

Zeitschrift: Matières
Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville
Band: 2 (1998)

Artikel: Max Bill / Albeto Sartoris : correspondance
Autor: Thomé, Phillipe
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984573>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 25.02.2026

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

Max Bill / Alberto Sartoris: correspondance

Philippe Thomé

Pour l'essentiel, le *corpus* considéré dans notre étude comprend la correspondance entre Max Bill et Alberto Sartoris, telle qu'elle est conservée dans l'*Archive Sartoris*¹. De taille relativement modeste (une douzaine de lettres), l'échange épistolaire se développe principalement dans un arc chronologique assez étroit (1947-1950).

Les comparaisons biographiques entre les deux correspondants appellent quelques mises en évidence. Sartoris et Bill appartiennent à la même génération (le premier est né en 1901, le second en 1908) et, surtout, ils apparaissent comme des acteurs énergiquement engagés des *avant-gardes* historiques. Il convient cependant de mettre en perspective ces facteurs de rapprochement dans la mesure où, pour le dire rapidement, tous deux sont ancrés dans des aires socio-politiques fortement contrastées.

Le contexte

L'échange Bill / Sartoris prend son origine dans la période qu'il est convenu d'appeler la *Reconstruction*², période pendant laquelle, comme nous le savons, le rôle de Bill s'avère non négligeable. Effectivement, il a tenu fonction de guide – à la fois théoricien influent et praticien expérimenté – face aux incertitudes qui perturbaient alors le milieu artistique italien³.

Rappelons que l'objectif essentiel alors visé concernait la (re)mise en place des conditions indispensables à un développement économique et culturel, conditions que la guerre (ses prémisses aussi bien que ses conséquences) avait

étouffées, voire complètement éliminées. Dès la fin du conflit, la demande pour la construction d'une société nouvelle se fait pressante. Elle est par exemple exprimée par l'architecte Ernesto N. Rogers, qui en appelle à une «nouvelle maison pour l'homme»⁴. (Sur le plan particulier du design, il faut observer l'écho généré alors par l'art dit *organique*⁵ – qualificatif sémantiquement étendu qui englobe les réalisations de personnalités aussi différentes qu'Alexander Calder, Hans Arp ... ou Max Bill : une telle syntaxe formelle étant alors perçue comme éloignée des expressions artistiques d'avant-guerre – par trop compromises avec le régime mussolinien).

En ce qui concerne le rôle prééminent joué par Bill, relevons sa participation au premier *Congrès pour la Reconstruction* (Milan, 14-15-16 décembre 1945) ou encore sa contribution à l'organisation de l'exposition *Arte astratta e concreta* (Milan, Palazzo Ex-Reale, 1947); Bill était chargé de la délégation suisse, il contribuait non seulement par un texte au catalogue mais il présentait personnellement plus d'une douzaine d'œuvres. Cette exposition a joué un rôle clé dans le développement de l'art contemporain en Italie⁶. Elle montrait en particulier le rôle capital que jouait alors l'art *concret* – notion que Bill développe et diffuse sans relâche. De manière assez condensée, il fixe sa conception dans une lettre adressée à Sartoris (qu'il accompagne de deux articles récents) : «j'applique (comme Kandinsky, van Doesburg, Arp et d'autres) l'expression 'art concret', pour ce qui n'est pas de l'abstraction»⁷ (fig. 1).

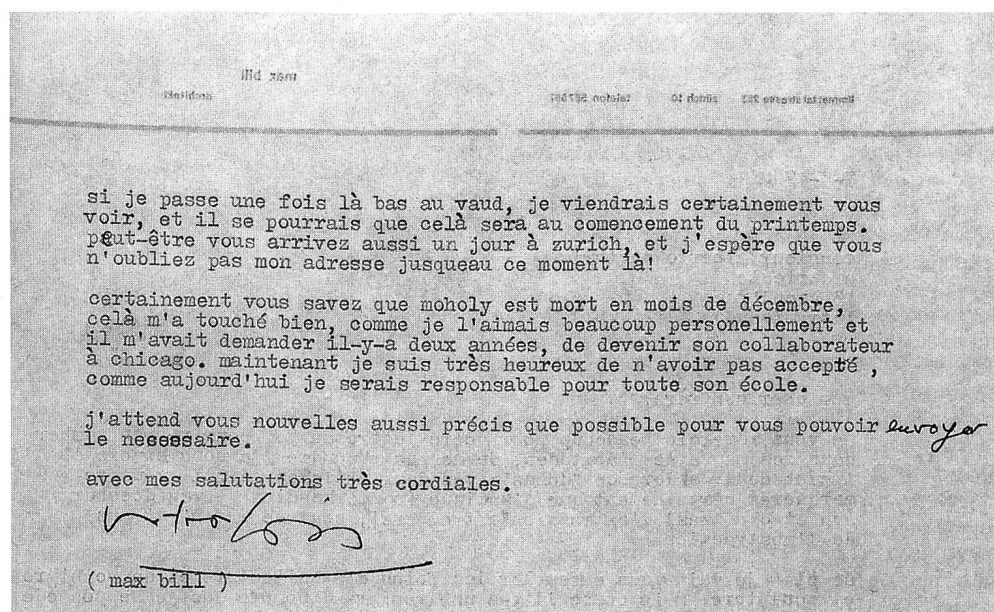


Fig. 1 Lettre datée 07.03.1947 de Max Bill à Alberto Sartoris.

Paris

Dans une lettre datée du 27 mars 1947⁸, Bill envoie informations et recommandations en ce qui concerne le prochain *Salon des Réalités Nouvelles* (Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 21.07-18.08.1947). Cette correspondance nous apprend que Bill a été nommé par le comité parisien pour assurer la *liaison suisse* et qu'il songe à Sartoris pour s'occuper de la participation italienne. Dans sa réponse⁹, celui-ci précise que «sur la proposition de [son] ami Léonce Rosenberg, Monsieur A. Fredo Sides ([qu'il] ne connaît pas) [l'a] prié de lui signaler des noms d'artistes suisses, italiens et étrangers susceptibles d'exposer au Salon des Réalités Nouvelles [...]. Le 27 mars, toujours sur la proposition de Léonce Rosenberg, [il] a été nommé membre du Comité d'Honneur». Il apparaît dans ce courrier qu'avant de recevoir la lettre de Bill, Sartoris ignorait tout de la fonction et du rôle qui lui étaient attribués et qu'il espérait sans doute être chargé d'une plus large part de l'organisation. Sartoris précise en effet «qu'ayant appris que Jean Arp était en Suisse et s'intéressait également à la chose ([il l'a] su par Leuppi), [il a] écrit à M. Fredo Sides pour lui demander [s'il] ne devai[t] plus [s']occuper que de la participation italienne». La nouvelle donne impose une prompte réaction, afin de rassurer Bill quant à la légitimité de son propre rôle. Ainsi Sartoris conclut-il, non sans diplomatie : «je n'ai nullement l'intention de marcher sur vos brisées.»

Par ailleurs, la correspondance nous montre que Sartoris a écrit à plusieurs reprises pour obtenir les coordonnées d'artistes qu'il a probablement en vue pour le *Salon [parisien]* et qui ont attiré son attention à l'occasion de leur participation à *Arte astratta e concreta*. Bill envoie quelques explications supplémentaires à propos de cette exposition – précisions qui dissipent toute équivoque sur ses positions¹⁰ : «Je sais assez bien qu'[elle] n'était pas complète. Les organisateurs ont voulu éviter tous les artistes qui étaient compromis par le régime fasciste [...].» Dans cette même lettre, il déplore en outre ne pas avoir eu connaissance à temps du travail de Carla Prina (épouse de Sartoris) et, en conséquence, de ne pas avoir été en mesure de l'inviter.

Signalons encore qu'au nombre des artistes présentés par Sartoris pour l'exposition parisienne, figure Ettore Sottsass Jr. – alors jeune architecte travaillant surtout dans les champs de la peinture et de la sculpture. Ayant été contacté, Sottsass répond qu'il participerait volontiers au *Salon*, pour lequel il est d'ailleurs prêt à créer spécialement une œuvre¹¹ (fig. 3). Il précise qu'auparavant il aura l'opportunité de monter une exposi-

tion à Lugano (*Circolo di cultura* - mars 1947), où seront montrés des sculptures et des dessins. Bill lui-même écrira un texte dans le catalogue et Sottsass reconnaîtra avoir retiré une certaine fierté de sa présentation même si, depuis leur première rencontre en 1945, leurs itinéraires s'avèrent de plus en plus divergents.

Chicago

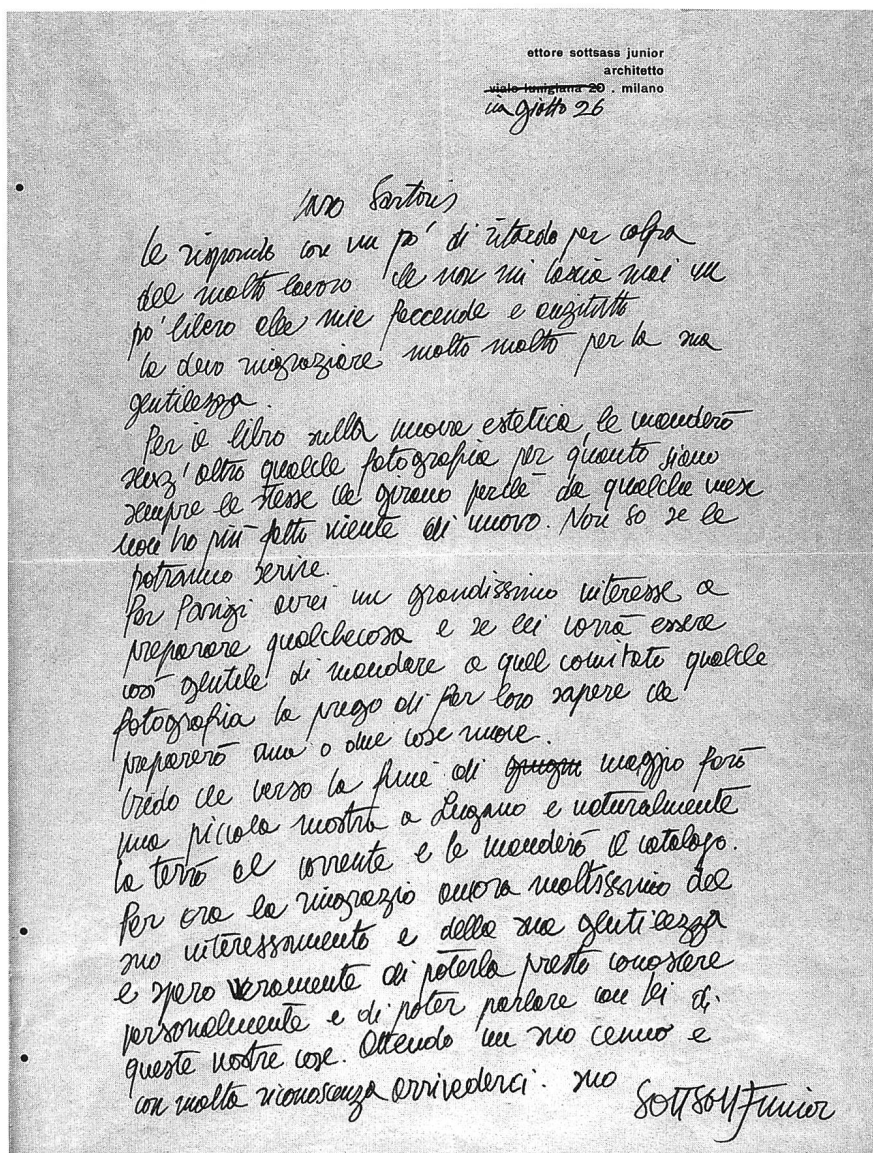
Bill termine la lettre mentionnée plus haut (note 7) en rapportant que, «deux années auparavant», il avait été invité par Laszlò Moholy-Nagy à être son collaborateur à la tête de la *School of design* de Chicago. Il avait alors décliné l'offre; suite au décès de Moholy, il concède que sa disparition lui évite d'avoir à supporter une charge beaucoup trop lourde et dont le bien-fondé lui semble par ailleurs discutable. Finalement, il manifeste une certaine tristesse : «cela m'a touché, je l'aimais beaucoup personnellement. Maintenant je suis très heureux de n'avoir pas accepté, car aujourd'hui je serais responsable pour toute son école» (tristesse que l'antiphrase ne parvient certainement pas à dissimuler).

Zurich

En 1947, à l'occasion de l'exposition organisée à Zurich par le groupe *Allianz*, Bill informe Sartoris que, malheureusement, les œuvres de Carla Prina n'ont pas été retenues par le jury. En guise de «réconfort», il ajoute qu'elle figure néanmoins dans le catalogue (qui avait été conçu avant la sélection définitive) – et, de plus, il prend soin d'en souligner l'indéniable importance. Dans sa réponse¹², tout en acceptant la décision souveraine mais s'estimant personnellement impliqué dans l'affaire, Sartoris fait état de son amertume : «Je crois cependant que ce jury a commis indirectement une certaine lourdeur psychologique à mon égard, car on ne met pas en échec – d'une façon aussi impitoyable – un homme qui défend l'art abstrait depuis près de 28 ans.» Il coupe court à une éventuelle discussion, son geste de révolte lui paraissant sans doute suffisant : «Avec tout ceci, je considère bien entendu l'incident comme clos.» Il termine en demandant à Bill de lui faire parvenir, «contre remboursement», le catalogue de l'exposition. Une semaine plus tard, Bill lui répond «qu'il est inutile de discuter la décision du jury» mais que d'une part, son rôle y a été mineur et que, d'autre part, il est «absolument de son avis»¹³. De plus, il joint à sa lettre – «gracieusement»... – le catalogue demandé (proposant de l'échanger contre l'exemplaire d'un article que Sartoris aurait récemment consacré à Kandinsky¹⁴). En dépit de cette courtoisie ostensible, les relations entre les deux hommes seront désor-

mais réduites – étant donné une certaine distance au plan idéologique et bien que Sartoris, pratiquant volontiers une sorte d'*understatement*, donnera parfois au refroidissement de leur relation des raisons limitées au seul terrain professionnel. Une lettre qu'il envoie quelques années plus tard à son ami Eduardo Westerdahl atteste de ce détachement réciproque¹⁵: «[...] le groupe suisse de Zurich ne se préoccupe pas beaucoup ni de moi ni de Carla et ils me laissent dans l'ignorance de tout. Mais, je suppose, Max Bill n'est pas mon ennemi, il est seulement indifférent». Dorénavant les lettres de celui-ci ne porteront pratiquement plus que sur l'envoi (ou la réclamation) de simples documents¹⁶.

Fig. 3 Lettre s.d. d'Ettore Sottsass jr. à Alberto Sartoris.



A Zurich encore, pour l'exposition *Futurismo e pittura metafisica* qu'il prépare au Kunsthaus, Bill demande à Sartoris de bien vouloir lui prêter le livre qu'il a écrit naguère sur Sant'Elia¹⁷ «Pour [lui] faire plaisir», Sartoris envoie le livre «gracieusement» (il précise que «c'est un document très précieux et introuvable» et que, en échange, il souhaiterait recevoir le catalogue de l'exposition...)¹⁸. Il ajoute que, «en toute franchise et très amicalement, [il] déplore tout de même de ne pas avoir été consulté au sujet de l'exposition». Il prend prétexte de cette négligence pour répéter succinctement ses états de service (et – dans un élan quelque peu autohagiographique – pour valoriser son action sur le terrain artistique): «J'ai appartenu au mouvement futuriste italien depuis 1920, et j'avais même placé sous l'égide du futurisme le groupe d'artistes abstraits que j'ai fondé à Côme (le premier en Italie) [...]». Il écrit enfin que ce même futurisme a été présenté d'une façon «très arbitraire» dans un récent numéro de *Cahiers d'Art* consacré à l'art moderne en Italie¹⁹. Il souligne que «la véritable histoire du futurisme n'a pas encore été écrite. [Il] espère le réaliser un jour pour faire une grande mise au point». Bill le remercie aussitôt avec l'envoi du livre demandé²⁰. Il ajoute un commentaire radical²¹, qui va déclencher l'ire de Sartoris: «En principe, l'exposition s'arrête en 1920. Ce qui vient après, c'est la décadence (malheureusement) des premiers futuristes, qui ont eu tort de ne pas mourir avant». Dans sa réponse²², Sartoris considère en effet que Bill va «un peu fort» et qu'un tel jugement signifie «que c'est connaître assez mal le futurisme». Il ajoute d'autre part – non sans une certaine emphase – que «[ses] réserves précédentes n'avaient rien à voir avec une éventuelle participation personnelle, ayant perdu depuis longtemps l'habitude de croire à la justice des hommes». Moins d'une semaine après ce courrier, Bill précise les intentions qui étaient à la base de l'exposition zurichoise²³; en outre – soufflant ainsi sur la blessure – Bill trouve que Sartoris a pris sa remarque sur le «futurisme après 1920» de manière trop personnelle et il ajoute – produisant ainsi un argument apparemment sans appel – que les organisateurs avaient les documents que Madame Marinetti avait mis à leur disposition, et «que l'on peut [en] déduire que le futurisme dans sa forme originale était foutu après 1920 [...]». Et, tout en acceptant ses responsabilités quant à la mise sur pied de l'exposition, il ajoute finalement – coupant court à une polémique naissante – qu'il a autre chose à faire que d'assembler de vieux papiers, et que [son] intérêt s'attache à un autre genre d'art que le futurisme et la «pittura metafisica».

Brève anamnèse idéologique

Rappelons sommairement qu'en Europe et durant la période de l'après-guerre, la position de la plupart des intellectuels s'avère assez délicate – tout particulièrement en Italie.

Formellement, Alberto Sartoris n'a jamais appartenu au parti fasciste : outre quelque éventuelle réticence – qui ne sera cependant jamais *résistance* – il pouvait probablement se dispenser d'une telle adhésion, compte tenu d'amitiés protectrices – comme par exemple celle qu'il noue avec F.T. Marinetti, futur *Accademico d'Italia* (1929)²⁴, ou comme celles qui le lient au milieu des futuristes turinois – engagés pour la plupart dans la réalisation d'un art d'Etat²⁵.

Par la suite, Sartoris s'efforcera d'épurer son image : il rapporte qu'il possède un insigne «*précieux*», dessiné par Prampolini – «*avec un grand F, pour 'Futurisme' et pas 'Fascisme'*» – que portaient Marinetti, Fillia, Prampolini et lui. Afin de rendre la situation parfaitement claire, il précisera : «*Je n'ai pas souffert du fascisme, j'ai souffert des architectes fascistes.*»²⁶ Bien que la multiplication des preuves accablantes soit assurément inutile, ajoutons toutefois que, à l'époque, la position de Sartoris n'est guère équivoque (rappelons en guise d'exemple que l'introduction à son *opus magnus* (*Gli elementi dell'architettura funzionale*) est coiffée – dans la troisième édition (1941) – d'une citation de Mussolini lui-même). La charge – ou tout au moins la présomption – de Sartoris fasciste n'est certes pas nouvelle, comme en témoigne par ailleurs la correspondance échangée avec Emilio Pettoruti pendant toutes les années d'après-guerre²⁷. En outre, quelques pièces montrent qu'une certaine *sympathie* de Sartoris avec le régime et avec son idéologie ne laisse aucun doute : en 1940, il s'adresse au Duce en personne, «*avec d'autres écrivains politiques de la Révolution*», pour être enrôlé dans l'armée italienne – en tant que volontaire. Il recevra toutefois une réponse négative du ministère de la Guerre à son «*offre*

patriotique»²⁹. Un autre fait – d'une dizaine d'années antérieur – est des plus significatifs. La correspondance échangée à propos du Congrès International du Cinématographe Indépendant (qui s'est tenu en 1929 au Château de La Sarraz) comprend notamment une carte postale où l'hôtesse rassure Sartoris quant à la personnalité du président (Robert Aron) : «*Ne vous effrayez pas / en effet, il est juif*». ²⁹

La figure de Max Bill présente sans aucun doute un dessein bien différent – les manifestations de son engagement antifasciste sont en effet aussi nombreuses que probantes. Relevons seulement (pour ce qui concerne l'immédiat après-guerre et le rapprochement avec Sartoris) qu'il participe à Milan à la fondation de l'*Istituto Cultura Progressiva*, en 1947, organisme dont les principes ne seront appliqués en fait qu'à partir de 1955, à Ulm, dans le cadre de la *Hochschule für Gestaltung*. Bill signe la réalisation architecturale de l'école, qui sera néanmoins publiée par Sartoris (en 1957), comme exemple d'une architecture nouvelle³⁰. L'engagement de Bill explique assurément le progressif abandon de ses contacts avec Sartoris : les positions de l'un et de l'autre s'avèrent difficilement conciliables.

Coda

La correspondance entre Max Bill et Alberto Sartoris nous permet d'éclairer – en partie – la scène artistique de l'après-guerre : elle s'y révèle à la fois extraordinairement dynamique et parcourue de tensions manifestes – aussi bien théoriques qu'idéologiques.

Bien que nettement différenciées, les positions de Bill et de Sartoris présentent des moments de convergence, dans la mesure où les idéaux – voire les intérêts pratique ou tactique – l'exigent. L'échange régulier d'informations confirme leur exceptionnelle activité aussi bien sur les plans de la documentation que de la diffusion de l'*art moderne*.

Notes

¹ Dans l'ensemble, le présent article a été rédigé avant la disparition d'Alberto Sartoris. Dans le cadre des Archives de la construction moderne (ACM), l'auteur a eu à charge de numériser et de cataloguer une partie des documents conservés dans l'Archive Sartoris, en particulier la correspondance: la présente contribution est issue de ce travail.

² La littérature traitant de la question est considérable. On consultera toutefois l'ouvrage suivant – qui éclaire en particulier certaines des questions abordées ici: Claire Stoullig (dir.) 1945. *Les figures de la liberté*, Musée d'art et d'histoire, Genève, 1995.

³ Ses très nombreuses interventions attestent de ce rôle, comme p. ex. une conférence qu'il donne en 1948 – sous les auspices du Werkbund: *Schönheit aus Funktion und als Funktion*. Cet exposé servira de base à la notion de «Gute Form», formalisée une toute première fois en 1949 et cristallisée par la suite dans un ouvrage demeuré fameux (Max Bill, *Form. Eine Bilanz der Formentwicklung um die Mitte des XX. Jahrhunderts*, Verlag Karl Werner, Basel, 1952). La notion – et sa formulation – représenteront longtemps un label d'excellence du design suisse. Signalons en outre que l'incidence de son travail ne représente certainement pas un fait nouveau, ainsi qu'en atteste p. ex. l'aménagement exemplaire du pavillon suisse (Triennale de Milan, Palazzo dell'arte, 1936) – installation distinguée et honorée par un Grand Prix. Quant à lui, Sartoris prend également part au débat sur la *Reconstruction*, en particulier avec la publication de *No - Posizione dell'architettura e delle arti in Italia*, Il Libro, Florence, 1947.

⁴ Cf. Ernesto Nathan Rogers, «programma: Domus, la casa dell'uomo», *Domus* (Milan), n° 205 (janvier 1946), pp. 2-3.

⁵ L'*Architecture organique* occupera une position importante dans le débat contemporain, grâce en particulier à l'APAO créée par Bruno Zevi.

⁶ Son importance a souvent été reconnue, ainsi qu'en témoigne une riche fortune critique (signalons p. ex. l'étude d'Italo Tomasoni *Arte dopo il 1945 - Italia*,

Bologne, 1971, pp. 39-40: «La manifestazione 'concretista' la plus importante de l'après-guerre a eu lieu en 1947 [...] l'exposition avait le mérite d'être, comme cela était écrit dans le catalogue 'la première à caractère international tenue en Europe depuis la récente guerre' et 'la première au sens absolu en Italie'.»

⁷ Lettre datée 07.03.1947 - ACM, (cote 276). En ce qui concerne les articles joints, il s'agissait sans doute de: «Arte concreta», *Domus* (Milan), n° 206 et de «La costruzione concreta e il dominio dello spazio», *Domus* (Milan), n° 210 (1946). Au chapitre de l'influence exercée par Bill sur la scène artistique italienne, notons encore un fait significatif, tant sur le plan de la notion que de sa dénomination: la création – à Milan, en 1948 – du groupe *Movimento Arte Concreta* (MAC).

⁸ ACM (cote 272).

⁹ Lettre datée 02.04.1947 (double) – ACM (cote 273).

¹⁰ Lettre datée 07.03.1947 – ACM (cote 276).

¹¹ Cf. lettre s.d. (inscription manuscrite: 1947) – ACM.

¹² Lettre datée 19.10.1947 (double) – ACM (cote 284).

¹³ Lettre datée 26.10.1947 – ACM (cote 286).

¹⁴ Il s'agit vraisemblablement de «Periplo di Kandinsky», *Humanitas*, n° 6 (juin 1947).

¹⁵ E.W. est le fondateur de la revue espagnole *Gaceta de Arte*, qui paraît de 1932 à 1936 (avant-guerre, il avait été présenté sur la scène internationale comme «écrivain, animateur du Mouvement Surréaliste aux Canaries» (in: *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Galerie des Beaux-Arts, Paris, 1938, p. 30). A.S. et E.W. ont entretenu une correspondance fournie (plus de 400 lettres, échangées du milieu des années trente au début des années quatre-vingt). Voir également: *Gaceta de arte y su epoca. 1932-1936*, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 1997 (dans la revue mentionnée, AS publie les articles «Vordemberge-Gildewart», n° 31 (novembre 1934), «Introducción a la arquitectura monumental», n° 32 [décembre 1934]; dans le même numéro, E.W. livre un

article monographique sur A.S.; Raffaello Giolli publie une étude monographique sur le travail d'A.S., n° 37 [mars 1936]. En 1993, A.S. rédige un hommage – 3 pages manuscrites – à E.W.

¹⁶ Bill demande que des photos envoyées lors de la préparation de l'*Encyclopédie de l'architecture nouvelle* (1957) lui soient restituées: une première lettre est adressée en date du 26.09.1961 (ACM, cote 277), la réclamation devra être répétée le 10.11.1961 (ACM, cote 278). A l'occasion encore d'un courrier, daté de 1968, il promet d'envoyer l'affiche d'une exposition personnelle à la Kunsthalle de Berne: lettre datée du 29.04.1968, ACM – (cote 282).

¹⁷ Lettre datée 24.10.1950 - ACM (cote 281). Bill reconnaît n'avoir jamais vu ce livre – considéré comme essentiel par Sartoris pour ce qui est de la genèse du futurisme (A.S., *Antonio Sant'Elia*, Giovanni Scheiwiller, Milan, 1930).

¹⁸ Lettre datée 01.11.1950 (double) - ACM (cote 280).

¹⁹ *Cahiers d'Art*, XXV, n°1 (1950). Livraison – assez volumineuse (pp. 3-276) entièrement consacrée «à un demi-siècle d'art moderne italien» (Benedetta – ex-épouse de Marinetti – y signe un texte de présentation du futurisme).

²⁰ Lettre datée 02.11.1950 - ACM (cote 139). (Une inscription manuscrite précise: reçue le 7 nov.).

²¹ Sur le plan de la langue, la formulation de cette observation s'avère sans doute exagérément rugueuse.

²² Lettre datée 14.11.1950 (double) - ACM (cote 279).

²³ Lettre datée 20.11.1950 - ACM (cote 283).

²⁴ Rétrospectivement, A.S. évoquera son amitié avec Federico Tommaso Marinetti – non sans prendre une distance prudente: «Io sono stato un grande amico di Marinetti e Marinetti mi ha stimato moltissimo, benchè avessimo idee politiche diametralmente opposte» (interview avec Mario di Salvo: «Testimonianza di Alberto Sartoris», in *Un polo del razionalismo italiano. Architetti, pittori e scultori del «Gruppo di Como»*, La Provincia Editoriale, Côme, 1989).

Rapportons encore un épisode attestant du lien solide qui réunit F.T.M. à A.S.: à l'automne 1944, F.T.M. envisage de se réfugier en Suisse – la santé du régime mussolinien et la sienne propre étant vacillantes. C'est donc «*tout naturellement*» à Sartoris qu'il s'adresse pour solliciter son assistance (le 30 novembre, soit deux jours avant sa mort). Lettre (photocopie) – ACM (cote 437).

25 Malgré un premier contact difficile, l'on peut assurément compter Giuseppe Terragni au nombre des amitiés protectrices; précisons que, à Côme, c'est le propre frère de G.T. qui fut le chef de l'administration communale (podestà).

26 Cf. l'interview citée *supra*. Lors de cet entretien – où Sartoris multiplie les évocations devant permettre de lui dessiner un portrait irréprochable – il confie que, en 1929, à l'occasion du deuxième Congrès des CIAM à Francfort, Terragni refuse de le saluer et tente de l'écarter («*bisogna espellere Sartoris, perchè non è fascista*»).

27 Emilio Pettoruti (1892-1973) dans une lettre datée 01.05.1958 (ACM cote 413) rapporte qu'un promoteur immobilier aurait refusé de passer commande à Sartoris, une rumeur accusant celui-ci d'avoir été fasciste. Par la suite, les allusions à cette affaire s'avèrent nombreuses; A.S. se défend de l'accusation en arguant qu'il n'habitait plus en Italie dès la fin des années vingt. Notons en outre que,

dans l'interview mentionnée *supra* (note 24), adoptant – habilement – une position opposée, Sartoris déplore n'avoir jamais reçu de commande de l'Etat, puisqu'il n'était pas inscrit au parti – mais, estime-t-il nécessaire de préciser, «*bien qu'il n'ait jamais été antifasciste*».

28 Lettre datée 30.08.1940 - ACM (cote 402).

29 Carte postale datée de 1929 - ACM (cote 213).

A la suite de Richard A. Etlin (*Modernism in Italian Architecture, 1890-1940*, MIT Press, Londres, 1991, pp. 580-582), nous relevons d'autres preuves d'un antisémitisme manifeste. Ainsi, à la suite de la publication du livre d'Agnoldo-ménico Pica (*Nuova Architettura del Mondo*, Milan, 1936) – où l'on peut lire que «*G. Pagano est le messie et le créateur du fonctionnalisme en Italie*», Sartoris écrit à Terragni (13.08.1938) pour lui demander d'intervenir auprès de la direction du journal *Case d'Oggi*, qui a publié la préface du livre de Pica en complément d'une recension favorable: «*è assolutamente indispensabile reagire immediatamente, altrimenti rimarremo fregati in pieno e continueremo a dichiararci seguaci dei precursori palestinesi*». Il ajoute, focalisant son propos sur la figure honnie de Giuseppe Pagano Pogatschnig, qu'il est «*importante sapere se Pagano è ebreo. Informati a qualunque costo*». Quelques jours plus tard, en réponse cette fois-ci à un article critiquant l'art moderne et le

présentant comme d'origine juive, Sartoris et Terragni écrivent au journal *La Provincia di Como* (20.08.1938), qui refuse la publication de leur lettre (elle sera toutefois acceptée par le journal *Origini* 02.03.1939: «*Prima il fascismo, cioè la verità, e poi tutto il resto*»): «*No! Non è vero. Gli ebrei non hanno inventato nè la pittura astratta, nè la cosiddetta 'architettura antiromana' [...]*». A.S. et G.T. poursuivent en dressant une longue liste des inventeurs de l'art et de l'architecture moderne, pays par pays, ajoutant après chaque nom la mention justificatrice «*che non è ebreo*» (en outre, ils estiment utile de préciser: «*l'astrattismo è stato inventato da Teo van Doesburg (morto di privazioni nel 1931: gli ebrei non muoiono mai di privazioni) che non era ebreo, e da Piet Mondrian che non era ebreo*»). Pour conclure, ils écrivent: «*quasi tutta l'arte moderna trova la sua origine nella nostra bella Italia, non in Palestina [...]. Saluti fascisti*». (Lettres transcrites in Enrico Mantero, *Giuseppe Terragni e la città del razionalismo europeo*, Bari, 1969, pp. 113, 175-176, 188 n° 4; cités sur la base de documents conservés dans l'archive Terragni).

30 Alberto Sartoris, *Encyclopédie de l'architecture nouvelle*, Milan, U. Hoepli, II (1957), pp. 310-321. Il faut relever toutefois qu'elle est présentée selon un mode strictement formaliste et fortement réducteur, totalement dépourvue de toute implication de nature idéologique.