

La beauté de la nécessité, la nécessité de la beauté : théorie esthétique et art du dessin dans l'œuvre d'Alberto Sartoris

Autor(en): **Aprea, Salvatore**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Matières**

Band (Jahr): **16 (2020)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-984528>

Nutzungsbedingungen

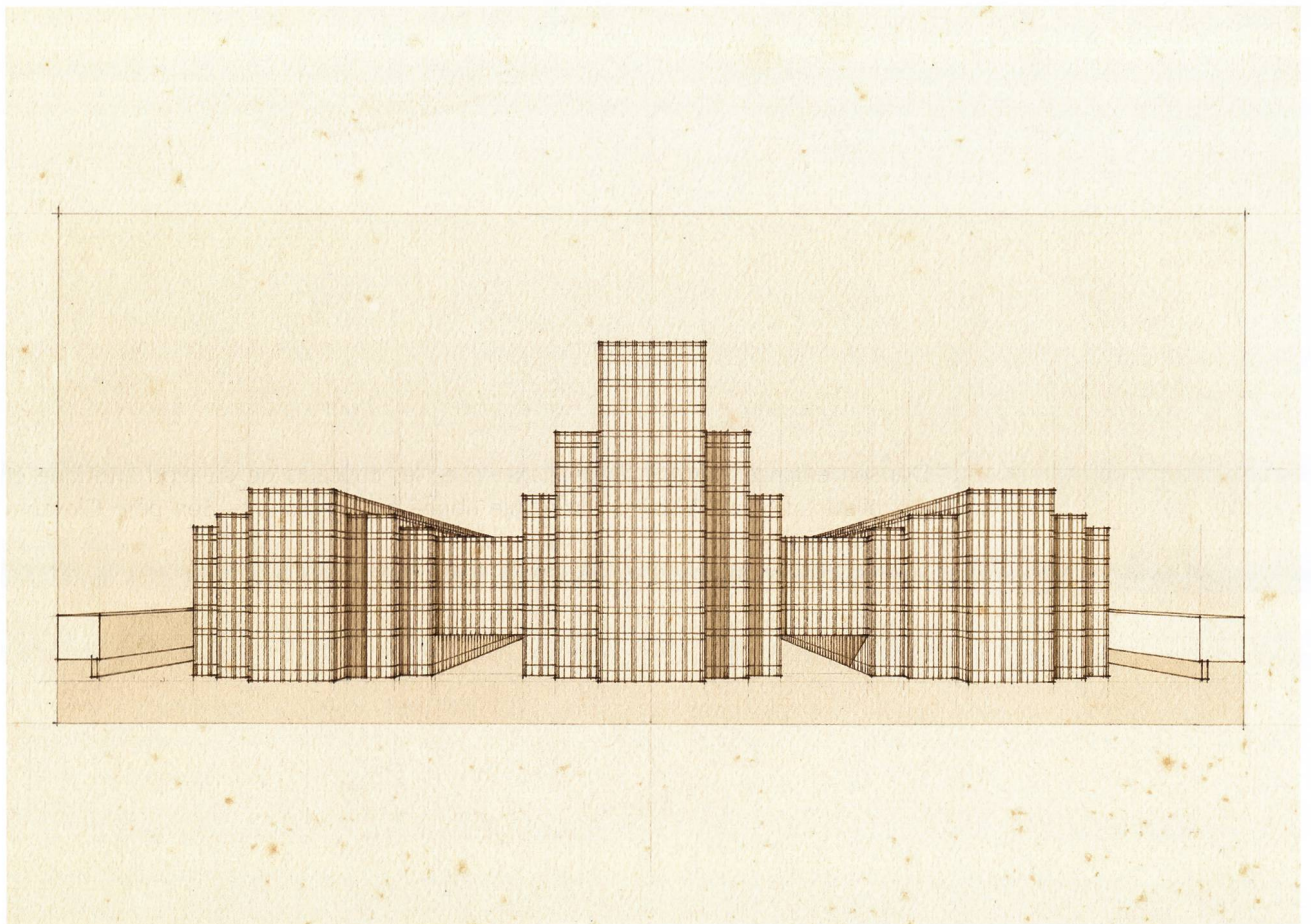
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



La beauté de la nécessité, la nécessité de la beauté

Théorie esthétique et art du dessin dans l'œuvre d'Alberto Sartoris

Salvatore Aprea

Architecte et théoricien, Alberto Sartoris réfléchit dès sa jeunesse et sans relâche aux questions fondamentales de l'art et de l'architecture moderne du XX^e siècle. Théorie et pratique caractérisent son travail. La première le conduit à la rédaction de nombreux écrits, alors que l'action pratique se traduit par l'élaboration de maints dessins conçus et développés selon les principes énoncés dans ses textes. Seule une petite partie de ces dessins a été le prélude à la construction d'édifices. Les autres demeurent la manifestation d'une infatigable recherche artistique. De ce fait, l'ensemble des écrits et des dessins peut être ramené à un seul corpus théorique, développé et affiné tout au long de la vie active de l'architecte.

Les sources classiques et l'adhésion au « retour à l'ordre » des années 1920

Dès son enfance, Sartoris se familiarise avec les concepts de création artistique et d'habileté artisanale à travers l'exemple donné par ses parents. Son père Giovanni est menuisier et sculpteur sur bois ; sa mère, Teresa Viroglio, est une comédienne et chanteuse active au sein de cercles culturels italiens à Genève. Dans les années où l'Europe est dévastée par la Première Guerre mondiale, Sartoris fréquente l'École des beaux-arts de Genève où il suit les cours d'architecture d'Henri Gallay, qui lui apprend l'importance de la géométrie. En suivant un parcours de formation plutôt canonique pour l'époque, il apprend tout d'abord les principes de la géométrie descriptive et s'exerce prioritairement à la théorie des ombres, à la représentation en perspective et à la restitution des dimensions exactes sur le plan géométral. Il étudie les solides élémentaires et développe des compositions qui se rapprochent d'études spatiales de nature architecturale. En parallèle, il s'essaie au dessin des ordres architecturaux en redessinant et réinterprétant des modèles tirés de traités de la Renaissance et d'autres manuels d'architecture. L'apprentissage de la géométrie descriptive et l'action de

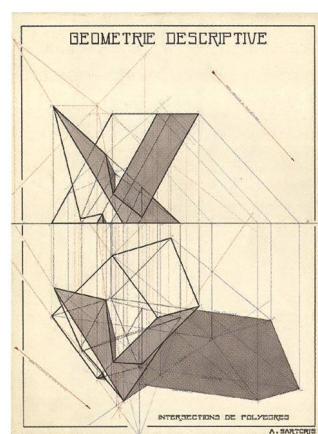
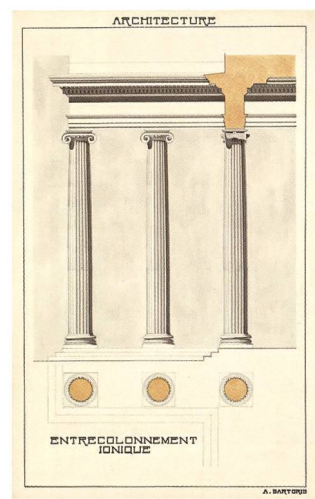
Alberto Sartoris, projet pour des bâtiments industriels, 1920, 1925-1927, perspective. Encre, lavis et graphite sur papier, s.d.

redessiner l'architecture afin de la comprendre sont deux aspects méthodologiques de la formation de Sartoris qui se révèlent être, par la suite, des références fondamentales pour la définition de ses théories esthétiques et pour le développement de son habileté de dessinateur.

Après avoir fréquenté l'École des beaux-arts genevoise entre 1916 et 1919, et après avoir travaillé durant une brève période à Reims, le jeune Sartoris s'installe à Turin vers 1922. Il réside dans cette ville de manière plus ou moins stable jusqu'en 1928. Pendant ces années-là, l'art et l'architecture modernes se développent et s'affirment en Italie dans un contexte plus général de «retour à l'ordre» d'ampleur européenne, visant à une prise de distance de l'avant-garde radicale d'avant 1914 et à une réévaluation de l'art classique. Cela entraîne la naissance de deux mouvements artistiques, *Valori plastici* (1918) et *Novecento* (1923), animés par deux différents groupes d'artistes respectivement actifs dans les villes de Rome et de Milan¹. Peu après, sept jeunes diplômés de l'École polytechnique de Milan² s'associent pour former le *Gruppo 7* (1926), qui donnera le jour au courant de l'architecture rationaliste italienne. De manière cohérente avec les instances du «retour à l'ordre», les représentants de ces différents groupes brandissent les drapeaux d'une modernité qui doit se réconcilier avec l'art classique.

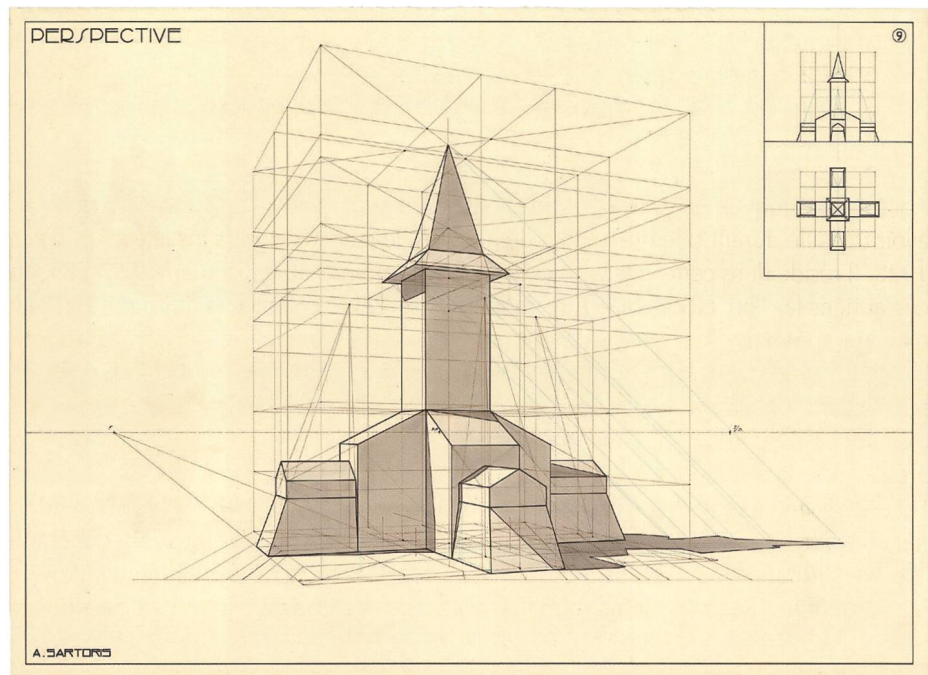
Si aucun de ces mouvements n'a été fondé à Turin, cette ville constitue néanmoins un centre culturel de premier rang dans les années 1920³. De nombreux intellectuels, critiques d'art, artistes et architectes y séjournent. Plusieurs d'entre eux se réunissent autour d'un riche entrepreneur cultivé et partisan de la modernité, Riccardo Gualino. Ils partagent la revendication de progrès et de rationalité des patrons bourgeois, se font les interprètes d'un besoin général de modernisation de la société et préconisent l'adoption d'un style moderne. Turin devient ainsi un laboratoire d'architecture et le Lingotto, bâtiment conçu par l'ingénieur Giacomo Mattè-Trucco pour l'entreprise Fiat, réalisé entre 1916 et 1926⁴, devient le symbole de l'évolution de la ville au point que Le Corbusier en publie des images dans la deuxième édition de son livre *Vers une architecture*⁵.

Sartoris travaille dans le bureau de l'architecte Annibale Rigotti, côtoie le cercle des intellectuels locaux réunis autour de Gualino et parvient ainsi à collaborer avec le peintre Felice Casorati, que Gualino a chargé de la rénovation de sa résidence turinoise. En même temps, il confirme et renforce sa proximité avec les artistes futuristes, spécialement le peintre et écrivain Luigi Colombo, mieux connu sous le pseudonyme de Fillia, et débute aussi l'écriture de textes dans lesquels il retrace le processus de développement de l'art moderne en Italie, dont il fait remonter l'origine au mouvement futuriste. «*L'expérience futuriste – écrit-il en 1930 – a donné naissance à un nouvel esprit du temps auquel se sont liés les artistes les plus modernes, même ceux qui, comme Carlo Carrà, ont renoncé aux théories futuristes et, avec Giorgio De Chirico, ont fondé la peinture métaphysique [...]. De cette manière est né le groupe Valori Plastici [...]. Les maîtres de la Renaissance et de la pré-Renaissance ont ainsi été redécouverts, étudiés et analysés avec une attention rigoureuse : de Giotto à Paolo Uccello et à Masaccio [...]. Ensuite, cela a été le tour du Novecento [...]. [Ses membres] s'efforcent de trouver un nouvel art qui puisse perpétuer la tradition italienne.*»⁶



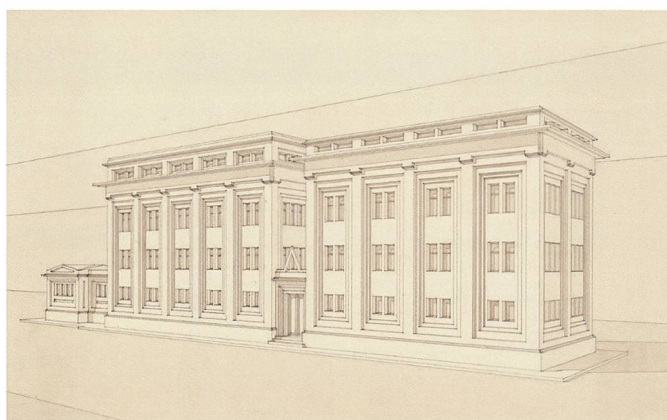
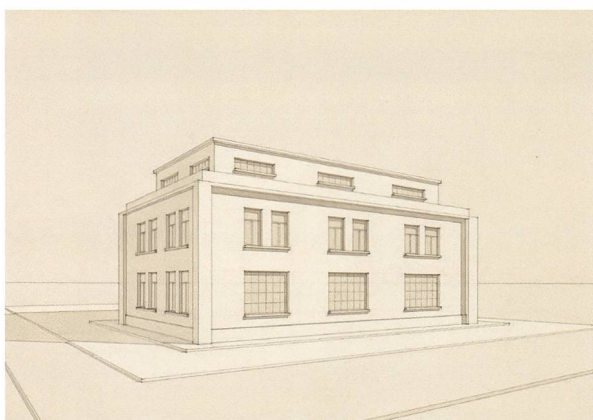
Alberto Sartoris, étude d'un entrecolonnement ionique, plan, élévation et coupe. Encre, lavis, aquarelle et graphite sur papier, 1918; Alberto Sartoris, exercice de géométrie descriptive, intersection de polyèdres, projections et études des ombres. Encre et lavis sur papier, 1917-1919.

Alberto Sartoris, exercice de géométrie descriptive, composition de solides architecturaux, perspective et étude des ombres. Encre et lavis sur papier, 1917-1919.



Mais cette tradition n'est pas celle des académies des beaux-arts. Pour le dire avec les mots de l'écrivain Massimo Bontempelli qui compte parmi les représentants majeurs du Novecento, «elle est faite d'une continuité intime et profonde entre des manifestations nouvelles et inattendues»⁷.

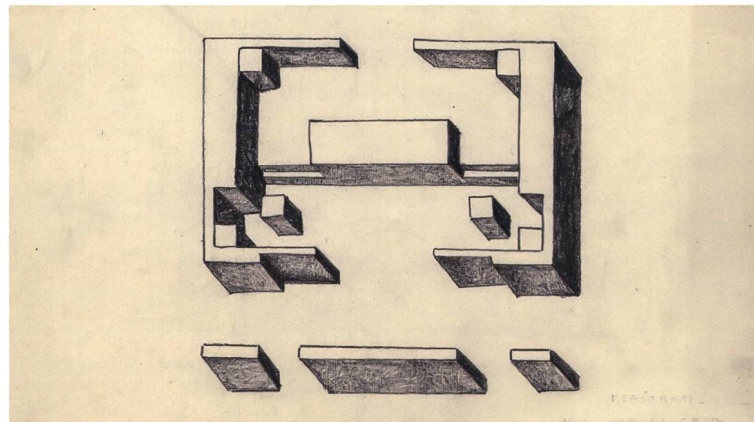
À l'instar de l'art, la nouvelle architecture italienne émanerait des propositions bouleversantes de l'architecte futuriste Antonio Sant'Elia, qui auraient rompu «brutalement avec les modes de construction jusqu'alors usités» et auraient surpassé «les résultats du XIX^e siècle»⁸. Sant'Elia meurt prématurément pendant la Première Guerre mondiale, et c'est dans la période de l'après-guerre que Sartoris constate une transformation du futurisme qui, après avoir été un mouvement avant-gardiste et révolutionnaire, aurait fait siennes les instances du «retour à l'ordre» et serait rentré «dans une phase classique»⁹ caractérisée par le «dépouillement des éléments inutiles et superflus, [le] respect du passé et de la vraie tradition, [la] distribution harmonique des moyens linéaires et colorés, [la] possession rythmique des contrastes et assonances, [la] recherche d'un style spécifiquement décoratif»¹⁰. Ces données auraient formé, insiste Sartoris, «l'assise d'un futurisme purifié» ayant pour but de «faire consciemment de l'art moderne»¹¹. À la mutation des caractères du futurisme viendraient s'ajouter, dans les années 1920, les revendications du courant rationaliste qui, toujours selon lui, était issu «de la nouvelle culture européenne», caractérisé par un «esprit d'ordre et de volonté», et abordait «le problème architectural contemporain en ne l'admettant qu'indissolublement lié tant aux exigences de l'art, qu'aux besoins techniques et sociaux de l'urbanisme et de l'organisme constructif»¹².



Parallèlement au développement d'une vision précise de la naissance et l'évolution de l'art et de l'architecture moderne en Italie, Sartoris modifie aussi sa manière de dessiner. Ce changement est perceptible dans les dessins du projet d'une boucherie pour la via dei negozi, une installation issue de la collaboration entre ce dernier et Casorati lors de la III^e Exposition internationale des arts décoratifs de Monza qui a lieu en 1927. Alors que les perspectives qui illustraient les minoteries d'Isles-sur-Suippe en France (1920) et la maison d'artistes en Ligurie (1926) mettaient l'accent sur la compacité des objets architecturaux par des tons ocres ainsi que par des lignes et des surfaces bien définies qui donnaient une apparence de calme et de rigueur, les dessins de la boucherie présentent un caractère de croquis d'étude définissant un espace issu de la juxtaposition et de la combinaison harmonieuse de solides élémentaires. Dans ce cas, nous sommes confrontés à une composition évoquant des atmosphères aux accents métaphysiques, bien qu'il s'agisse d'un espace censé être effectivement réalisé. La collaboration avec Casorati et l'admiration que Sartoris portait aux artistes des mouvements *Valori plastici* et *Novecento* sont certainement à l'origine de ce virage. Et cela concerne spécialement le recours à l'évocation d'atmosphère métaphysique dans le contexte d'un travail au caractère essentiellement réaliste.

Cette ambiguïté se manifestait dans de nombreuses œuvres attribuables à plusieurs courants artistiques post-expressionnistes, dont *Valori plastici* et *Novecento*. En 1925, pour décrire ces œuvres, dans un contexte où les catégories de nouvelle objectivité et de surréalisme prédominaient, le critique d'art allemand Franz Roh forge l'expression «réalisme magique»¹³. Sartoris reconnaît l'existence d'un tel courant et l'estime même être proche du rationalisme, en raison d'un objectif commun visant à rendre «la sensation de la nature», plutôt que son apparence, et à supprimer consciemment «tout ce qui n'est pas essentiel ou n'a pas d'importance primaire»¹⁴, plutôt que de faire référence à «la réalité positiviste». Néanmoins, il ne faut pas négliger l'apport des travaux réalisés par Sartoris au cours de sa formation, qui témoignent de son habileté à concevoir et dessiner des compositions de solides élémentaires. Et c'est certainement sous cet angle qu'il faut aussi interpréter l'intérêt du jeune architecte pour l'étude spatiale d'un espace intérieur que l'architecte suisse Amadeus Merian avait élaboré

De gauche à droite :
 Alberto Sartoris, projet pour une maison d'artistes en Ligurie (Italie), 1926, perspective. Encre, lavis et graphite sur papier, 1926;
 Alberto Sartoris, minoteries, Isles-sur-Suippe (France), 1920, perspective. Encre et lavis sur papier, 1920, 1922-1925; Alberto Sartoris et Felice Casorati, projet d'une boucherie pour la via dei negozi à la III^e Exposition internationale des arts décoratifs, 1927, perspective. Graphite sur papier, 1926-1927.



en 1828¹⁵ et que la revue *Bauhaus* avait publié en 1929, le désignant ainsi, implicitement, comme emblématique des processus créatifs promus par l'école de Dessau¹⁶. De manière cohérente avec ces dernières observations, il est aussi légitime de supposer que Sartoris ait admiré les études en perspective de Friedrich Gilly, qui préfiguraient les spéculations géométriques de Le Corbusier, l'architecte qui restera pour lui une référence inégalable.

La théorie esthétique de la structure fonctionnelle

La conviction que toute création artistique se base sur une théorie esthétique et que la recherche d'une telle théorie demeure la préoccupation fondamentale de tous les artistes, à toutes les époques, constitue la toile de fond de l'évolution de la pensée et de l'art graphique de Sartoris. La définition d'une esthétique est une entreprise ardue d'après ce dernier, puisqu'il s'agit tout d'abord de savoir reconnaître ce qu'il y a de permanent dans «une manière donnée de voir, de penser, de sentir» à une époque précise, et de prendre ensuite une position par rapport aux constatations faites¹⁷.

Malgré cette complexité, Sartoris s'intéresse déjà vers la fin de ses études à Genève aux questions fondamentales de la création artistique. Pour lui, il est d'emblée clair que l'art ne doit pas être la représentation de la réalité sensible. Au contraire, pour atteindre son but intime, il doit faire émerger «certaines des harmonies qui lient le monde physique et le monde moral, au travers des lignes et des couleurs, du ciseau et des sons»¹⁸. Une position si nette ne peut que le rapprocher de l'art abstrait spirituel de Vassily Kandinsky¹⁹. En même temps, il se prononce aussi en faveur des artistes de l'avant-garde russe, qui ont été actifs dans la période marquée par la révolution de 1917. Il les définit comme «les artistes de gauche du communisme de guerre (1917-1921), interprètes de l'idéologie des intellectuels de la technique, totalement révolutionnaires en art»²⁰, qui s'étaient investis dans des recherches sur la forme considérée comme le seul objectif de l'art. Et de fait, Sartoris nie toute valeur et mission sociale de l'art. «Après la révolution d'Octobre – indique-t-il dans des notes de travail –, l'art de l'Union soviétique

s'est développé sur la base de tendances esthétiques de la gauche extrême: le futurisme, le cubisme, l'abstractionnisme, le suprématisme, le prounisme, le rayonnisme et le purisme. [...] Cela fut la période magnifique d'un art plastique d'agitation, polémique, novateur, destructeur, agressif, intransigeant [...]. La voie avait ainsi été ouverte vers un art sans objet qui visait à des recherches et à des formules absolues; cela a déterminé la naissance du suprématisme; ses acolytes se refusaient de représenter le monde visuel et visaient plutôt à la définition de normes unifiées de l'art par la participation directe aux processus de l'industrie textile, métallurgique ou polygraphique.»²¹

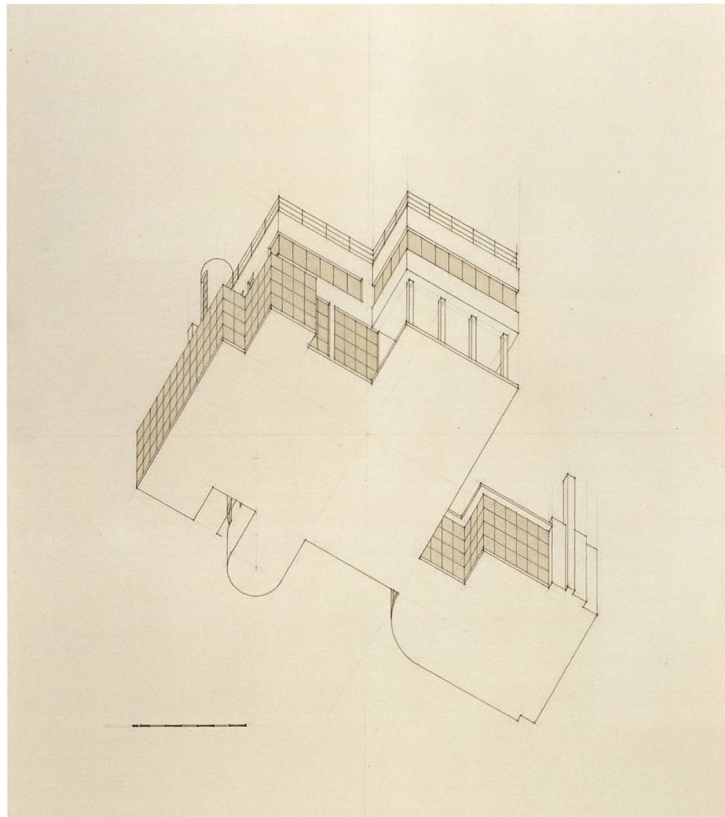
Dans le domaine de l'architecture également, Sartoris préconise l'avènement d'un «suprématisme» qui aurait dû anéantir «l'exaspération ornementale» et toutes les «frénésies plastiques», pour s'en remettre plutôt aux «facteurs de l'époque mécanique»²². Il croit que l'artiste de son temps est «possédé par la vérité mécanique» et s'emploie à rechercher des «données de l'abstraction absolue, atteignables exclusivement par l'étude des forces et des fonctions objectives», attendu que ce qui est nécessaire possède potentiellement de la beauté, et que la beauté, quant à elle, est nécessaire à l'être humain²³.

Mais ce suprématisme a une limite. Il ne doit pas céder à «une esthétique froide, anatomique», car l'objectif authentique du rationalisme était la réalisation d'un «lyrisme des plus hauts, qui naît de l'ordre et agit par l'esprit de nécessité»²⁴. En cela Sartoris voit l'opposition qui existe depuis toujours entre postures nord-européenne et méditerranéenne. «D'un côté l'idéalisme – écrit-il – de l'autre la civilisation classique.»²⁵ Le premier conduirait à l'expressionnisme – qui demeure pour Sartoris une manifestation exaspérée du réalisme et du matérialisme –, alors que la civilisation classique tendrait à une esthétique visant à l'absolu, serait animée par un esprit méditerranéen et déterminerait l'abstractionnisme, soit «la recherche et la matérialisation d'un ordre poétique supérieur à l'état pur»²⁶.

Même dans les œuvres des artistes de l'avant-garde russe, Sartoris croit reconnaître une présence sous-jacente d'éléments qui renvoient à la culture latine²⁷, alors qu'il ne pouvait être qu'en désaccord avec les principes théoriques qui sous-tendaient les projets de Hannes Meyer. De fait, ce dernier assimilait l'architecture à la construction et pensait que construire n'était pas une question d'esthétique mais d'organisation consciente des processus vitaux. En outre, Meyer pensait que construire n'était pas une affaire individuelle mais collective, tout comme les projets urbains qui devaient résulter d'un travail collectif développé dans un système coopératif²⁸. Sartoris taxait une telle approche d'esthétique positiviste, qu'il opposait à l'esthétique moderne et à la pensée rationaliste, ces dernières étant basées, d'après lui, sur «l'idée du beau», sur l'attention à la cohérence interne de l'organisme constructif et, de concert, sur le respect de la sensibilité humaine²⁹.

Le rationalisme, de son côté, aurait réussi à faire coexister les tendances idéaliste et classiciste par la prise en compte des exigences de l'art, ainsi que des «besoins techniques et sociaux de l'urbanisme et de l'organisme constructif»³⁰. Il se positionnerait dans le domaine d'un abstractionnisme possédant «des importantes facultés créatives

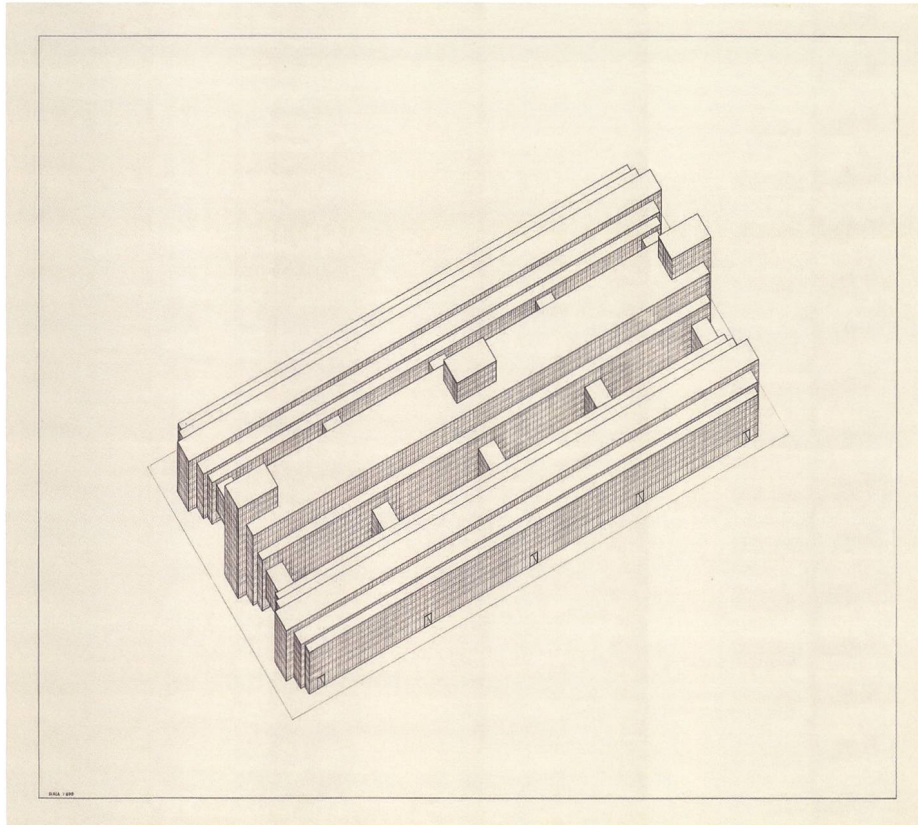
Alberto Sartoris, pavillon pour la Fédération fasciste autonome des communautés artisanes d'Italie, Exposition de Turin (Italie), 1928, projet préliminaire, axonométrie. Encre, lavis et graphite sur carton, janvier 1928.



qui intensifient la réalité constructive sans émousser [...] les expressions architecturales de ceux qui ambitionnent à orienter l'art dans la direction d'un purisme sain et élégant, où la fonction et l'harmonie sont les caractéristiques dominantes»³¹. La structure qui sous-tend toutes les œuvres doit par conséquent être fonctionnelle, abstraite et harmonieuse. Ce sont, d'après Sartoris, les principes de la «théorie esthétique de la structure fonctionnelle» qui seraient à la base de l'architecture rationaliste européenne.

Origine métaphysique et autonomie du dessin d'architecture

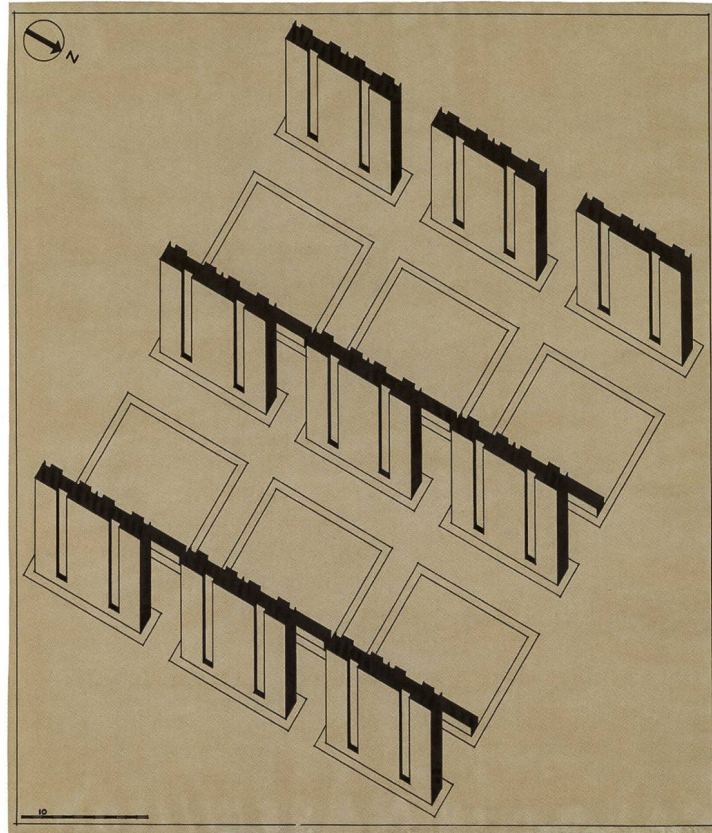
Les principes fondamentaux de l'esthétique sartorienne, qui se développent et se consolident dans la période de l'entre-deux-guerres, impliquent aussi l'affermissement des idées et de la méthodologie à la base du dessin d'architecture, que Sartoris avait commencé à élaborer et à expérimenter dès le milieu des années 1920, à partir de sa collaboration avec Casorati. Dès ce moment-là, il s'emploie à dessiner des objets architecturaux plutôt que des bâtiments, qu'il rend au travers de lignes fines, mais bien marquées sur le papier. Ces lignes définissent des surfaces qui forment des solides élémentaires et enveloppent des volumes simples, assemblés en des compositions que des règles mathématiques sous-jacentes au dessin rendent harmonieuses. Le dessin résulte



De gauche à droite :
 Alberto Sartoris, projet pour des bâtiments industriels, 1920, 1925-1926, axonométrie. Encre sur papier calque, s.d. ; Alberto Sartoris, projet pour une « Cité crémaillère », 1931, axonométrie. Encre sur papier calque, 1931.

ainsi d'une révélation qui suit des principes philosophiques d'inspiration humaniste et néoplatonicienne. De fait, le dessin est, d'après Sartoris, la manifestation d'une idée qui devient forme. C'est l'*eîdos* platonicien et, en tant que tel, il doit être pensé et imaginé en détail et avec précision avant d'être tracé sur le papier.

La création artistique et architecturale obéit alors aux principes de l'esthétique humaniste que Leon Battista Alberti – le plus grand génie de la première Renaissance, selon Sartoris³² – avait fixés au XV^e siècle dans ses traités. «*Que personne n'ait la prétention de jamais devenir bon peintre, s'il n'est pénétré jusqu'au bout des ongles de ce qu'il veut peindre*», affirmait Alberti³³, tandis que Sartoris estimait qu'une «*belle œuvre d'art est toujours préconçue*»³⁴. Et c'est ainsi que les dessins de l'architecte d'origine piémontaise deviennent des explorations du domaine platonicien des idées à travers l'intellect, «*des conceptions graphiques destinées à produire des inventions architecturales*»³⁵ et ayant pour but la réalisation du bel idéal, considéré comme le résultat de la *mimêsis* structurelle de l'univers plutôt que de la nature³⁶. Sartoris est aussi redevable à Alberti du concept de *concinnitas* – soit l'harmonie de toutes les parties dans l'unité à laquelle elles appartiennent –, qu'il rend avec l'expression «*unité dans la variété*», l'un des traits distinctifs du rationalisme selon lui³⁷.



En raison de ces concepts, le contexte disparaît des dessins de Sartoris et ses objets architecturaux finissent par flotter dans un espace apparemment indéfini, celui de feuilles de papier sur lesquelles le dessin n'est parfois même pas entouré d'un cadre, comme s'il n'y avait aucune limite. Cela est particulièrement évident dans les représentations axonométriques du bas vers le haut, qui renforcent l'idée d'objets qui ne sont posés sur aucun sol naturel.

Le fait de vouloir rendre saisissable ce qui n'est pas visible suscite des questions d'épistémologie que Sartoris aborde en se référant à Italo Persegani, l'auteur de l'essai «Nella grotta di Platone: realtà e conoscenza»³⁸. Selon Persegani, «tout ce que nous voyons n'est rien d'autre qu'une déformation subjective de la réalité» et, dans le domaine des sciences par exemple, «la formule rationnelle d'un composé organique n'est pas la réalité mais une projection de celle-ci». Similairement, le dessin serait, d'après Sartoris, la projection de la réalité qui est au-delà des apparences et jouerait par conséquent un rôle important dans la connaissance. «La représentation en perspective, en projection orthogonale et en perspective axonométrique – affirme-t-il – représente une déformation qui n'est pas la réalité, mais correspond aux gradations de la connaissance d'un objet.»³⁹ Ces convictions sont cohérentes avec sa prédilection pour l'axonométrie orthogonale qui

permet d'investiguer et de comprendre l'objet dans sa spécificité et non pas par rapport à d'autres objets ou à un contexte. Encore une fois, l'influence d'Alberti émerge. De fait, celui-ci considérait la perspective comme une prérogative des peintres, alors que les architectes auraient dû avoir plutôt recours à la représentation orthogonale.

Le dessin d'architecture est ainsi traité comme une œuvre d'art autonome douée de ses propres lois internes qui sont assurées par les règles de la géométrie et de son abstraction intellectuelle, c'est-à-dire la mathématique. Mais la géométrie était pour Platon la «connaissance de ce qui est à jamais», soit ce qu'un Sartoris devenu théoricien averti définit comme les «*éléments universels de l'art*»⁴⁰. En faisant référence à la théorie des constats historiques d'Eugenio D'Ors, il soutient la nécessité de découvrir dans l'art de toutes les époques les régularités de style qui peuvent assurer la transposition des éléments universels d'une époque à l'autre, ce que seule l'investigation des lois de la géométrie et de la mathématique, subjacentes aux œuvres, peut procurer. Et c'est exactement en cela que réside la complexité de la recherche d'une théorie esthétique qui occupa Sartoris durant presque toute sa vie.

Notes

¹ *Valori plastici* voit le jour à Rome et prend le nom de la revue éponyme qui le représente ; celle-ci a été fondée en 1918 par Mario Broglio et Roberto Melli, qui réussissent à rassembler un groupe d'artistes de premier rang tels que Giorgio De Chirico, Carlo Carrà et Riccardo Morandi. Le Novecento est né à Milan, dans la galerie d'art de Lino Pesaro, à l'initiative d'un groupe d'artistes composé d'Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Achille Funi, Emilio Malerba, Pietro Marussig, Ubaldo Oppi et Mario Sironi, sous le patronat de la puissante journaliste Margherita Sarfatti, partisane de l'idéologie fasciste et proche de Benito Mussolini.

² Il s'agit d'Ubaldo Castagnoli, Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava et Giuseppe Terragni (Adalberto Libera se joindra au groupe en 1927 et remplacera Castagnoli). Leur manifeste est l'article «Architettura» publié en trois parties dans la revue *Rassegna italiana* en décembre 1926 (pp. 849-854), février 1927 (pp. 129-137) et mars 1927 (pp. 247-252).

³ À ce sujet, voir : Giorgio Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944* [1989], Einaudi, Turin, 2002, pp. 37-56.

⁴ Voir Marco Pozzetto, *La Fiat-Lingotto. Un'architettura torinese d'avanguardia*, Centro Studi Piemontesi, Turin, 1975.

⁵ Le Corbusier, *Vers une architecture*, nouvelle édition revue et augmentée, Éditions G. Crès, Paris, 1925, p. 242. Sartoris publiera aussi des images du Lingotto en 1932 (voir Alberto Sartoris, *Gli elementi dell'architettura funzionale*, Hoepli, Milan, 1932, pp. 316-318).

⁶ Alberto Sartoris, *Artisti della nuova Italia. Künstler des neuen Italien*, catalogue de l'exposition à la Kunsthalle de Berne, 16 mars - 4 mai 1930, p. 7 (Acm-EPFL, fonds Sartoris) (traduction de l'auteur).

⁷ Massimo Bontempelli, «Contre la tradition», «900» *Cahiers d'Italie et d'Europe*, n° 3, 1927, cité dans Alberto Sartoris, «Das neue Italien», *Das Werk*, vol. 14, n° 6, 1927, p. 183 (publié en français dans *Das Werk*).

⁸ *Ibidem*, p. 184.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² Alberto Sartoris, «Sebastiano Larco. Carlo Enrico Rava», in ouvrage collectif, *21 Artistes du Novecento italien*, catalogue de la deuxième exposition d'artistes du Novecento italien, Genève, juin-juillet 1929, pp. 24-25.

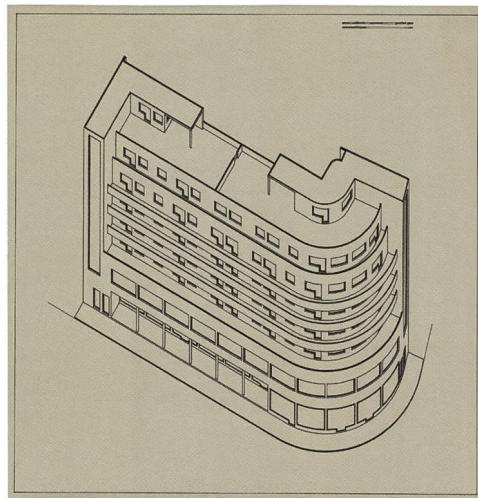
¹³ Franz Roh, *Nach-Expressionismus: magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Klinkhardt & Biermann, Leipzig, 1925.

¹⁴ Alberto Sartoris, «Introduzione all'estetica della nuova architettura», in *Tempo dell'architettura. Tempo dell'arte. Cronache degli anni Venti e Trenta*, Fondazione Adriano Olivetti, s.l., 1990, p. 24 (traduction de l'auteur).

¹⁵ Voir Alberto Sartoris, «Avvenire del funzionalismo», in *Tempo dell'architettura*, op. cit. (note 14), p. 33 (traduction de l'auteur).

¹⁶ Voir *Bauhaus*, vol. III, 1929, n° 1.

Alberto Sartoris, *maison du peuple*, Vevey (Suisse), 1932-1933, projet définitif, axonométrie. Encre sur papier calque, juillet 1932.



¹⁷ Alberto Sartoris, «Introduzione all'estetica della nuova architettura», *op. cit.* (note 14), p. 23.

¹⁸ Alberto Sartoris, «Pensieri sull'arte», cahier de notes manuscrites, 1919 (Acm-EPFL, fonds A. Sartoris 0172.03.0167) (traduction de l'auteur).

¹⁹ Voir Alberto Sartoris, «Evitiamo lo sfacelo dello spirito nuovo», tapuscrit, s.d. (Acm-EPFL, fonds A. Sartoris 0172.01.0035). Voir aussi *Idem*, «Disciplina del fenomeno astratto», in *Tempo dell'architettura*, *op. cit.* (note 14), pp. 148-150 (traduction de l'auteur).

²⁰ Alberto Sartoris, «Art et révolution», tapuscrit, s.d. (Acm-EPFL, fonds A. Sartoris 0172.01.0031) (traduction de l'auteur).

²¹ *Ibidem*.

²² Alberto Sartoris, «Verso un suprematismo architettonico», in *Tempo dell'architettura*, *op. cit.* (note 14), p. 28.

²³ *Ibidem*, pp. 28-29. C'est au cours de ce raisonnement que Sartoris emploie les locutions «beauté de la nécessité» et «nécessité de la beauté», dont s'inspire le titre de cet essai.

²⁴ Alberto Sartoris, «Per un'architettura integrale», in *Tempo dell'architettura*, *op. cit.* (note 14), p. 55.

²⁵ Alberto Sartoris, *La pittura nella scuola di moderna di Milano*, Azienda autonoma di soggiorno e turismo, Côme, 1937, p. 11.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Voir Alberto Sartoris, «Art et révolution», *op. cit.* (note 20).

²⁸ Hannes Meyer, «bauen», *Bauhaus*, n° 4, 1928, pp. 12-13.

²⁹ Voir Alberto Sartoris, «Introduzione all'estetica della nuova architettura», *op. cit.* (note 14), p. 24.

³⁰ Propos d'Alberto Sartoris cités dans *21 Artistes du Novecento italiano*, *op. cit.* (note 12), p. 25.

³¹ Alberto Sartoris, «Avvenire del funzionalismo», *op. cit.* (note 15) p. 33.

³² Alberto Sartoris, «Geometria dell'architetto», in *Tempo dell'architettura*, *op. cit.* (note 14), p. 64.

³³ Leon Battista Alberti, *De la statue et de la peinture. Traités de Leon Battista Alberti noble florentin*, traduction du latin en français de Claudius Popelin, A. Lévy, Paris, 1869, p. 130.

³⁴ Alberto Sartoris, «7 maart 1931», *De Stijl*, vol. 16, 1932, cité dans Ad Petersen (éd.), *De Stijl 1921-1932*, Amsterdam, Athenaeum, Polak & Van Gennep et La Hague, Bert Bakker, 1968, p. 664.

³⁵ Alberto Sartoris, «O Mundo Imaginário da Arquitetura», in ouvrage collectif, *Alberto Sartoris*, catalogue de l'exposition, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbonne, juin-juillet 1980, p. 213.

³⁶ À ce sujet, voir: Fabrizio Desideri, Chiara Cantelli, *Storia dell'estetica occidentale. Da Omero alle neuroscienze* [2008], Carocci, Rome, 2018, pp. 133-139.

³⁷ À ce sujet, voir: Alberto Sartoris, «Introduzione all'estetica della nuova architettura», *op. cit.* (note 14), p. 25.

³⁸ Italo Persegiani, «Nella grotta di Platone: relata e conoscenza», *Sapere*, n° 195, 1943, cité dans Alberto Sartoris, «Avvenire del funzionalismo», *op. cit.* (note 15), pp 38-39.

³⁹ *Ibidem*, p. 39.

⁴⁰ Alberto Sartoris, «Primitivismo, classicismo e costanti storiche», in *Tempo dell'architettura*, *op. cit.* (note 14), p. 159.

