza también los interiores de los dos cinemas Principe de Dezzutti y Torres. En efecto, sus salas presentan paredes divididas por un conjunto de pilastras y cornisas, con paneles decorados con bajosrelieves (las figuras alegóricas que representan la poesía, la comedia, la historia, la geografía y la danza se deben al escultor Baglioni en lo que se refiere a la sala de Turín),

mientras que unas formas Art Déco están presentes en el diseño de los apliques y de las lámparas de techo. Por ejemplo, en la decoración de la sala de Turín, se encuentra una característica Déco muy importante en la gran lámpara de techo con forma de estrella de ocho puntas, que ocupa la mayor parte de la superficie del techo.

En la obra de Piacentini, la larga e intermitente aplicación de fórmulas decorativas relacionadas con el Art Deco llega a su apogeo en el momento en que se hace el boceto para la «Quirinetta», inaugurada en 1927, aunque el primer proyecto data de 1920, y concluye en el cinema-teatro Barberini, al que se dedica el arquitecto desde 1927 hasta 1930. La «Quirinetta» instalada en los subterráneos del teatro Quirino, es un local elegante de la alta burguesía de la capital que se utiliza como restaurante y café cantante. En sus salas, merced a la aportación de colaboradores experimentados como Biagini y Rosso, Piacentini se entrega al divertimento de nuevas y sutiles elaboraciones de estudios arqueológicos y de motivos de repertorios antiguos, con imitaciones del arte etrusco y pompeyano, del arte bizantino de Ravena, cercano a las experiencias estilísticas de Giò Ponti en Milán en esos mismos años. Éstas tenían como resultado la asimilación y la original elaboración de la lección irreverente e irónica del pasado llevada a cabo por Hoffmann y su escuela. El cine-teatro, instalado en un espacio excavado debajo de los jardines y de las plantas del palacio del mismo nombre, fue proclamado por la revista *La Casa Bella* como un logro de Piacentini que intentó «fusionar su cuidado gusto de arquitecto italiano con las disposiciones plásticas y la innovaciones técnicas del estilo europeo». Como una obra «donde las especificidades de una forma nacional, presentes en unos detalles de la arquitectura y de la decoración, se armonizan con las aportaciones estéticas y arquitectónicas que se inspiran de las tendencias de la nueva arquitectura» [Belsito Prini 1930]. La nota de la redacción (muy probablemente inspirada por el autor) publicada en *Architettura e arti decorative* concuerda con esta apreciación, aunque con unas importantes aclaraciones. En la revista se presenta la obra como «una contribución importante al desarrollo de nuestro arte para crear una ordenación moderna definitiva, donde la adaptación de la forma a lo sustantivo, de la arquitectura a la vida no debe basarse únicamente en valores racionales y materiales, sino que, teniendo en cuenta el equilibrio y la riqueza del genio italiano, debe explicarse según un amalgama de estos elementos con otros de orden puramente fantástico y espiritual» [*Architettura e arti decorative*, junio 1931]. El cinema Barberini, construido en el período entre la primera (1928) y la segunda (1931) exposición italiana de arquitectura racional, es la respuesta de Piacentini a los enfoques culturales de los jóvenes del Miar (Movimiento italiano de arquitectura racional) (Figs. 14, 15 y 16). La estructura de hormigón visto –constituida por pilares gemelos colocados sobre dos medio anillos, uno de

los cuales está oculto en el muro del recinto, y unidos por conexiones rígidas que forman armazones indeformables a los cuales están ancladas unas vigas salientes que sostienen la galería— adquiere aquí una importancia sin precedente en la carrera de Piacentini, gracias también a la sabia utilización de la iluminación difusa de las partes cóncavas entre las grandes ménsulas. Sin embargo la tendencia hacia un mayor vínculo «de la imaginación creadora a lo sustantivo de la construcción» [*Architettura e arti decorative*, junio 1931] no conlleva todavía el rechazo del ornamento. Piacentini, con la colaboración de Luigi Piccinato, conseguirá este objetivo en el cine Berenice en Benghazi, en el cual varios críticos ven precisamente una elaboración del modelo del cine Barberini. En efecto, motivos ornamentales de estilo Art Déco, debidos a Biagini se utilizan todavía en los interiores del cine romano y su presencia, si bien escasa, se encuentra resaltada por la iluminación, como ocurre con los grandes paneles decorativos, elaborados según la técnica del antiguo estuco romano; «iluminados por una luz rasante gracias a unas lámparas de contrapeso colgadas del techo, cobran vida como grandes cuadros plásticos y luminosos a la vez» [Piccinato 1931]. No sólo los paneles o las figuras decorativas de bronce plateado encima de las puertas de los salones debidos a Biagini se armonizan perfectamente con el repertorio iconográfico y con las formas del Art Déco, al subrayar de este modo la pertenencia del cine Barberini a esta categoría, sino también el diseño de algunos elementos arquitectónicos, como los brazos desalineados de la galería, amoldándose al movimiento de las escaleras que bajan hacia el escenario, o los palcos proscenios que descansan en formas abocinadas. En las extremidades de la parábola Déco de Piacentini, hay que considerar a los cines Corso y Barberini como dos obras de transición, ejemplares de las distintas corrientes de la cultura arquitectónica italiana de la que son testimonio.

Hacia finales de los años veinte, recobrado el equilibrio entre la inteligibilidad del edificio y el repertorio ornamental del cine-teatro, Barberini evidencia un cambio que podemos comprobar asimismo en otras salas italianas, por ejemplo en Verona en la sala del Supercinema Verona diseñado por Mario Dezzutti, y utilizada de vez en cuando para la comedia (Figs. 17 y18). Situado en el centro de la ciudad, en el barrio del antiguo gueto entre la piazza delle Erbe y la via Mazzini, este cine, con una estructura de hormigón diseñada por el ingeniero Albert con una capacidad de 1.100 asientos en el patio de butacas y 1.200 en el anfiteatro, es otro ejemplo de arquitectura «introvertida» a causa de los límites impuestos por el contexto histórico del centro de la ciudad, que sólo puede ostentar su modernidad en los interiores. Respecto de esta realización, Armando Melis subraya que Dezzutti «hizo algo moderno, lo que significa que recurrió a materiales antiguos y nuevos, a motivos antiguos y modernos, demos-

trando así una sensibilidad de artista moderno sin obligatoriamente someterse a una serie de privaciones determinadas por la lógica y a analogías pseudo-rationales» [Melis 1930]. La opción de Dezzuti no es la de la «renuncia» al ornamento, según las exigencias del racionalismo, sino más bien el de la rarefacción del elemento decorativo, tal como lo mostró Piacentini en el cinema Barberini. Sin embargo, no es únicamente en esta decoración más discreta donde se manifiesta la evolución más importante del estilo cuyo testimonio es el Supercinema. En la decoración de la sala, además de la seis figuras alegóricas de estuco plateadas obra del escultor veronés Ruperto Banterle, situadas cerca del arco del escenario, los apliques encima de las puertas del patio de butacas merecen una atención especial. Superponen, a la vez que lo invierten, un motivo propio de la iconografía Art Déco: una fuente con pilas desniveladas, presentada con formas abstractas, gracias al montaje de semicilindros de cristal esmerilado, y con formas realistas, que se diferencian de las primeras por la utilización, entre otros, de elementos metálicos plateados. En la versión realista, el mismo tema iconográfico es utilizado de nuevo en los apliques de las paredes del anfiteatro de cristal a distintas alturas. En las formas compuestas de los apliques del patio de butacas podemos percibir una alusión al giro al que se enfrentan los artistas decoradores italianos hacia 1930, unos atraídos por una decoración geométrica abstracta –de acuerdo con las numerosas realizaciones Art Déco en Estados Unidos– otros perpetuando un repertorio iconográfico más tradicional. En el Supercinema Verona, estas dos opciones están presentes y la evolución hacia formas abstractas muy decorativas se manifiesta también en el diseño de los suelos del vestíbulo de mármol amarillo con incrustaciones rojas y negras. En cuanto al tratamiento de las superficies, el mueble de nogal de la taquilla tratado con barniz con alcohol, con tableros que se armonizan con la disposición vertical u horizontal del ve-teado, puede compararse con algunos muebles diseñados por Sonia Delaunay hacia mediados de los años veinte.

No obstante, en los cines italianos de principios de los años treinta, son pocos los ejemplos de decoración del hall de taquillas y de los salones caracterizados por una ornamentación geométrica abstracta comparable con la decoración Art Déco en los Estados Unidos. Los escasos casos que conviene señalar atañen al vestíbulo del cine Savoia en Aosta diseñado por Ettore Sot-Sas (Fig. 19), que se singulariza también por la proximidad insólita a la sala de proyección de un balneario situado en el sótano, y al cine Imperio de Humberto Nordio en Trieste (Fig. 20). En los años en los que el Art Déco empieza su declive y sólo subsiste bajo formas anacrónicas en las ciudades de provincias italianas, las realizaciones de Sot-Sas y de Nordio se antojan como un último intento de hacer resurgir el elemento decorativo en la nueva arquitectura, bajo las formas de una

modernidad vitoreada por el gran público aprovechando el éxito alcanzado en Italia por la película de Marcel L'Herbier *L'Inhumaine* (1924) especialmente gracias a los decorados diseñados por Fernand Léger, Robert Mallet-Stevens, Pierre Chareau, Claude Autant-Lara y Alberto Cavalcanti, que los Futuristas italianos habían celebrado como los íconos de la modernidad.

MARCELLO PIACENTINI ET L'ART DÉCO DANS LES CINÉMAS ITALIENS

Ezio Godoli

Université de Florence, Italie

Environ dix ans après la construction des premières salles de cinéma permanentes (en plein essor depuis 1905) on se rend compte que les salles de projection ne peuvent pas continuer à calquer, en raison de leurs caractéristiques fonctionnelles, le modèle dominant jusqu'à cette époque, qui était celui de la salle de théâtre. C'est à partir de ce moment-là que l'Art Déco est lié à l'architecture du cinéma. Et ce sera un lien de longue durée, car l'idée de modernité associée à ces lieux de divertissement jusqu'à la Seconde guerre mondiale a privilégié le plus souvent le luxe de l'ornementation superflue plutôt que l'austérité iconoclaste du rationalisme. Même lorsque les salles de cinéma ont été aménagées en sous-sol ou au rez-de-chaussée et dans les mezzanines de bâtiments de plusieurs étages ou lorsque la construction de balcons en vue d'augmenter le nombre de places assises impose le recours à des structures en béton hardies et innovatrices, ce n'est que rarement que l'organisme de construction s'imposera, à la manière de la «nouvelle objectivité», comme une caractéristique fondamentale de l'architecture d'intérieurs. Le plus souvent il sera partiellement masqué par la profusion décorative et par des plafonniers énormes, parfois entièrement cachés derrière de faux-plafonds ou des revêtements visant à améliorer l'acoustique, tandis que le plus opulent ornement et le mobilier de goût Déco seront déployés dans les vestibules, dans les salles d'attente et la salle de projection. Les cinémas offrent ainsi un répertoire très riche des nombreuses orientations du goût, des changements de style et de l'ouverture aux influences internationales qui ont caractérisé l'architecture Déco en Italie dans ses différentes évolutions.

Trois réalisations de Marcello Piacentini, sans doute la personnalité la plus influente dans l'architecture italienne de l'entre-deux-guerres, utilisées à la fois comme cinéma et comme théâtre, illustrent bien l'apogée de trois différentes phases de l'Art Déco dans les cinémas italiens.

Bâti en plein centre de Rome, dans la cour du palais Ruspoli conçu par Bartolomeo Ammannati, et inauguré le 6 mars 1918, le cinéma-théâtre Corso peut être considéré comme une œuvre cruciale dans la vie professionnelle et artistique de Piacentini, ainsi que dans l'évolution de l'architecture du cinéma et de l'Art Déco en Italie (Fig. 1). Le premier projet soumis à l'examen de la Commission du bâtiment le 4 juillet 1916 et approuvé en l'espace de deux jours –sans doute en raison de la signature de Pio Piacentini, l'un des bâtisseurs les plus en vue dans la Rome des dernières années du XIX^e siècle et à l'aube du XX^e siècle– marque la fin de la collaboration entre ces deux architectes père et fils, le dernier étant âgé de 34 ans, et montre bien l'affranchissement de la protection paternelle qui le voit désormais engagé sur la voie d'un renouveau qui lui vaudra bien des attaques virulentes.

Destiné à accueillir des spectacles de variétés selon une orientation que bien des entrepreneurs du secteur ne cesseront de suivre jusqu'aux années '50 –ce qui leur permettait d'utiliser au mieux et avec une plus grande souplesse ces espaces voués au divertissement– ce cinéma-théâtre est parmi les premiers qui ont fait l'objet d'une étude consacrée à la fonction première de salle de projection, introduisant des innovations et des changements importants dans le modèle de référence qui est celui de la salle de théâtre. Il est significatif que Giuseppe Lavini, directeur de la revue *L'Architettura Italiana*, dont le numéro de mai 1918 est dédié au cinéma Corso [Lavini 1-5-1918], publie un article, quatre mois après, qu'on pourrait vraisemblablement considérer comme la première réflexion sur les caractéristiques de la conception des salles de cinéma parue dans un périodique italien d'architecture [Lavini 1-9-1918] (Figs. 2 et 3). Étant donné que les «théâtres se sont démontrés peu appropriés aux projections» et que le «public souhaite un espace plus intime et particulier, d'une grande profondeur et d'une largeur modérée», l'auteur –en énumérant les caractéristiques qu'une salle de cinéma bien conçue devrait posséder– montre que son parti pris, sans qu'il ne le mentionne, s'inspire du cinéma Corso. En ce qui concerne la «convergence du rayon visuel vers l'écran» et la suppression des obstacles à la vision, le plan trapézoïdal et la galerie de la salle de cinéma romaine, dépourvue de piliers et de colonnes de support grâce à l'adoption d'une structure en béton, représentent des solutions exemplaires. Il en est de même pour l'étude des parcours répondant au besoin «de vider la salle rapidement et de permettre au public de se déplacer dans les brefs entractes», ainsi que pour la coupole ouvrante, déjà expérimentée par Piacentini en 1914 lors du nouvel aménagement du théâtre Quirino à Rome, assurant une bonne aération; pour l'attention portée aux problèmes de l'acoustique et de l'éclairage; pour la présence d'espaces auxiliaires comme le foyer, les vestibules et les cafés. Le cinéma Corso répond aussi à

l'exigence énoncée par Lavini, que les bâtiments devant accueillir cette nouvelle forme de spectacle «doivent présenter leur propre physionomie» et exprimer «les caractéristiques de l'organisme contenu». La nouvelle configuration, faisant suite aux modifications du premier projet (présentée le 30 décembre 1916 et approuvée le 15 mars 1917) et aux modifications effectuées pendant les travaux, fait ressortir les deux bow-windows latéraux, introduit la décoration et les mascarons entre les petites fenêtres du premier étage. La façade sur la place San Lorenzo in Lucina dans l'espace au-dessus de la marquise en fer et en verre, soutenue par six chaînes, à cause des dimensions réduites des ouvertures donne l'impression de suggérer la présence, derrière le mur, d'un espace où la lumière naturelle ne pénètre pas.

Dans cette phase d'essor sans aucune ombre de crise dans le futur du spectacle cinématographique, Lavini propose prudemment de situer les nouveaux cinémas là où le flux de la foule est plus grand, c'est-à-dire dans le centre-ville, et tout en étant conscient de la complexité de leur fonction sociale, il attire l'attention sur l'exigence de ces salles de servir de catalyseurs de la vie mondaine. Cette dernière recommandation sera souvent accueillie par les entrepreneurs qui regrouperont dans le même bâtiment les salles de cinéma et d'autres salles de loisirs. Il faut aussi souligner les observations de Lavini sur le pouvoir d'attraction exercé par des «sensations esthétiques plus assouvissantes et complexes qui émanent d'une ambiance de luxe» sur les classes moins aisées qui songent à délaisser les «petits cinémas austères et minables de périphérie» en dépit du prix plus bas des billets. Ces considérations, partagées par la plupart des gérants de salles, peuvent expliquer le long succès de l'Art Déco dans les salles de cinéma en Italie.

C'est à plusieurs reprises que l'historiographie a souligné l'importance du cinéma Corso en tant qu'ouvrage de transition. Selon Bruno Zevi il s'agit de «l'un des produits les plus raffinés et précieux du génie créateur de Piacentini», même si on ne peut guère le considérer comme «authentiquement original», parce qu'il est issu «dans sa structure, des bâtiments réalisés en France par Auguste Perret et, dans la décoration, de l'école autrichienne de Josef Hoffmann, c'est-à-dire de la Sécession viennoise». Toutefois, «dans un milieu aussi borné et rétrograde que celui de Rome, il réussit à imprimer et à souligner une exigence de mouvement» [Zevi 1960]. Rossana Bossaglia le considère comme un fruit «précoce» au début des «quinze années» Déco de Piacentini [Bossaglia 1984], tandis que Eleonora Bairati et Daniele Riva y voient l'un des documents majeurs de «l'attention portée aux formules austro-allemandes, se concrétisant dans quelques réalisations [...] emblématiques [...] du passage des l'architecture Art Nouveau à l'Art Déco» [Bairati-Riva 1985]. La vogue des modèles autrichiens et alle-

mands dans l'architecture et les arts décoratifs en Italie – qui à l'occasion de l'exposition de Turin de 1902 n'avait manqué d'irriter plusieurs critiques étrangers, en particulier français, ne s'épuise pas lors de l'entrée en guerre de l'Italie à côté des puissances de l'Entente. Bien au contraire elle continue après la fin du premier conflit mondial. Le rôle d'Olbrich dans sa dernière phase, de la récupération des formes propres du classicisme des grands magasins Tietz à Düsseldorf (1907-08), a été fondamental, ainsi que celui de Hoffmann, de plus en plus engagé depuis 1906 à reconsidérer les styles historiques d'une façon raffinée tout en les désacralisant, comme « passeurs » de l'architecture et des arts décoratifs italiens dans la transition du Liberty à l'Art Déco. Il y a aussi des témoignages – et notamment celui de Angiolo Mazzoni – de l'impression profonde suscitée à Rome par le néo-classicisme anti-tectonique du pavillon de l'Autriche, réalisé par Hoffmann à l'occasion de l'exposition de 1911, où la réduction à l'essentiel du lexique architectonique et de la syntaxe classique s'accompagnait de « bouleversements sémantiques » pleins d'ironie. C'est justement l'architecture des cinémas qui fournira quelques-uns des exemples les plus tardifs du succès en Italie de Hoffmann, dont il faut mentionner le Cinéma Real Teatro (aujourd'hui Odéon) à Catane, bâti sur les plans de Carmelo Aloisi en 1930 qui, dans le vestibule, calque les formules issues du palais Stoclet, dans la variante divulguée à travers les projets des années 1908-1911 par Emmanuel Josef Margold, élève du maître viennois, publiés dans *Der Architekt, Deutsche Kunst und Dekoration et Moderne Bauformen*.

Le cinéma-théâtre Corso peut être considéré comme l'un des premiers édifices inaugurant ce courant de l'Art Déco italien – certainement parmi les plus représentatifs et importants en raison du nombre de réalisations – mettant en cause avec un sens de désacralisation du passé empreint de la leçon viennoise, les motifs stylistiques inspirés de l'antiquité et du néo-classicisme, mais aussi de la Renaissance et du Baroque, tout en y introduisant, comme signes de modernité, une riche décoration d'inspiration austro-allemande. Défini comme projet en 1916, année de la quatrième et dernière exposition de la Sécession romaine, le cinéma Corso se vaut, pour sa décoration, de l'apport d'artistes qui avaient adhéré à ce mouvement. Et notamment Alfredo Biagini, auteur de plusieurs bas-reliefs en stuc et de la frise de la façade, que Piacentini apparente aux « décorations du XVII^e siècle » du baroque romain et « symbolisant la destination du bâtiment et communiquant à celui qui l'observe la sensation de gaieté aimable et souriante que devrait donner chaque théâtre » [Piacentini 1918]; Arturo Dazzi, auteur de quatre médaillons ayant comme sujet la *Dance*, la *Comédie*, la *Tragédie* et la *Musique*; enfin, Matilde Festa, épouse de Piacentini depuis 1914, qui a réalisé le « panneau d'étoffes découpées et réunies par des broderies comme une marqueterie » représen-

tant *Le chariot du bonheur*, un important essai de l'art textile Déco qui ornait l'une des salles d'attente. Une autre participation importante à l'élaboration du projet est celle de l'architecte originaire de Rovereto, Giorgio Wenter Marini, qui par son adhésion à la cause irrédentiste se soustrait à l'enrôlement dans l'armée austro-hongroise en 1915 et s'installe à Rome. Il a été dit que pour ce qui concerne sa collaboration, de septembre 1916 à mars 1919, Piacentini aurait apprécié ses capacités de fin dessinateur dans l'interprétation de ses «idées innovatrices, tout à fait inédites, exigeant des dessins où les décorations raffinées devaient ressortir davantage que les volumes» [De Rose 1995], plutôt que l'élan novateur et la culture artistique internationale. Wenter Marini s'était formé dans des écoles excellentes austro-allemandes: d'abord, dans ce foyer de talents exceptionnels qu'était la Scuola Reale Elisabetina de Rovereto, ensuite à l'école polytechnique de Vienne, enfin à l'académie des Beaux-Arts et à la Königlich Bayerische Technische Hochschule de Munich, où il avait obtenu son diplôme d'ingénieur en 1914. Dans une note autobiographique, Wenter Marini réclame son rôle non marginal dans la réalisation du cinéma Corso, mais il faut signaler qu'avant son intervention, le dessin original de la salle du premier projet présentait des influences catégoriques de Hoffmann dans la division de la paroi continue en une séquence de panneaux encadrés, ce qui rappelle le projet pour un petit théâtre à Kapfenberg, publié en 1911 dans *Der Architekt*.

En ce qui concerne le cinéma Corso, on a indiqué des références à Hoffmann et au goût des Wiener Werkstätte, particulièrement évidentes dans les dessins architectoniques de Wenter Marini, et aussi dans sa maquette pour l'affiche de la projection inaugurale (la première de *Carnevalasca*, un film de Lucio D'Ambra), transfiguration expressionniste aux accents macabres des figures de femmes esquissées pour les cartes postales et les dessins de mode de Mela Köhler, Eduard Josef Wimmer-Wisgril, Fritz Löw, Maria Likarz; on y décèle également des influences des théâtres et des cinémas berlinois réalisés par Oskar Kaufmann et Heinrich Seeling, tout à fait plausibles chez un architecte aussi cultivé que Piacentini. En effet, pendant l'été de 1913, il avait effectué un voyage en Allemagne et avait continué à suivre avec attention l'évolution de l'architecture allemande. Mais il serait inutile de chercher dans le cinéma Corso des références précises aux réalisations berlinoises de ces deux architectes, desquelles le cinéma romain s'écarte aussi à cause de l'utilisation très parcimonieuse de matériaux de valeur, auxquels on a préféré le stuc, aussi éphémère que le goût des décorations des parois de la salle, les couvrant avec une floraison d'ornements aux couleurs vives, presque une coulée de matière fluide, et destinées à être effacées et remplacées par les nouveaux impératifs de la mode: «non un temple, non un oratoire, devais-je faire –déclare

Piacentini répondant à ses critiques— mais purement et simplement un cinéma. Et je devais le faire en stuc» [Piacentini 1918].

Sans doute, les décorations et le mobilier proposés dans les années '10 sur les planches illustrées d'une revue comme *Moderne Bauformen* et les projets d'architecture de cinéma berlinois ont fortement influencé les concepteurs de cinémas Déco en Italie, influence qui n'est presque jamais apparente à première vue, hormis dans la prise de vue d'atmosphères élégantes, où les préciosités originales cohabitent avec l'exhibition d'une culture artistique raffinée, ou dans des correspondances de styles. Vers la moitié des années '20 le sculpteur Giorgio Ceragioli confirme d'une façon éloquente l'attachement des artistes italiens au Jugendstil des années 10 divulgué par *Moderne Bauformen*, où le retour à un ordre classique s'associe au symbolisme à la Franz von Stuck, dans le mobilier et dans la décoration de l'hémicycle et du vestibule, des salles d'attente du parterre et de la galerie, ainsi que du grand escalier de celui qu'un panneau affiché aux échafaudages pendant la construction préconisait comme «le plus grand cinéma d'Italie – 3.000 places» (au fait les places ne seront pas plus de 2.000). Il s'agit là du cinéma Palazzo (1925-26), ensuite Corso, à Turin, conçu par Vittorio Bonadé Bottino (Figs. 4, 5, 6 et 7). Le bâtiment étudié par le futur ingénieur de la Fiat, avec une structure en béton, est caractérisé par un axe de symétrie diagonal, mis en évidence par le grand arc en plein cintre de l'entrée et par une coupole couronnant la structure abritant le cinéma ainsi qu'un café, une salle de billard et des salles de patinage. La fontaine lumineuse de la salle d'attente du parterre, avec un masque de femme inscrit dans une lyre, sur un fond en mosaïque au-dessus de la vasque, qui semble sortir d'un tableau de von Stuck, est particulièrement emblématique de la souche munichoise Déco de Ceragioli. La préciosité des différents matériaux de revêtement (marbre «botticino» et le cailloutis fleuri de Sienne, mosaïques, lames métalliques), les carreaux polychromes des lustres, des appliques et des plafonniers, le cuivre et le bronze des jardinières, des poignées des portes et de la décoration des chapiteaux, tout contribue à souligner la singularité de l'Art Déco italien caractérisé par un goût s'inspirant des modèles allemands, sans le souci de paraître *rétro* par rapport à l'évolution des arts décoratifs européens à la même époque.

En particulier, l'accent mis sur des formes classiques et baroques, affinées et modernisées par des intégrations décoratives des surfaces, apparente le style des cinémas Déco italiens à certaines réalisations berlinoises presque contemporaines dans ce domaine. Mais la recherche d'effets grandiloquents et monumentaux propres des cinémas berlinois conçus ou bâtis par Max Bischoff, Wilhelm Kratz, Fritz Wilms et Friedrich Lipp, est absente dans les réalisations italiennes. Parmi les exemples italiens représentatifs d'un Déco néo-classique proche des exemples allemands, on peut men-

tionner le Kursaal Giardino à Pavie, conçu en 1919 par Piero Portaluppi en collaboration avec Angelo Pollini et inauguré en octobre 1920, et le théâtre, utilisé aussi comme cinéma, du Dopolavoro Ferroviario (cercle des cheminots) à Rome, via Bari, élevé entre 1928 et 1930 sur les plans élaborés depuis 1927 par Angiolo Mazzoni et Efisio Vodret (Fig. 8). La façade côté jardin du Kursaal de Pavie est caractérisée par la concavité de la surface courbe, à laquelle s'oppose la convexité des arcades de l'entrée au rez-de-chaussée que l'on remarque dans plusieurs cinémas allemands. Le théâtre du cercle des cheminots de Rome montre des accents teutoniques dans la colonnade de la façade, surmontée par un attique massif avec niches qui accueillent des groupes sculpturaux de Attilio Selva, et présente un plan circulaire pareil à celui de certains projets de cinémas berlinois, dus à Kratz pour l'Ufa-Theater à Turmstrasse (1922) ou à Wilms pour l'Orpheum I (1926). En revanche, dans la salle il propose des décorations en stuc manifestement de souche italienne, parmi lesquelles se détachent les panneaux en relief *La naissance de Aphrodite* et *La légende d'Orphée* du sculpteur florentin Corrado Vigni, qui avait participé en 1913 à l'exposition de la Sécession de Rome, et les mascarons du sculpteur sicilien Pasquale Scandurra. Le sujet iconographique de la fontaine avec des vasques décalées, qui revient dans le répertoire ornemental de l'Art Déco, est interprété d'une façon remarquable dans les appliques de la verrerie Venini de Murano, qui a produit aussi les vases couleur vert émeraude, qu'on peut attribuer à Napoleone Martinuzzi, disposés sur les linteaux du vestibule de la première galerie, dont les parois sont ornées des hauts-reliefs de danseuses, réalisées en plâtre doré par Pasquale Scandurra, et des peintures murales qui représentent les muses *Euterpe*, *Terpsichore*, *Thalie* et *Melpomène*, dont l'auteur n'a pas été identifié.

Le cas du cinéma-théâtre Corso de Piacentini a été exemplaire des problèmes soulevés par la construction d'édifices modernes dans les vieux centres historiques italiens, lorsqu'elle se propose d'exploiter l'image de modernité de l'architecture comme élément d'attrait publicitaire. Deux articles de Felice Tonetti et Diego Angeli, parus dans le quotidien *Giornale d'Italia* à cheval de la date de la séance d'inauguration, ont fait du cinéma Corso un cas national [Tonetti 1918; Angeli 1918]. À l'accusation d'insensibilité pour l'environnement, d'indifférence à l'égard de la tradition architectonique romaine, s'ajoute une autre attaque qui voit en cela une œuvre «défaitiste» à cause de ses caractéristiques évoquant le style des pays germaniques. Dans la polémique peu nombreux sont les partisans de Piacentini: parmi ceux-ci se distingue Luigi Angelini. Dans les pages de la revue *Emporium* ce dernier fait une exégèse intelligente de l'attention portée à l'environnement dans le projet du cinéma Corso, qui ne s'exprime pas sous des formes de mimétisme, et il soutient le partis pris d'attribuer un «caractère

nouveau à un bâtiment destiné à accueillir des manifestations d'un art très nouveau, même si l'édifice s'élève au milieu de vieilles maisons» [Angelini 1918]. Toutefois la logique incontestable de ce sujet ne sera pas agréée par les autorités municipales, lesquelles obligeront à plusieurs reprises l'architecte à modifier la façade à ses frais, jusqu'à rétablir une image semblable à celle préconisée par le premier projet approuvé, avec l'élévation de la partie centrale, la réfection de la corniche et la suppression des *bow-windows*, de la décoration plastique et des mascarons.

Le cas du cinéma Corso au cours des années vingt et au-delà suggère aux architectes de porter une grande attention aux projets de nouveaux cinémas dans les centres historiques. Cela se traduira par une modernité discrète, limitée aux intérieurs, avec de faibles clins d'œil à l'extérieur se bornant aux enseignes et aux vitrines. Cette formule est manifeste dans le cinéma théâtre Savoia (aujourd'hui Odéon) à Florence, élevé dans la cour d'un palais du XV^e siècle, mieux connu comme «Lo Strozzi», qui avait subi plusieurs réfections à la suite de démolitions et de remaniements au XIX^e siècle et dans les premières années du XX^e siècle (Fig. 9). Dans ce cas, comme un critique l'a souligné, on avait confié à l'architecte une «pièce en rimes obligées» [Tinti 1923], en raison de l'obligation de conserver les façades originales de l'édifice du XV^e siècle, dont une façade latérale donne sur la piazza Strozzi en face du palais du même nom. Les partis pris de Piacentini, assisté par l'architecte Ghino Venturi, étaient aussi prédéterminés par le fait qu'il avait été appelé à intervenir en 1921 sur une structure élevée jusqu'au gros œuvre sur les plans d'Adolfo Coppedè, le projet ayant été approuvé en 1916. La comparaison entre les reliefs du cinéma et les dessins du projet de 1916 soulignent bien des modifications importantes concernant la distribution intérieure et la surélévation des poutres de la couverture de la salle, qui ont modifié les caractéristiques de l'espace intérieur. «Par rapport à la salle de Coppedè la salle de Piacentini –écrit Laura Pigliaru– est moins spacieuse en horizontal, mais beaucoup plus aisée et fluide en vertical. La surélévation [...] des poutres de la couverture est l'idée permettant à Piacentini de donner à ceux qui pénètrent dans la salle l'impression de ne pas se trouver dans un milieu en forme de boîte. L'évolution du projet de Coppedè, caractérisé par l'affinement d'un châssis [...] à travers la superposition d'éléments décoratifs reliant la structure horizontale à la verticale, est très différent de celui de Piacentini qui tend à nier la solution de continuité entre poutre et pilier: c'est une seule ligne qui dessine le profil de la section, sans déchirures [...], un système continu et fluide, se terminant dans la superbe coupole –à l'origine pouvant s'ouvrir– qui remplaçait la lucarne de Coppedè située dans la même position et avec les mêmes proportions, mais plat» [Pigliaru 2003-2004].

Cette coupole de verres de couleur et opalescents, qui assurait le changement de l'air, confère à la salle un «éclairage d'aquarium» caractéristique des intérieurs Art Déco, bien qu'on la voit déjà dans plusieurs édifices Art Nouveau. Dans la salle du cinéma théâtre Savoia l'énorme structure en béton, constituée par le système colonnes jumelées –grands arcs surbaissés de la galerie, devient le support d'une décoration plastique constituée par les plaques ornementales des colonnes et les bas-reliefs des loges, aux motifs iconographiques empruntés au répertoire de l'Art Déco, dus au sculpteur Giuseppe Gronchi (Fig. 10). La veine ludique présente dans les nouvelles interprétations du passé de l'architecture Déco italienne est bien exprimée par les lustres à balancier en bois gravé et polychrome réalisés par la société Barsi de Florence. Façonnés comme des chapiteaux, superposés à la façon d'images amplifiantes, les balanciers de ces lustres couvrent presque les chapiteaux avec des mascarons des colonnes jumelées. Les deux grandes tapisseries «en mosaïque d'étoffes» de Matilde Festa Piacentini, ainsi que le rideau en soie tressée de Laura Agresti, font partie du mobilier de la salle, avec des compositions élaborées de motifs héraldiques. Ce qui attire l'attention des spectateurs est surtout le groupe de trois sculptures en bois gravé et doré d'Antonio Maraini, situées au-dessus de l'arc de scène, représentant trois muses dont une indécise devant le masque, une le portant, la troisième l'ayant retiré. En ce qui concerne ces figures, ainsi que le bestiaire gravé en bois doré par Umberto Bartoli pour la caisse du cinéma, on décèle une influence probable d'Antoine-Emile Bourdelle qui avait participé en 1913 à la première exposition de la Sécession romaine, à laquelle Maraini aussi avait participé. D'ailleurs les admirateurs du sculpteur français ne manquaient pas à Florence: l'écrivain Ugo Ojetti, entre 1912 et 1925, a recueilli dans sa villa du Salviatino, sur le coteau de Fiesole, plusieurs œuvres de Bourdelle, dont il avait présenté la première exposition individuelle à la Biennale de Venise en 1914.

L'une des caractéristiques singulières du cinéma florentin est à rechercher dans le riche répertoire des arts décoratifs italiens (avec une attention particulière aux manufactures d'art de la région de Florence) au début des années vingt. Non seulement la salle, mais aussi les salles d'attente et le vestibule, présentent une riche décoration dont font partie les plafonds à caissons ornés des signes du zodiaque réalisés par Gronchi pour les salles d'entrée des galeries, le guichet de la caisse et les meubles du vestibule fabriqués par la société Barsi de Florence, avec des parties sculptées par Bartoli, toujours dans le vestibule. Dans le Bal Tabarin annexé au cinéma et aménagé en sous-sol, dont la présence est signalée à l'extérieur par une lanterne lumineuse ornée de *putti* réalisés par le sculpteur Bernardo Morescalchi, les plafonds sont décorés de fresques de Giulio Rosso dans le style courant de l'Art Déco en Italie dans les premières années vingt.

Avec sa profusion de décorations réalisées avec des techniques et des matériaux divers faisant état d'une sensibilité qui s'est éduquée à l'école du baroque romain, le cinéma théâtre Savoia représente un cas limite d'une richesse ornementale destinée à disparaître avec l'apparition de nouvelles orientations plus austères dans l'architecture des salles de cinéma Déco, à partir de la moitié des années vingt.

L'inclinaison vers l'altération de formes qui relèvent de l'historisme, très enracinée dans l'architecture Déco italienne, emprunte d'autres modèles stylistiques à l'architecture néo-classique de la fin du XVIII^e siècle et des premières dix années du XIX^e siècle, en suivant ainsi l'exemple de la tendance «Novecento». Souvent dans l'architecture italienne des années vingt, il est difficile de distinguer les œuvres Déco de l'architecture dite «Novecento», ce qui fait que ces deux appellations quelquefois sont appliquées également aux mêmes bâtiments. Toutefois, dans les intérieurs des salles de cinéma, la présence de décorations Art Déco est particulièrement évidente même dans le contexte d'une conception néo-classique des surfaces, c'est-à-dire d'un goût plus proche au «Novecento». Le cinéma Principe, via Principi d'Acaja à Turin, de Mario Dezzutti, architecte et ingénieur, conçu en 1928 et inauguré l'année suivante, était un exemple typique de ces deux orientations de goût qui se croisent (Figs. 11 et 12). Cette construction nouvelle présentait une façade simple couronnée par un tympan, s'accordant avec le toit en bâtière, avec des réminiscences d'architecture religieuse, faisant peut-être allusion à la planimétrie de type basilical de la salle. Cette caractéristique du cinéma, tel un «temple» du divertissement –accentuée dans le cinéma Principe par la présence d'une vaste portion aveugle de la façade au centre de laquelle se trouvaient trois niches, la niche centrale abritant une figure de femme levant une couronne le bras tendu– n'est pas un cas isolé dans l'architecture du cinéma des années vingt. On la retrouve aussi dans d'autres cinémas associant des plans de type basilical à des façades terminées par des tympanes. On peut citer encore à Turin le théâtre cinéma Savoia (ensuite Astra) construit presque à la même époque par Contardo Bonicelli, dont le projet date de novembre 1928 (Fig. 13), tandis que celui de Dezzutti date de janvier de la même année, et à Padoue le cinéma Principe de Duilio Torres. Un goût commun distingue aussi les intérieurs des deux cinémas Principe de Dezzutti et Torres. En effet, leurs salles présentent des parois divisées par un ensemble de pilastres et corniches, aux panneaux ornés de bas-reliefs (les figures allégoriques représentant la poésie, la comédie, l'histoire, la géographie et la danse sont dues au sculpteur Baglioni pour ce qui concerne la salle de Turin), tandis que des formes Art Déco sont présentes dans le dessin des appliques et des plafonniers. Par exemple, dans la décoration de la salle de Turin une caractéristique Déco très importante est à rechercher dans le grand plafonnier en forme d'étoile à huit pointes, qui occupe la plupart de la surface du plafond.

Dans l'œuvre de Piacentini, la longue et intermittente application de formules décoratives se rapportant à l'Art Déco atteint son apogée lors de l'étude pour la «Quirinetta», inaugurée en 1927, bien que le premier projet date de 1920, et s'achève dans le cinéma-théâtre Barberini, qui occupe l'architecte de 1927 à 1930. Aménagée dans les souterrains du théâtre Quirino, «La Quirinetta» est un établissement élégant de la haute bourgeoisie de la capitale, servant de restaurant et de café concert. Dans ses salles, grâce à l'apport de collaborateurs expérimentés comme Biagini et Rosso, Piacentini se livre au *divertissement* de nouvelles élaborations subtiles de mémoires archéologiques et de motifs de répertoires anciens, avec des emprunts à l'art étrusque et pompéien, à l'art byzantin de Ravenne, proche des expériences stylistiques auxquelles se livrait Giò Ponti à Milan dans les mêmes années, ayant pour résultat l'assimilation et l'élaboration à travers des résultats originaux de la leçon irrévérencieuse et ironique du passé par Hoffmann et son école. Le cinéma-théâtre, aménagé dans un espace creusé au-dessous des jardins et des étages du palais du même nom, a été salué par la revue *La Casa Bella* comme une réussite de Piacentini qui a essayé «de fusionner son goût attentif d'architecte italien avec les dispositions plastiques et les innovations techniques du style européen». Comme une œuvre «où les caractères d'une forme nationale, présents dans des détails de l'architecture et de la décoration, s'accordent aux apports esthétiques et architectoniques s'inspirant des tendances de la nouvelle architecture» [Belsito Prini 1930]. La note rédactionnelle (très probablement inspiré par l'auteur) parue dans *Architettura e arti decorative* est en harmonie avec ce jugement, mais avec des éclaircissements importants. Dans la revue l'œuvre est présentée comme «une contribution importante au développement de notre art en vue d'une ordonnance moderne définitive, où l'adaptation de la forme à la substance, de l'architecture à la vie, ne doit pas se baser uniquement sur des valeurs rationnelles et matérielles, mais, compte tenu de l'équilibre et de la richesse du génie italien, elle doit s'expliquer selon un amalgame de ces éléments avec d'autres de type purement fantastique et spirituel» [*Architettura e arti decorative*, juin 1931]. Bâti dans la période entre la première (1928) et la deuxième (1931) exposition italienne d'architecture rationnelle, le cinéma Barberini est la réponse de Piacentini aux démarches culturelles des jeunes du Miar (Mouvement italien d'architecture rationnelle) (Figs. 14, 15 et 16). La structure apparente en béton –formée de piliers jumelés disposés sur deux demi-bagues, dont une est cachée dans le mur d'enceinte, et unis par des jonctions rigides formant des châssis indéformables auxquels sont fixées les poutres en saillie soutenant la galerie– acquiert ici une importance sans précédent dans la carrière de Piacentini, grâce aussi à l'utilisation savante de l'éclairage diffus des parties concaves entre les grandes consoles. Mais la tendance vers un

plus grand attachement «de l'imagination créatrice à la substance de la construction» [*Architettura e arti decorative*, giugno 1931] ne comporte pas encore le refus de l'ornement. Piacentini, avec la collaboration de Luigi Piccinato, atteindra ce but dans le cinéma-cinéma Berenice à Benghazi, dans lequel plusieurs critiques voient justement une élaboration du modèle du cinéma Barberini. En effet, des motifs ornementaux d'un goût Déco, dus à Biagini, sont encore utilisés dans les intérieurs du cinéma romain et leur présence, bien que rare, est exaltée par l'éclairage, comme c'est le cas des grands panneaux décoratifs, exécutés selon la technique de l'ancien stuc romain; «éclairés d'une lumière rasante par des balanciers suspendus au plafond, ils s'animent comme de grands tableaux plastiques et lumineux en même temps» [Piccinato 1931]. Non seulement les panneaux ou les figures décoratives en bronze argenté au-dessus des portes des salles d'attente dus à Biagini s'accordent parfaitement au répertoire iconographique et aux formes de l'Art Déco, soulignant l'appartenance du cinéma Barberini à cette catégorie, mais aussi la conception de certains éléments architecturaux, comme les bras de la galerie décalés, épousant le mouvement des escaliers qui descendent vers l'arc de scène, ou les loges d'avant-scène reposant sur des formes évasées. Aux extrémités de la parabole Déco de Piacentini, les cinémas Corso et Barberini doivent être considérés comme deux œuvres de transition, exemplaires des différents courants de la culture architectonique italienne dont ils témoignent.

À la fin des années vingt, l'équilibre retrouvé entre l'intelligibilité du corps de bâtiment et le répertoire ornemental du cinéma-théâtre Barberini marque un tournant que l'on peut constater également dans d'autres salles italiennes, par exemple à Vérone dans la salle du Supercinema Verona conçu par Mario Dezzutti, utilisée de temps à autre pour la comédie (Figs. 17 et 18). Situé au centre-ville, dans le quartier de l'ancien ghetto entre piazza delle Erbe et via Mazzini, ce cinéma, avec une structure en béton conçue par l'ingénieur Albert et disposant de 1.100 places assises au parterre et 1.200 dans la galerie, est un autre exemple d'architecture «introvertie» par les limites imposées par le contexte historique du centre de la ville, ne pouvant exhiber sa modernité que dans les intérieurs. Au sujet de cette réalisation, Armando Melis souligne que Dezzutti «a fait du moderne, ce qui revient à dire qu'il a eu recours à des matériaux anciens et nouveaux, à des motifs anciens et modernes, faisant preuve d'une sensibilité d'artiste moderne sans se plier forcément à une série de privations dictées par la logique et à des analogies pseudo-rationnelles» [Melis 1930]. Le parti pris de Dezzutti n'est pas celui de la «renonciation» à l'ornement, selon les impératifs du rationalisme, mais plutôt celui de la raréfaction de l'élément décoratif, comme Piacentini l'a montré dans le cinéma Barberini. Mais ce n'est pas uniquement dans cette décoration plus discrète

que se manifeste l'évolution importante du goût dont témoigne le Supercinema. Dans la décoration de la salle, en plus des six figures allégoriques en stuc et argentées dues au sculpteur véronais Ruperto Banterle, situées près de l'arc de scène, les appliques au-dessus des portes du parterre méritent une attention particulière. Elles superposent, tout en le renversant, un motif propre de l'iconographie Art Déco: une fontaine avec des vasques décalées, décliné en formes abstraites, grâce au montage de demi-cylindres en verre dépoli, et en formes réalistes, se distinguant des premières par l'utilisation, entre autres, d'éléments métalliques argentés. Dans la version réaliste, le même sujet iconographique est décliné de nouveau dans les appliques des parois de la galerie, en verre et de différentes hauteurs. Dans les formes composites des appliques du parterre on peut voir une allusion au tournant auquel sont confrontés les artistes décorateurs italiens vers 1930, les uns tentés par une décoration géométrique abstraite –conformément aux nombreuses réalisations Art Déco dans les Etats-Unis– les autres perpétuant un répertoire iconographique plus traditionnel. Dans le Supercinema Verona, ces deux partis pris sont présents et l'évolution vers des formes géométriques abstraites très décoratives est également manifeste dans la conception des sols du vestibule en marbre jaune avec des incrustations rouges et noires. Pour ce qui concerne le traitement des surfaces, le meuble du guichet en noyer traité au vernis à l'alcool, avec des panneaux s'accordant à la disposition verticale ou horizontale des veinures, peut être comparé à certains meubles dessinés par Sonia Delaunay vers la moitié des années vingt.

Néanmoins, dans les cinémas italiens du début des années trente rares sont les exemples de décoration du hall des guichets et des salles d'attente caractérisés par une ornementation géométrique abstraite comparables à la décoration Art Déco aux États-Unis. Les rares cas qu'il convient de signaler concernent le vestibule du cinéma Savoia à Aoste par Ettore Sot-Sas (Fig. 19), se distinguant aussi par la proximité insolite à la salle de projection d'un établissement de bains en sous-sol, et le cinéma Impero par Umberto Nordio à Trieste (Fig. 20). Dans les années où l'Art Déco tourne désormais au déclin et ne se perpétue que sous des formes anachroniques dans les villes de la province italienne, les réalisations de Sot-Sas et de Nordio apparaissent comme une ultime tentative de faire revivre l'élément décoratif dans l'architecture nouvelle, sous des formes d'une modernité acclamée par le grand public dans la foulée du succès rencontré en Italie par le film de Marcel L'Herbier *L'Inhumaine* (1924) et notamment grâce aux décors conçus par Fernand Léger, Robert Mallet-Stevens, Pierre Chareau, Claude Autant-Lara et Alberto Cavalcanti, que les Futuristes italiens avaient salués comme les icônes de la modernité.

BIBLIOGRAFÍA – BIBLIOGRAPHIE

- Diego, Angeli, *Per la difesa estetica di Roma*, «Il Giornale d'Italia», 13-3-1918.
- Luigi, Angelini, *Per una affermazione di una nuova architettura italiana*, «Emporium», vol. XLVII, n.° 281, mai 1918, p. 240.
- Il nuovo Corso Cinema-Teatro in piazza San Lorenzo in Lucina*, «L'architettura italiana», XIII, n.° 5, 1-5-1918, pp. 33-40, pl. XVII-XX.
- Giuseppe, Lavini, *Il Cinematografo*, «L'architettura italiana», XIII, n.° 9, 1-9-1918, pp. 65-67.
- Marcello, Piacentini, *Roma, città morta?*, «Il Messaggero» (Roma), 1/3/1918.
- Felice, Tonetti, *Un dibattito artistico per il nuovo teatro a piazza in Lucina*, «Giornale d'Italia», 4-3-1918.
- Carlo, Tridenti, *Il nuovo cinemateatro in Piazza S. Lorenzo in Lucina*, «Vita d'arte», novembre 1918, pp. 38-48.
- Roberto, Papini, *Vecchio e nuovo in un teatro fiorentino*, «Il Mondo», 15-12-1922; réimprimé dans *Cronache di architettura 1914-1957. Antologia degli scritti di Roberto Papini*, par les soins de Rosario De Simone, Edifir, Firenze 1998, pp. 33-35.
- Luigi, Angelini, *Cronache Fiorentine: il nuovo Teatro Savoia a Firenze*, «Emporium», VII, n.° 340, avril 1923, pp. 268-272.
- Mario, Tinti, *Il Cinema Teatro Savoia a Firenze*, «Architettura e arti decorative», II, n.° VI, février 1923, pp. 207-216.
- Il Cinema Principe in Torino dell'Arch. Mario Dezzutti*, «Architettura e arti decorative», VIII, n.° XI, juillet 1929, pp. 521-525.
- Orazia, Belsito Prini, *Un nuovo cinema*, «La Casa Bella», décembre 1930, pp. 19-23.
- Armando, Melis, *Supercinema Verona a Verona dell'Ing. Arch. Mario Dezzutti*, «Architettura e arti decorative», IX, n.° X, juin 1930, pp. 461-472.
- N.d.R., *Il Cinema-Teatro Barberini in Roma dell'arch. Marcello Piacentini*, «Architettura e arti decorative», X, n.° X, juin 1931, pp. 477-497.
- Luigi, Piccinato, *Aspetti di architetture d'oggi in Italia. Il Cinema Barberini di Marcello Piacentini*, «Domus», n.° 39, mars 1931, pp. 18-21.
- Cinema Impero-Trieste Arch. Umberto Nordio*, «Rassegna di architettura», IV, n.° 2, février 1932, pp. 56-58.
- Cinematografo «Principe a Padova» Arch. Duilio Torres*, «Rassegna di architettura», IV, n.° 9, septembre 1932, pp. 374-378.

- Mario, Paniconi, *Cinema e albergo diurno in Aosta*. Arch. Ettore Sottsass, «Architettura», XII, n.° 3, mars 1933, pp. 166-170.
- Bruno, Zevi, *La scomparsa di Piacentini. Come architetto, morì nel 1925*, «L'Espresso», 29-5-1960, réimprimé dans *Cronache di architettura*, Laterza, Roma – Bari 1971, vol. III, pp. 540-542.
- Arianna, Sara De Rose, *Il cinema Corso*, «Roma ieri oggi e domani», V, n.° 44, avril 1983, pp. 98-100.
- Rossana, Bossaglia, *Guide all'architettura moderna. L'Art Déco*, Editori Laterza, Roma – Bari 1984, p. 90.
- Eleonora, Bairati – Daniele Riva, *Guide all'architettura moderna. Il Liberty in Italia*, Editori Laterza, Roma – Bari 1985, p. 69.
- Mario, Lupano, *Marcello Piacentini*, Laterza, Roma-Bari 1991.
- Mauro, Cozzi – Gabriella Carabelli, *Edilizia in Toscana nel primo Novecento*, Edifir, Firenze 1993, pp. 158-161.
- Arianna, Sara De Rose, *Marcello Piacentini. Opere 1903-1926*, Franco Cosimo Panini, Modena 1995, p. 63.
- Laura, Pigliaru, *Le architetture cinematografiche di Marcello Piacentini*, thèse de fin de licence, patron de thèse prof. Ezio Godoli, Université de Florence, Faculté d'Architecture, 2003-2004.

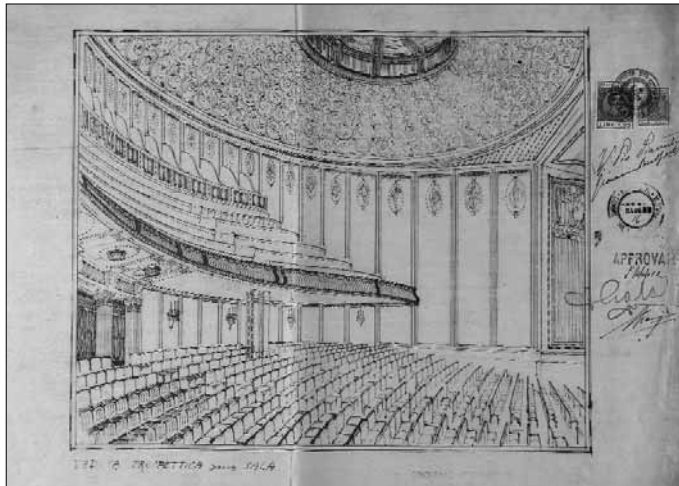


Fig 1. Roma, Marcello Piacentini, Cinema Teatro Corso, piazza S. Lorenzo in Lucina, 1916-18, transformado; copia heliográfica con vista en perspectiva de la sala, del proyecto aprobado el 6 de julio de 1916 (Roma, Archivio Storico Comunale).



Fig 2. Roma, M. Piacentini, Cinema Teatro Corso; diseño en perspectiva de la fachada atribuido a Giorgio Wenter Marini (de «L'Architettura Italiana», 1918).

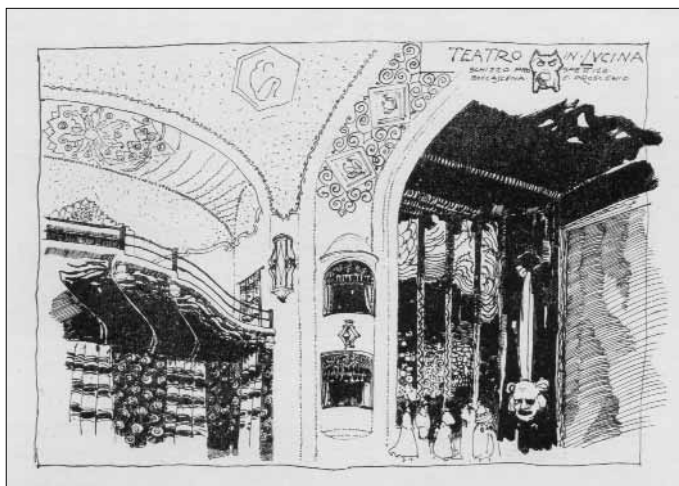


Fig 3. Roma, M. Piacentini, Cinema Teatro Corso; diseño en perspectiva de la ante-escena y del proscenio atribuido a Giorgio Wenter Marini (de «L'Architettura Italiana», 1918).

Fig. 4. Torino, Vittorio Bonadè Bottino, Cinema Palazzo (después Corso), corso Vittorio Emanuele II, 1925-26, transformado en sede de un banco; vista general (foto E. Godoli).



Fig. 5. Torino, V. Bonadè Bottino, Cinema Palazzo (después Corso); detalle de la sala de espera de la platea con la fuente de Giorgio Ceragioli (foto E. Godoli).





Fig. 6. Torino, V. Bonadè Bottino, Cinema Palazzo (después Corso); detalle de la vidriera de una pared divisoria interna diseñada por G. Ceragioli (foto E. Godoli).

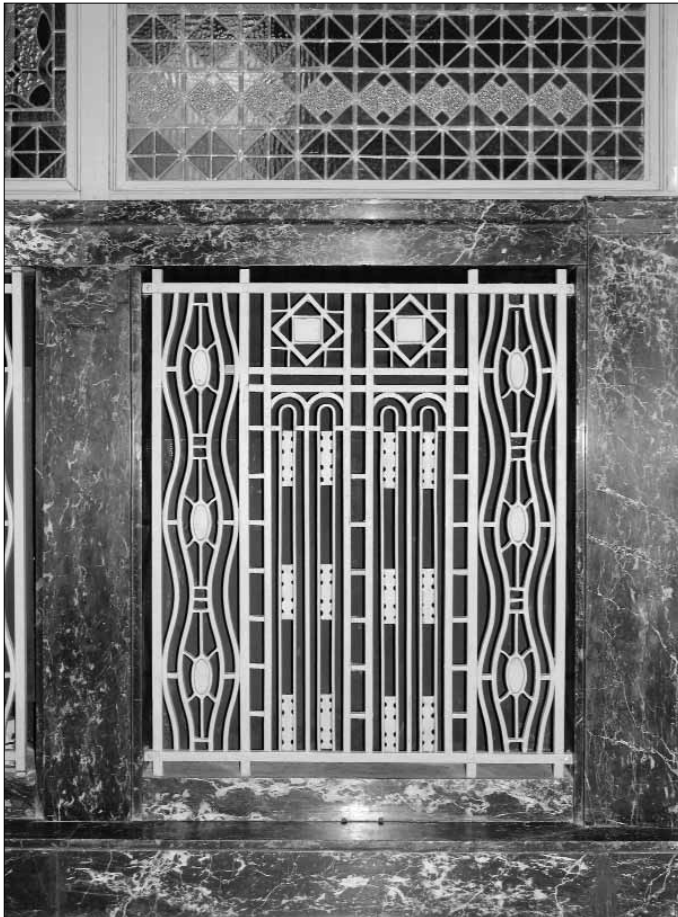


Fig. 7. Torino, V. Bonadè Bottino, Cinema Palazzo (después Corso); celosía diseñada por G. Ceragioli (foto E. Godoli).

Fig 8. Roma, Angiolo
Mazzoni, Efsio Vodret, Teatro
e cinema del Dopolavoro
Ferrovieri, via Bari, 1927-30;
detalle de la sala con el panel
El nacimiento de Afrodite de
Corrado Vigni en una foto
de época (Roma, colección
privada).



Fig 9. Firenze, M. Piacentini,
Cinema teatro Savoia (después
Odeon), 1921-22; vista de la
sala (foto R. Vasari, Università
di Firenze, Biblioteca di
Scienze Tecnologiche /
Architettura, Fondo Papini).





Fig. 10. Firenze, M. Piacentini, Cinema teatro Savoia (después Odeon); detalle de la sala con las columnas pareadas y la lámpara balcón (foto R. Vasari, Università di Firenze, Biblioteca di Scienze Tecnologiche / Architettura, Fondo Papini).

Fig 11. Torino, Mario Dezzutti, Cinema Principe, via Principi d'Acaja, 1928, demolido; vista de la fachada (Torino, Archivio Storico Comunale).



Fig. 12. Torino, M. Dezzutti, Cinema Principe; vista de la sala (de «Architettura e Arti Decorative», 1929).





Fig. 13. Torino, Contardo Bonicelli, Teatro Cinema Savoia (después Astra), via Rosolino Pilo, 1928, actualmente sede del Teatro Stabile de Turín; vista de la fachada (foto E. Godoli).



Fig. 14. Roma, M. Piacentini, Cinema Teatro Barberini, piazza Barberini, 1927-30, transformado; vista de la sala (de «Architettura e Arti Decorative», 1931).

Fig. 15. Roma, M. Piacentini,
Cinema Teatro Barberini;
vestíbulo de la entrada
(de «Architettura e Arti
Decorative», 1931).



Fig. 16. Roma, M. Piacentini,
Cinema Teatro Barberini;
figura decorativa en bronce
plateado, colocada sobre
una puerta de la sala de
espera, de Alfredo Biagini
(de «Architettura e Arti
Decorative», 1931).



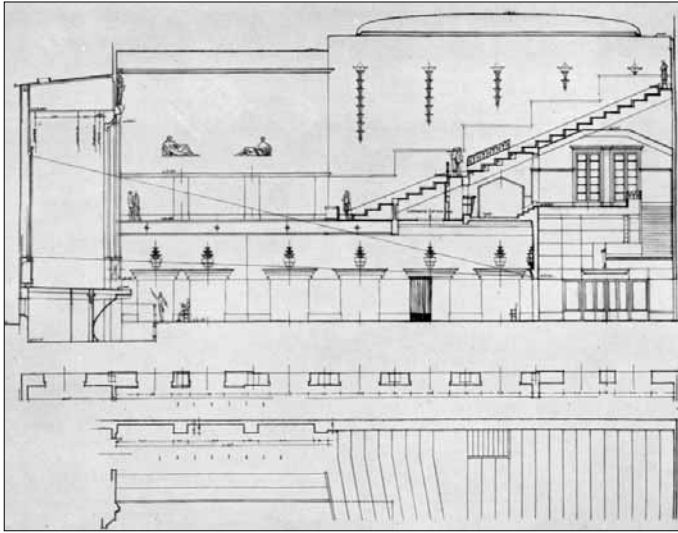


Fig. 17. Verona, M. Dezzutti, Supercinema Verona, 1930; sección y detalle de la planta (de «Architettura e Arti Decorative», 1930).



Fig. 18. Verona, M. Dezzutti, Supercinema Verona; detalle de la entrada con la taquilla (de «Architettura e Arti Decorative», 1930).

Fig. 19. Aosta, Ettore Sot-Sas, Cinema Savoia, 1930-32, transformado; vista del atrio de la entrada con la taquilla (de «Architettura», 1933).

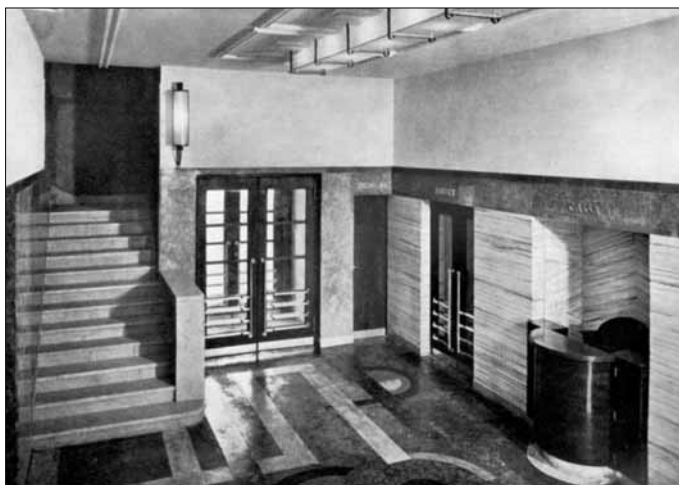


Fig. 20. Trieste, Umberto Nordio, Cinema Impero, 1931 ca., destruido; detalle del pavimento con linóleo de la sala de espera (de «Rassegna di Architettura», 1932).

