

La mostra su Leonardo da Vinci del 1939 a Milano, attraverso le carte di Ignazio Calvi

Damiano Iacobone
Politecnico di Milano

Abstract

Documents own to Ignazio Calvi, Secretary of the Scientific Committee of the Exhibition dedicated to Leonardo da Vinci, held in Milan in 1939, let us value preliminary stages of the organization, such as the selection of members of many committees, or cultural policy and aims of the Exhibition. One of the main contributions are the lists of things to show, referred to each field of Leonardo's knowledge. In the case of architecture, a comparison has been realised between the preliminary list (with the sources of drawings and models) and the real exposition, presented through the Catalogue, after the radical changes of the architect Giuseppe Pagano, who organized the Exhibition.

Le ragioni della mostra e la scelta della sede

La decisione di realizzare una mostra dedicata a Leonardo da Vinci fu presa il 31 ottobre 1936 direttamente da Benito Mussolini, in occasione del raduno fascista tenutosi al Castello Sforzesco di Milano¹. La Direzione generale fu affidata al Maresciallo Badoglio, sostenuto dall'azione di diverse commissioni composte da centinaia di personalità.

Leonardo da Vinci è individuato come massima espressione dell'universalità nella ricerca del sapere estesa a tutti gli ambiti, indicando il valore stesso del Rinascimento.

Il criterio generale che viene già inizialmente identificato è quello di "mettere in evidenza l'importanza di Leonardo come ricercatore e precursore ma soprattutto come anticipatore del metodo sperimentale"².

"Leonardo seppe essere, di volta in volta, scultore, pittore, architetto. Lasciò prova delle sue ideazioni architettoniche non solo nella visione della città futura ordinata, uguale, con le strade a diversi piani, ma anche nei progetti di edifici a pianta centrale, armoniosi, sereni, fatti per le effusioni spirituali dei fedeli, nelle case distribuite con una diretta funzionalità, in quella cura dei materiali e delle macchine per edificare, che costituiscono la scienza delle costruzioni. Ben poco è certo della sua opera di architetto. Ma la cupola del Duomo di Pavia, la cupola del Duomo di Como, la parte più autentica del Santuario di Santa Maria alla Fontana a Milano, bastano per dimostrare il segno indubbio di un'originalità che si stacca da tutto ciò che fu fatto in un tempo pure fervidissimo di indagini architettoniche"³.

¹ *La mostra di Leonardo e delle Invenzioni*, "L'Italia", 1 giugno 1938; Mostra di Leonardo da Vinci, *CATALOGO*, maggio-ottobre XVII, Milano Palazzo dell'Arte, 1939, p. 13.

² s.a., *Appunti costruttivi sull'organizzazione delle sezioni scientifiche della mostra leonardesca*, p. 2. Università degli Studi di Milano, APICE (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale), Archivio Famiglia Calvi, Subfondo Secondo lotto archivio Calvi, fasc. "Mostra Leonardesca 1938", cart. 94, UA 19 (d'ora in poi APICE, Archivio Calvi, cart. 94). Si ringrazia la dott.ssa R. Gobbo e il personale dell'archivio per la disponibilità.

³ Mostra di Leonardo da Vinci, *CATALOGO*, maggio-ottobre XVII, Milano Palazzo dell'Arte, 1939, pp. 18-19. Si rimanda al paragrafo 6 per gli approfondimenti relativi agli edifici citati.

Difatti, la revisione storiografica degli apporti di Leonardo aveva portato a valutarlo come precursore del metodo moderno. Inoltre, la ricorrenza del centenario della morte nel 1919 non era stata adeguatamente celebrata, per cui la mostra poteva risultare un'occasione adeguata.

In realtà, la celebrazione dell'universalità della figura di Leonardo da Vinci sottende altri due aspetti altrettanto rilevanti per il Fascismo. In primo luogo si vuole istituire una corrispondenza tra il genio di Leonardo e la stirpe italica, altrettanto capace e di talento nella politica, come nelle arti e nelle scienze, tanto da sostenere che si valorizza il "vertice altissimo raggiunto dallo spirito italiano con Leonardo, in modo da esprimere attraverso Leonardo i caratteri essenziali della spiritualità della stirpe"⁴. Ecco, quindi, che Leonardo diventa simbolo del talento e della genialità nei diversi ambiti della *gens italica* e del popolo italiano nella sua storia.

L'altro riferimento, altrettanto importante, ha una propria espressione nella mostra sulle Invenzioni italiane, realizzata contestualmente a quella su Leonardo, che ha valore di propaganda economica e tecnologica nel periodo dell'autarchia⁵.

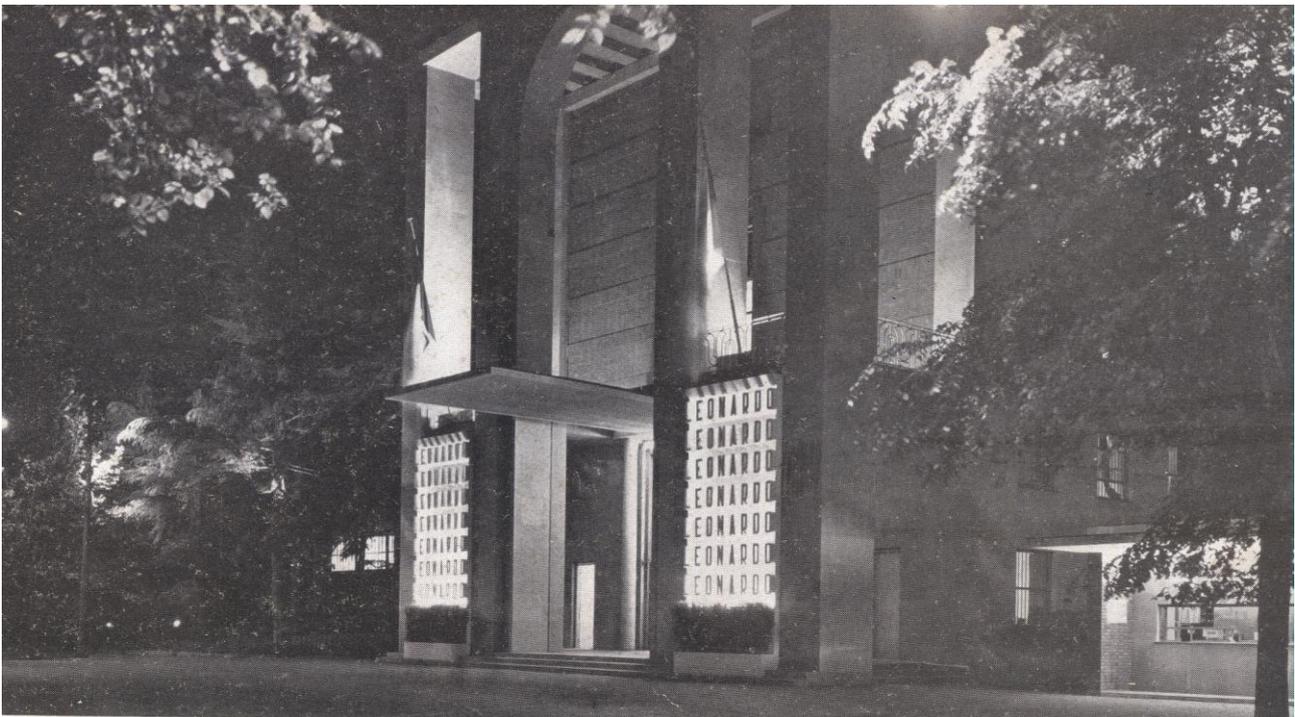


Fig. 1 Sistemazione della facciata del Palazzo dell'Arte di Milano per la mostra di Leonardo, maggio-ottobre 1939, architetti G. Muzio e C.B. Negri (da G. Pagano, La Mostra di Leonardo a Milano nel Palazzo dell'Arte, in «Casabella-Costruzioni», n. 141, settembre 1939, pp. 6-19, ivi p. 6).

Leonardo, quindi, come modello di riferimento per la creatività espressa durante il Fascismo e sollecitata dalle indotte necessità dell'autarchia. La mostra delle Invenzioni italiane, da realizzare contemporaneamente e nella medesima sede di quella di Leonardo - in realtà senza una reale condivisione da parte degli studiosi di Leonardo - era un modo per affermare che attraverso le sue

⁴ *Progetto per il programma per la mostra di Leonardo*, a cura del Comitato Esecutivo, Milano, 1938-XVI-II, p. 2.

⁵ *La mostra di Leonardo e delle Invenzioni*, "L'Italia", 1 giugno 1938; *Mostra di Leonardo da Vinci, CATALOGO*, maggio-ottobre XVII, Milano Palazzo dell'Arte, 1939, p. 13.

opere l'Italia aveva un preciso compito di civiltà e di progresso tecnico nel mondo e che, nel nuovo clima della Rivoluzione fascista, tendeva a conquistare il nuovo primato delle invenzioni come mezzo di prestigio, di benessere economico e di autarchia.

La dichiarazione di realizzare la mostra a Milano derivava dall'idea chiara e già assunta che “la celebrazione di Leonardo non può che essere fatta a Milano”⁶.

Difatti a Milano Leonardo aveva vissuto la sua maturità, a Milano aveva lasciato la sua opera più significativa: il Cenacolo, a Milano aveva potuto condurre i suoi studi più profondi e a Milano aveva avuto dei discepoli.

Inoltre, si era valutato che in altre città erano state realizzate mostre riferite a periodi rilevanti della storia italiana (Ferrara e il Rinascimento, Brescia e il Settecento), o a singoli artisti (Correggio a Parma, Tiziano e Tintoretto a Venezia, Giotto a Firenze), Milano non aveva ospitato una manifestazione di tale rilievo, e quindi risultava essere la città più opportuna, con la sede identificata presso il Palazzo dell'Arte (Fig. 1).

Nell'immediatezza dell'impegno si pensava ottimisticamente ad un'apertura della mostra già nell'aprile 1937⁷, poi rimandata al settembre 1938⁸ e, infine, slittata al 9 maggio 1939, terzo anniversario della fondazione dell'Impero fascista.

Le istituzioni, i comitati, le fasi organizzative

Promossa direttamente dal Duce durante una manifestazione ufficiale, la mostra è avviata rapidamente con la costituzione di una serie di commissioni e un centinaio di personalità coinvolte per elaborare un piano organico relativo ai vari ambiti.

Il Maresciallo Badoglio è chiamato a sovrintendere l'organizzazione sia della mostra su Leonardo che quella sulle Invenzioni, con vice-presidenti il Ministro dell'Educazione Nazionale Bottai e il Ministro per la Cultura Popolare Dino Alfieri.

Nel Comitato Generale figurano soprattutto personalità legate all'ambito politico, con alcuni ministri e podestà (tra cui quello di Vinci), i Rettori dell'Università di Milano, prof. Pepere, e dell'Università Cattolica, padre Gemelli, e una serie di accademici, tra cui Mons. Carusi, della Commissione vinciana, Giuseppe De Capitani D'Arzago e Ugo Ojetti.

La macchina organizzativa della mostra parte immediatamente, soprattutto grazie all'attività del Comitato Esecutivo del Partito Nazionale Fascista di Milano, con a capo il Gr. Uff. Adv. Carlo Emilio Ferri e segretario il prof. Giorgio Nicodemi, Direttore del Castello Sforzesco, e membri come i proff. Gino Chierici e Alberto de Capitani D'Arzago.

Questo primo Comitato prepara in tempi brevi un “Proposta di una mostra di Leonardo da Vinci a Milano”, siglata appunto da Ferri e Nicodemi, i cui contenuti saranno presi in esame successivamente, ma nella quale si ritiene che “la mostra, iniziando subito i lavori, potrebbe aprirsi il 21 aprile del 1937”⁹ per una durata prevista di 75 giorni, sino alla metà di giugno.

⁶ G. Nicodemi, C.E. Ferri, *Proposta di una mostra di Leonardo da Vinci a Milano*, promossa dalla Federazione Fascista degli enti culturali, s.d. APICE, Archivio Calvi, cart. 94, pp. 1-2; *Progetto per il programma per la mostra di Leonardo*, Milano, 1938-XVI, p. 3.

⁷ G. Nicodemi, C.E. Ferri, *Proposta di una mostra di Leonardo da Vinci a Milano*, promossa dalla Federazione Fascista degli enti culturali, s.d. APICE, Archivio Calvi, cart. 94, p. 10.

⁸ *La mostra di Leonardo e delle Invenzioni*, “L'Italia”, 1 giugno 1938.

⁹ G. Nicodemi, C.E. Ferri, *Proposta di una mostra di Leonardo da Vinci a Milano*, promossa dalla Federazione Fascista degli enti culturali, s.d. p. 10. APICE, Archivio Calvi, cart. 94.

Sulla base di questa valutazione temporale possiamo ipotizzare l'elaborazione di questo primo e fondamentale documento subito dopo la deliberazione della mostra.

Già in questo primo documento si sostiene che “il lavoro di preparazione della mostra deve essere fatto da un Comitato Scientifico assai ampio”¹⁰ e si valuta che dovrebbero esservi compresi: il prof. L. Serra, della Direzione Generale per le antichità e belle arti, che poi non vi comparirà; il Sen. Giovanni Gentile, presidente della Regia Commissione vinciana per la pubblicazione dei testi di Leonardo, che poi ne diventerà il Presidente, il Prof. Toesca, dell'Università di Roma, poi membro; Mons. Carusi, poi membro, in quanto uno dei più profondi conoscitori dei testi leonardeschi; viene suggerito il nome del prof. Chierici, Sovrintendente all'arte medievale e moderna delle province lombarde, ma che non sarà incluso (restando solo nel comitato esecutivo milanese); il prefetto dell'Ambrosiana, prof. Galbiati, non sarà incluso, così come non saranno inclusi nell'elenco ufficiale del ristretto Comitato Scientifico il Direttore della Pinacoteca di Brera, prof. A. Morassi, il prof. G. Nicodemi e il presidente della Commissione vinciana del Comune, prof. G. Fantoli, il prof. Annoni, il noto cartografo Roberto Almagià e l'architetto Pagano, che era stato precedentemente indicato in quanto membro del Direttorio della Triennale¹¹. Il Comitato Scientifico (Fig. 2) risulterà, quindi, composto da: prof. Giovanni Gentile, presidente, mons. Carusi, prof. Favaro, dell'Università di Modena - autore nel 1923 della fondamentale edizione critica del manoscritto Arconati (con Carusi), *Del moto et misura dell'acqua* -, prof. Bottazzi, senatore A. Crocco, prof. Giovannoni, proff. Marcolongo, Pratolongo, Sacco, Salmi, Salvi e dagli storici dell'arte proff. Toesca e Venturi. Segretario del Comitato Scientifico è il dott. Ignazio Calvi¹², il cui fondo archivistico permette oggi queste valutazioni sulla costituzione della mostra.

Oltre al Comitato Generale, a quello Scientifico e a quello Esecutivo, furono costituiti: il Comitato per la Raccolta, l'Ordinamento e la Conservazione delle Opere, con presidente il Sen. Gian Giacomo Gallarati Scotti; il Comitato per la Propaganda e le Manifestazioni, con a capo il Cav. Rino Parenti, della Federazione di Milano; l'Ufficio Tecnico, diretto dall'arch. e Gr. Uff Giuseppe Pagano.

Furono inseriti alcuni studiosi stranieri come Commissari, tra cui Bernard Berenson, Tancred Borenius, e Ludwig H. Heydenreich. Molti furono i Commissari di Ordinamento, tra cui alcuni degli architetti più attivi del periodo: Giulio Arata, Gian Luigi Banfi, Ludovico Barbiano di Belgioioso, Paolo Chiolini, Luigi Figini, Guido Frette, Piero Gazzola, Giulio Minoletti, Giovanni Muzio, lo stesso Pagano, Enrico Peressutti, Agnoldomenico Pica, Gino Pollini, Gio Ponti, Piero

¹⁰ Ivi, p. 8.

¹¹ Le valutazioni derivano dal confronto dell'elenco presente nella *Proposta* e quello ufficiale presente nel Catalogo: G. Nicodemi, C.E. Ferri, *Proposta di una mostra di Leonardo da Vinci a Milano*, promossa dalla Federazione Fascista degli enti culturali, s.d. pp. 8-9; APICE, Archivio Calvi, cart. 94; *Mostra di Leonardo da Vinci, CATALOGO*, maggio-ottobre XVII, Milano Palazzo dell'Arte, 1939, p. 8.

¹² Ignazio Calvi era al tempo un giovane e promettente studioso di temi leonardeschi. Si era laureato in Lettere presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano nel 1933, con una tesi su “Appunti storico-tecnici su disegni e studi di arte militare di Leonardo da Vinci (manoscritti B. L e Codice Atlantico)”, avendo come relatore il Prof. G. Nicodemi (segretario del Comitato Esecutivo della mostra). I suoi studi sull'architettura militare di Leonardo proseguiranno con la pubblicazione – proprio nel 1939 - del volume *Leonardo da Vinci architetto militare*, ulteriormente ampliato ne *L'architettura militare di Leonardo da Vinci* del 1943. Va ricordato, inoltre, che Ignazio era figlio di Gerolamo Calvi (1874-1934), riconosciuto studioso di Leonardo, autore di saggi di fondamentale importanza, come *Il Codice di Leonardo da Vinci della Biblioteca di Lord Leicester in Holkham Hall, pubblicato sotto gli auspici del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere*, Milano: L.F. Cogliati, 1909; *I manoscritti di Leonardo da Vinci: da un punto di vista cronologico storico e biografico*, Bologna: Zanichelli, 1925; e (postumo) *Vita di Leonardo*, Brescia: Morcelliana, 1936.

Portaluppi, Enrico Rava, Alberto Sartoris, e studiosi e professionisti riconosciuti, come i proff. Alberto Alpago Novello, Ambrogio Annoni, Costantino Baroni, Caterina Santoro, Arturo Uccelli e Carlo Zammattio¹³.

Si verifica, quindi, una sorta di dualità, tra Commissioni centrali incentrate sulle personalità afferenti a Roma, e quelle più propriamente organizzative, che fanno riferimento agli studiosi e ai professionisti di ambito milanese.

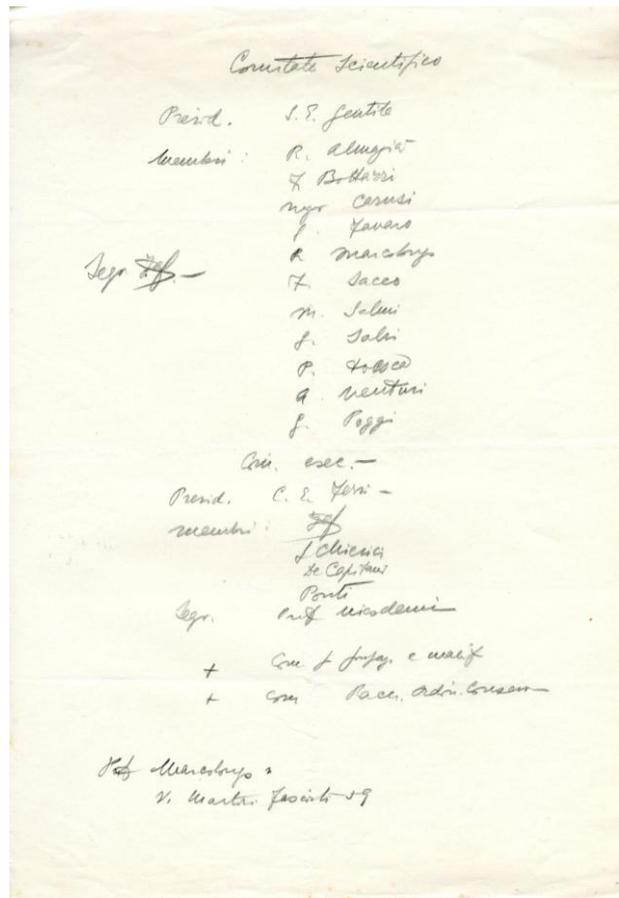


Fig. 2 Mostra di Leonardo da Vinci. Elenco manoscritto dei componenti il Comitato Scientifico e quello esecutivo. In base ai nomi presenti, si evince che siamo in una fase intermedia tra una prima formulazione e quella definitiva. APICE (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale), Archivio Calvi, cart. 94.

Il materiale dell'archivio I. Calvi

Come si accennava inizialmente, è grazie alla documentazione di Ignazio Calvi che riusciamo a ricostruire alcuni tasselli delle fasi organizzative della mostra leonardesca.

Ignazio Calvi, infatti, era segretario del Comitato Scientifico, membro del Comitato Esecutivo di carattere cittadino e Commissario di Ordinamento, per cui coinvolto in numerosi momenti preparatori dell'esposizione.

¹³ Gli elenchi delle varie Commissioni sono presenti nel *Catalogo*, cit. pp. 7-12.

Dopo un iniziale entusiasmo, in previsione di un'apertura della mostra nell'aprile del 1937, con l'elaborazione di un documento programmatico completo¹⁴, la macchina organizzativa si ferma – almeno per ciò che concerne tutto il 1937 –, rimettendosi in moto quando viene definita la seconda data di apertura: settembre 1938.

Difatti, nei primi mesi del 1938 si riparte da una versione più sintetica ma sostanzialmente simile al primo documento elaborato, che diventerà la base di partenza della strutturazione effettiva della mostra¹⁵.

Le attività procedono in primo luogo attraverso il Comitato Esecutivo, che viene convocato dal presidente, Avv. C. E. Ferri, il 6 aprile alle ore 21 al Castello Sforzesco, presso l'ufficio del Sovrintendente, prof. Nicodemi, segretario dello stesso comitato.

Un momento fondamentale per la strutturazione della mostra è l'Assemblea plenaria del Comitato Scientifico, tenutasi a Roma il 19 aprile 1938, presso la sede dell'Enciclopedia Italiana, e presieduta dal Sen. Giovanni Gentile.

Di questa riunione si ha il verbale, redatto appunto da Calvi in qualità di segretario, consentendo valutazioni sugli sviluppi dell'organizzazione, che saranno approfondite successivamente.

Molte delle decisioni sono, però, prese proprio dal Comitato esecutivo milanese.

Per esempio, nella riunione convocata d'urgenza il 22 aprile 1938 per il giorno successivo, presso la Federazione dei Fasci di Combattimento di Milano, viene valutata una questione molto importante: l'abbinamento o meno della mostra su Leonardo con quella sulle Invenzioni, tanto che viene avanzata la proposta di spostare la prima all'aprile 1939 per sganciarla da quella sulle Invenzioni ed avere un lasso maggiore di tempo per organizzarla. Si tratta di valutazioni importanti, che saranno in parte disattese, per cui – in effetti – le due mostre si svolgeranno in contemporanea, per il valore politico dell'eredità di Leonardo rispetto alle nuove invenzioni prodotte nel clima dell'autarchia; la data di apertura, però, sarà alla fine spostata al maggio dell'anno successivo, dimostrando il realismo organizzativo del Comitato milanese, che sempre in questa riunione aveva valutato i tempi necessari per una opportuna propaganda per la mostra e anche le concessioni di agevolazioni ferroviarie per raggiungere Milano da tutt'Italia.

Il 9 maggio l'avvocato Ferri prese possesso degli Uffici per il Comitato Esecutivo presso il Palazzo della Triennale e contestualmente si svolse una riunione in merito ai negoziati con il Governo Francese per il prestito di alcune importanti opere.

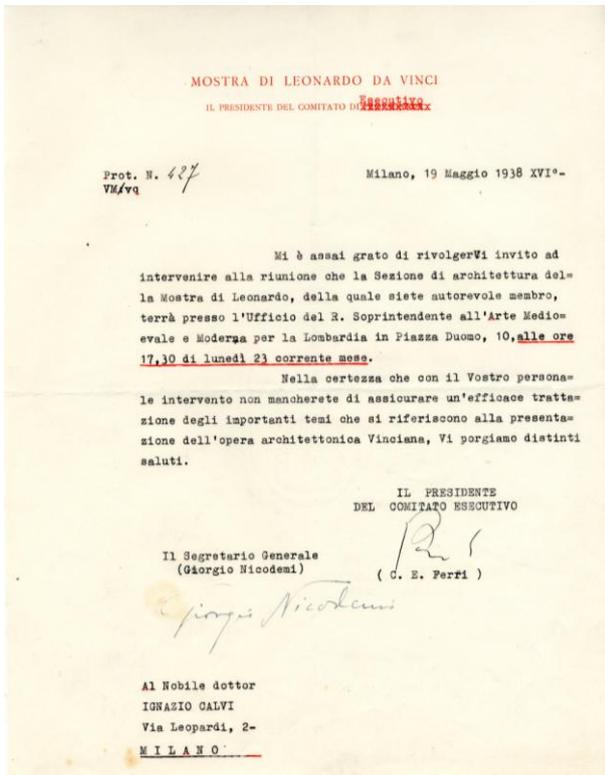
Nel mese di maggio si definiscono ulteriori parti dell'organizzazione: in particolare nella riunione presso la Soprintendenza dell'Arte Medievale e Moderna per la Lombardia, tenutasi il 23 maggio (Fig. 3), viene definita la Sezione Architettura della mostra, della quale venivano designati membri il Prof. Gino Chierici, padrone di casa, il Prof. Nicodemi del Castello Sforzesco, il Prof. Marcolongo (già membro del Comitato Scientifico), gli architetti Chiodi, Agnoldomenico Pica e Piero Portaluppi, l'ing. Aldo Putelli, lo storico Costantino Baroni e lo stesso Ignazio Calvi¹⁶.

Altro momento cruciale per l'organizzazione della mostra è la seconda riunione del Comitato Scientifico, questa volta organizzata a Milano l'8 giugno del 1938, presso la Sala Beltrami del Castello Sforzesco.

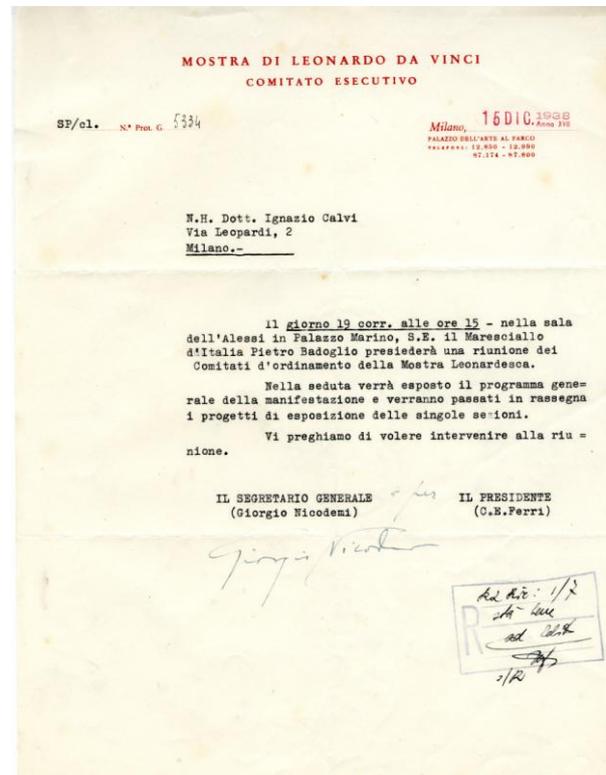
¹⁴ G. Nicodemi, C.E. Ferri, *Proposta di una mostra di Leonardo da Vinci a Milano*, promossa dalla Federazione Fascista degli enti culturali, s.d; APICE, Archivio Calvi, cart. 94.

¹⁵ *Progetto per il programma per la mostra di Leonardo*, a cura del Comitato Esecutivo, Milano, MCMXXXVIII-XVI-II. APICE, Archivio Calvi, cart. 94.

¹⁶ APICE, Archivio Calvi, cart. 94, 23.V.38 Sezione di Architettura. Si tratta di una minuta a matita con l'elenco dei nomi e il riferimento all'ACADEMIA [sic] LEONARDI VINCI.



3



4

Fig. 3 Mostra di Leonardo da Vinci. Lettera di convocazione indirizzata a Ignazio Calvi, datata 19 maggio 1938, per la riunione della Sezione di Architettura del 23 maggio. APICE, Archivio Calvi, cart. 94.

Fig. 4 Mostra di Leonardo da Vinci. Comitato Esecutivo. Lettera di convocazione, indirizzata a Ignazio Calvi, datata 15 dicembre 1938, per la riunione dei Comitati d'Ordinamento del 19 dicembre, alla presenza del Maresciallo Badoglio, per la presentazione dei progetti di esposizione delle singole sezioni. APICE, Archivio Calvi, cart. 94.

7

Questa riunione ha avuto una particolare rilevanza, in quanto all'ordine del giorno vi era la definitiva sistemazione delle Sale e Sezioni della mostra, in rapporto ai lavori delle singole commissioni, con il concorso di artisti, architetti e tecnici collaboratori.

È probabile, quindi, che gli elenchi dei vari materiali da esporre, divisi per sezioni, siano stati preparati per questa riunione; del resto questi elenchi sono materiali preparatori conservati dal segretario del Comitato scientifico, sufficientemente approfonditi ma non ancora definitivi.

Nello stesso giorno si era tenuta anche una seduta presso la Federazione dei Fasci di Pavia dove si dimostrava interesse per l'iniziativa milanese e la viva intenzione a collaborare per ciò che riguardava l'attività vinciana nel territorio di Pavia e Vigevano, oltre all'apporto dell'ateneo pavese alle scienze studiate da Leonardo (anatomia, architettura, urbanistica).

Nell'agosto del 1938 viene deciso ufficialmente lo slittamento dell'apertura della mostra al 9 maggio successivo, in coincidenza del terzo anniversario della Fondazione dell'Impero. La ragione è essenzialmente una: avere maggior tempo a disposizione per presentare le diverse attività di

Leonardo, ma anche identificare con più attenzione ciò che poteva rappresentare meglio la civiltà del Rinascimento¹⁷.

Si è verificato, quindi, ciò che era stato ipotizzato nell'aprile precedente, ma nella nuova situazione si era ritenuto opportuno dover scegliere meglio ciò che avrebbe rappresentato il genio di Leonardo nel proprio contesto e come anticipatore delle invenzioni della contemporaneità.

Alla fine di ottobre il lavoro preparatorio è pressoché concluso, per cui – prima di dare avvio alla fase esecutiva – viene convocata una riunione del Comitato Esecutivo il 31 ottobre al palazzo dell'Arte per la discussione e l'approvazione dell'ordinamento definitivo della mostra, oltre che sul bilancio preventivo. Approntato e approvato il materiale preparatorio, il 19 dicembre a Palazzo Marino ha luogo la riunione dei Comitati d'ordinamento (Fig. 4), presieduta da Badoglio, sino alla riunione del 23 dicembre, in cui fu deliberato l'ordinamento generale della mostra - con particolare riferimento all'ordinamento delle sale -, dando avvio alla fase esecutiva di realizzazione dell'Esposizione.

L'organizzazione della mostra

Il primo documento nel quale sono definiti gli elementi principali della mostra è, appunto, la *Proposta di una mostra di Leonardo da Vinci a Milano*¹⁸, promossa dalla Federazione Fascista di Milano, redatta poco dopo la deliberazione presa al Castello Sforzesco nell'ottobre del 1936, firmata da Ferri e Nicodemi.

Oltre alle ragioni della mostra e a un primo elenco di personalità coinvolte, come si è già visto, è predisposto un piano dettagliato della mostra che, in termini generali, corrisponderà alla effettiva esposizione. Uno dei primi aspetti che viene evidenziato è che la rievocazione delle attività di Leonardo non può avvenire solamente in un luogo, ma che l'intera città deve essere coinvolta, con luoghi cardine come il refettorio e la chiesa di Santa Maria delle Grazie, l'Ambrosiana, il Castello, "la Conca del Naviglio che gli è attribuita", offrendo ai visitatori un panorama sul Rinascimento lombardo. Principio di assoluta modernità, che vede coinvolto il contesto urbano e culturale, preconizzando una sorta di museo diffuso. È predisposta anche una prima organizzazione della mostra, al Palazzo dell'Arte: nel salone d'onore ospitare le opere autentiche di Leonardo (Fig. 5), come per esempio una serie di opere pittoriche, tra cui la "Gentildonna con Faina", del Museo Czartoryski di Cracovia, la "Adorazione dei Magi", la "Annunciazione" e "Il Battesimo" (del Verrocchio ma con un angelo e parte del paesaggio di Leonardo) degli Uffizi di Firenze, il "Cartone di S. Anna" della Burlington House di Londra, la "Madonna" della Galleria di Monaco, "il Battista", la "Madonna con S. Anna", "La Vergine delle Rocce", "La Gioconda", "La Bella Ferroniere" e la "Annunciazione" del Louvre di Parigi, il "S. Girolamo" dalla Pinacoteca Vaticana, la "Ginevra Benci" dalla Galleria Lichtenstein di Vienna, il "Cavallo impennato" in bronzo dal Museo di Budapest e gli "Studi di teste per il cenacolo" dal Museo di Weimar¹⁹.

¹⁷ APICE, Archivio Calvi, cart. 94. Milano 30 agosto 1938. Lettera a firma del Presidente e del Segretario del Comitato Esecutivo a Ignazio Calvi:

"Vi sarà certamente noto, gentile e illustre Collaboratore, che l'inaugurazione della mostra di Leonardo da Vinci è stata rimandata al nove Maggio prossimo, terzo anniversario della Fondazione dell'Impero, perché sono soprattutto sembrati necessari un maggior spazio ed una maggiore attenzione nello svolgere i diversi punti dell'attività di Leonardo, non solo per quanto riguarda ciò che Egli creò, ma anche per quanto può dare idea della civiltà del Rinascimento. [...]".

¹⁸ G. Nicodemi, C.E. Ferri, *Proposta di una mostra di Leonardo da Vinci a Milano*, promossa dalla Federazione Fascista degli enti culturali, s.d; APICE, Archivio Calvi, cart. 94.

¹⁹ G. Nicodemi, C.E. Ferri, *Proposta di una mostra di Leonardo da Vinci a Milano*, cit. p. 4.

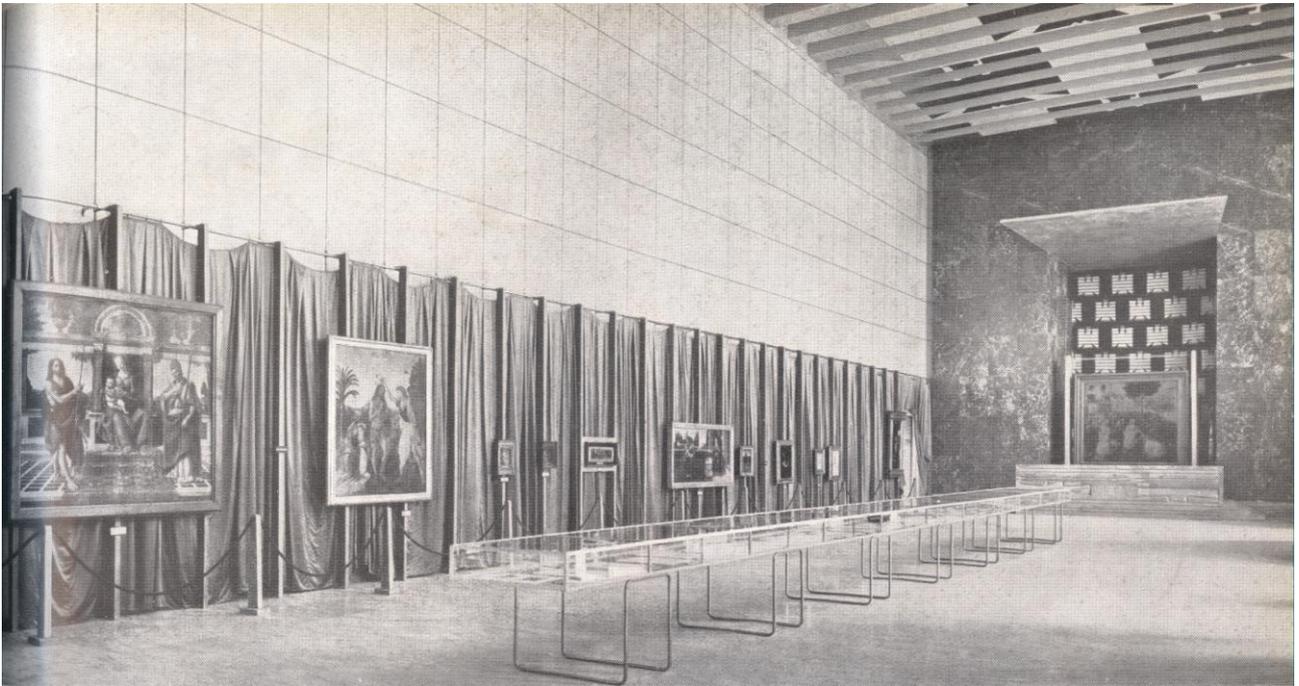


Fig. 5. Milano, Palazzo dell'Arte. Mostra di Leonardo da Vinci, maggio-ottobre 1939. Sala Maggiore, architetto A. Pica (da G. Pagano, *La Mostra di Leonardo a Milano nel Palazzo dell'Arte*, cit., p. 13).

Si tratta, ovviamente, di una previsione, in quanto non tutte le opere sarebbero risultate disponibili. Difatti, Ferri stesso inizia un negoziato con il Governo francese e Ignazio Calvi si reca più volte in Inghilterra.

Nelle sale immediatamente successive era prevista l'esposizione dei disegni e dei testi leonardeschi, attraverso riproduzioni ingrandite.

Nelle sale successive si pensava all'esposizione delle opere degli allievi e dei pittori a lui vicini, a partire da Cesare da Sesto, Giovanni Antonio Boltraffio, ma anche Ambrogio de Predis, Marco d'Oggiono, Solario, Francesco Napoletano, Giampietrino, Bernardino dei Conti, Sodoma, Luini e Gaudenzio Ferrari²⁰, considerando che le opere di questi artisti presenti nelle raccolte milanesi sarebbero rimaste in loco, inserite in un circuito di visita.

Per le diverse attività di Leonardo è prevista la dislocazione nelle sale successive, così da avere una sala per ogni disciplina: l'architettura, la fisiologia, la geologia, l'anatomia, l'idraulica, l'ottica, la meccanica e lo studio del volo, adattando il materiale espositivo alla specificità della materia: per esempio per l'anatomia avere i suoi disegni riprodotti in forma estesa sulle pareti, mentre per le invenzioni meccaniche avvalersi di modelli ricostruiti sulla base dei suoi disegni.

Questo primo documento è, ovviamente, una valutazione complessiva e viene presa in esame l'idea di collegare l'esposizione in senso stretto a numerose iniziative culturali, come conferenze da parte dei maggiori studiosi italiani e stranieri, concerti di musica rinascimentale, rievocazioni di feste delle corti italiane. Oltre a queste attività si valuta la possibilità di creare un collegamento tra punti

²⁰ Ivi, p. 5.

notevoli della città rappresentativi del periodo, per cui – si dice – l’Ambrosiana sta predisponendo una sala con i materiali leonardeschi, il Castello Sforzesco ha ordinato la Raccolta Vinciana, il Cenacolo è pronto ad accogliere visitatori e la chiesa delle Grazie è stata restaurata dagli architetti Portaluppi e Chierici.

Questa prima proposta comprendeva anche un piano finanziario²¹. In esso si riteneva che per i bilanci preventivi si potesse far riferimento a quelli delle mostre dell’Aeronautica, realizzata nel 1934, sempre al Palazzo dell’Arte e sotto la supervisione di Giuseppe Pagano²².

Si preventiva per la mostra su Leonardo una spesa di circa L. 750.000 per l’arredamento delle sale, per i cataloghi e per il congresso (L. 25000 per ciascuna delle 20-25 sale).

È valutato anche un piano assicurativo per le opere esposte, per un valore di circa 500 milioni di lire, usufruendo dell’attività dell’Istituto Nazionale di Assicurazioni.

Con estrema professionalità viene ipotizzato un ritorno economico, valutato in circa duecentomila visitatori per un biglietto da dieci lire, andando a coprire abbondantemente le spese; questo avrebbe legittimato la richiesta a istituzione cittadine di somme in anticipo per l’allestimento.

La datazione di questo documento è appunto fornita dalla proposta di apertura della mostra il 21 aprile del 1937, per una durata prevista di circa 75 giorni, per non far lievitare i costi di assicurazione, sino alla metà di giugno, periodo di maggior spostamento sia di italiani che stranieri²³.

La *Proposta* diventa il *Progetto per il Programma per la mostra di Leonardo*²⁴ agli inizi del 1938, sempre a cura del Comitato Esecutivo, a stampa e rilegato, per una maggiore diffusione.

Il *Progetto* del 1938 riprende testualmente il documento precedente, con qualche taglio per rendere il fascicoletto uno strumento agile di valutazione, senza inutili lungaggini.

Ciò che viene aggiunto nella parte iniziale fa riferimento a una prima valutazione storiografica e a un esame del metodo leonardesco.

Si dice, infatti, “in questo ultimo decennio l’esame del pensiero di Leonardo, sottoposto ad una revisione accuratissima da parte di studiosi italiani e stranieri, ha rivelato un genio assai diverso e ben più alto da quello che appariva nel principio del secolo [...]”.

Caduta la visione di un Leonardo che affermava soltanto il valore dell’esperienza, e perciò antesignano dei metodi moderni, non si può più vedere in Lui uno spirito in antitesi con il sapere medievale, ma uno dei più puri assertori delle conquiste di ogni ordine compiute dal Rinascimento, e uno dei più compiuti pensatori dell’idealismo razionalistico. La sua visione delle cose naturali è un itinerario a Dio che è sempre degna della più alta nobiltà umana²⁵.

Viene, cioè, attribuito a Leonardo il metodo scientifico moderno, basato sulla sperimentazione ma anche elaborazione teorica, riconducendo il suo pensiero all’idealismo razionale. È innegabile che ci sia una lettura idealistica, appunto, che suppone un contributo diretto in questa direzione di Giovanni Gentile, presidente del Comitato Scientifico e filosofo idealista per antonomasia.

Dopo aver ripercorso le opere principali di Leonardo e dei suoi allievi, si definiscono già le diciassette sale tematiche, con il Salone d’Onore riservato alle opere autentiche, poi disegni e manoscritti di Leonardo, la pittura lombarda al tempo di Leonardo (sala III), le opere degli scolari

²¹ Ivi, p. 9.

²² Si rimanda alla nota 68.

²³ G. Nicodemi, C.E. Ferri, *Proposta di una mostra di Leonardo da Vinci a Milano*, cit, p. 10.

²⁴ *Progetto per il programma per la mostra di Leonardo*, a cura del Comitato Esecutivo, Milano, MCMXXXVIII-XVI-II. APICE, Archivio Calvi, cart. 94.

²⁵ Ivi, p. 3.

(sala IV), poi le località della sua vita. Iniziano, quindi, le sale tematiche, con l'anatomia, le ricerche sulla natura (geologia, geografia, botanica etc), l'urbanistica, l'architettura civile e militare, la meccanica, l'aviazione, l'idraulica e per concludere la biblioteca di e su Leonardo²⁶.

Se il documento di *Progetto* veniva stampato nel febbraio del 1938, il 19 aprile si svolge un'assemblea plenaria del Comitato Scientifico presso la Sede dell'Enciclopedia Italiana a Roma.

Di questa riunione fondamentale esiste una relazione manoscritta, un verbale dattiloscritto su carta intestata "Mostra di Leonardo" e uno ufficiale, su carta intestata della Raccolta Vinciana (Fig. 6), in quanto redatti dal segretario del Comitato Scientifico, appunto Ignazio Calvi.

A questa riunione, che dura un paio di ore, prendono parte Giovanni Gentile come presidente e Calvi segretario, con il Rettore dell'Università di Roma, prof. De Francisci, Nicodemi, Ferri e Chierici del Comitato Esecutivo, l'architetto Gustavo Giovannoni, i professori Roberto Marcolongo, Pietro Toesca e Mario Salmi, Mons. Enrico Carusi e il prof. Roberto Almagià, che non ritroveremo successivamente.

La seduta è aperta dal presidente, che invita Nicodemi a esporre lo schema della mostra elaborato dal Comitato Esecutivo milanese e proposto sia nel documento preparatorio che in quello a stampa, visti in precedenza.

Nicodemi, quindi, ripercorre le diverse fasi dell'organizzazione, con la scelta del Palazzo dell'Arte per l'ampiezza, la dignità e la sicurezza; espone, quindi, la successione delle sale già valutata e propone di istituire una Commissione consultiva e direttiva ristretta per il benessere alle varie iniziative, con macroaree di competenza: il prof. Toesca per l'ambito artistico, il Prof. Marcolongo per quello scientifico e Mons. Carusi per i testi e i manoscritti.

Con l'apertura della discussione emergono alcune questioni generali e altre più tematiche. Un problema da valutare con attenzione è, per esempio, quello segnalato dall'architetto Giovannoni: la necessità di evitare allestimenti fantasiosi e di optare per una dignitosa e nobile semplicità per l'allestimento delle sale. Questa istanza viene ancor più sottolineata dal prof. Salmi: "che gli architetti chiamati a collaborare alla messa in scena della mostra non abbiano a sovrapporre le loro personalità a scapito della dignità della mostra stessa..."²⁷, e per questo Chierici propone di istituire un direttore unico per l'organizzazione architettonica²⁸.

Il secondo aspetto valutato collettivamente è l'approfondimento dei vari ambiti: il prof. Marcolongo indica l'ing. Filippo Arredi di Roma come esperto di idraulica²⁹ (che sarà poi sostituito da Carlo Zammattio) e sostiene la necessità di esporre una serie di modelli, così come condiviso da Giovannoni. Salmi solleva una questione fondamentale: la necessità di accordi con il Louvre e l'Istituto di Francia come requisito per l'esistenza stessa della mostra. Toesca sottolinea, invece, l'importanza di collegare Leonardo agli allievi e ad altri esponenti artistici del suo tempo, mentre Almagià ribadisce l'importanza della cartografia.

Altro aspetto su cui ci sono posizioni diverse è quello relativo alla realizzazione di conferenze su temi vinciani durante il periodo di apertura della mostra. Giovannoni ne sostiene la validità, mentre Toesca ritiene che conferenze di carattere scientifico e specialistico possano non avere riscontri di pubblico, mentre sarebbe sicuramente più utile - a suo avviso - realizzare visite guidate con

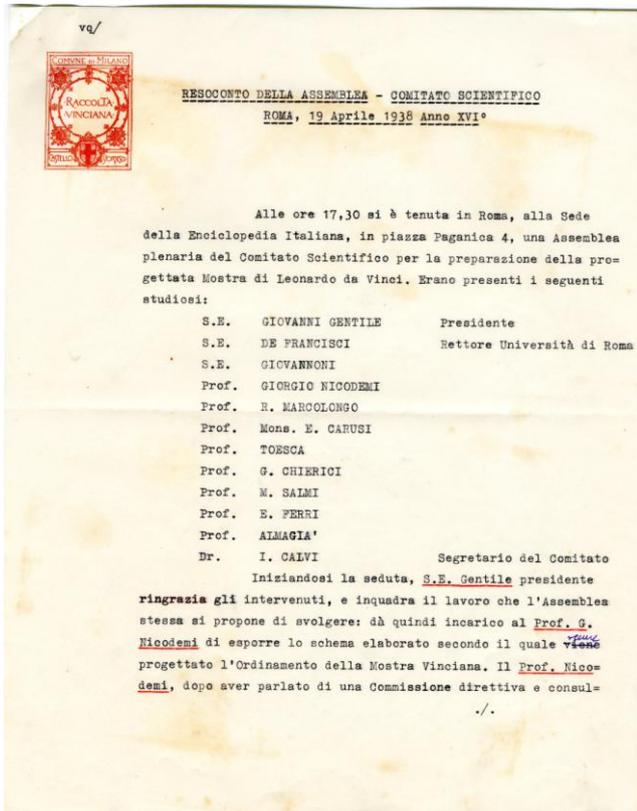
²⁶ Ivi, pp. 8-9.

²⁷ APICE, Archivio Calvi, cart. 94. *Resoconto della Assemblea Comitato Scientifico*, Roma 19 aprile 1938, p. 2.

²⁸ Va tenuto presente che l'architetto Giuseppe Pagano diventerà, sia pur tardivamente, il Supervisore dell'Ufficio tecnico della Mostra.

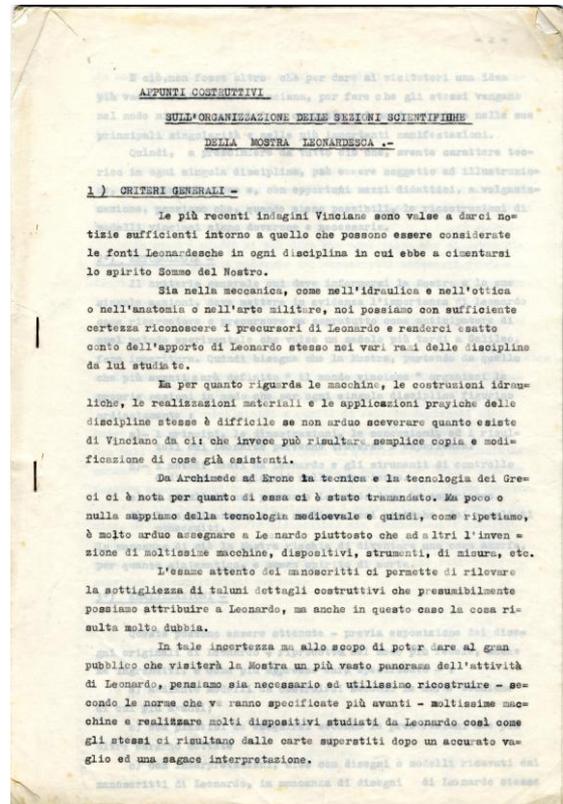
²⁹ La competenza era data dal testo del 1932: Arredi, F. 1932. *Avviamento alla critica del trattato "Del moto e misura dell'acqua" di Leonardo da Vinci*, Roma, Tipografia del Genio.

specialisti dei vari ambiti per far comprendere meglio al grande pubblico il rilievo dei vari elementi esposti.



6

Fig. 6. Mostra di Leonardo da Vinci. Resoconto dell'Assemblea – Comitato Scientifico, Roma 19 aprile 1938 – Anno XVI. Frontespizio del verbale. APICE, Archivio Calvi, cart. 94.



7

Fig. 7. Mostra di Leonardo da Vinci. Appunti costruttivi sull'organizzazione delle sezioni scientifiche della mostra leonardesca (frontespizio). APICE, Archivio Calvi, cart. 94.

Inoltre, emerge la necessità di realizzare un catalogo della mostra, in questa fase ipotizzato nella forma di un catalogo per ogni singola sala, cioè di un vero e proprio studio riguardante ogni sezione, cosa che sarà realizzata nel volume pubblicato dall'Istituto Geografico de Agostini alla fine di ottobre del 1939, mentre gli altri due cataloghi – come si vedrà – sono di carattere più divulgativo.

Per quanto riguarda ancora le pubblicazioni, viene proposta la ripubblicazione del testo di Luca Beltrami *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci in ordine cronologico*, risalente al 1919.

Affrontati questi argomenti, la seduta viene tolta, dando compito alle singole sezioni di iniziare la preparazione del percorso espositivo, ovviamente sotto la guida delle commissioni predisposte. Difatti, la riunione successiva – prevista per fine maggio ma che poi avrà luogo l'8 giugno a Milano, al Castello Sforzesco – aveva come unico punto all'ordine del giorno l'organizzazione definitiva della mostra.

Sulla base delle sollecitazioni emerse durante la riunione del Comitato Scientifico a Roma, viene convocata d'urgenza una riunione del Comitato Direttivo, in cui si valuta la possibilità – della quale già se ne è accennato - di far slittare la mostra su Leonardo, mentre nella successiva riunione del 9 maggio il presidente Ferri avrebbe riferito sui risultati dei negoziati con il governo francese. Questo era stato uno dei punti fondamentali della riunione di Roma, in quanto molti dei materiali erano conservati a Parigi e la loro disponibilità o meno avrebbe fortemente condizionato l'organizzazione della mostra stessa.

Non vi è un esito scritto, ma considerando la successiva realizzazione della mostra, possiamo sostenere che le trattative si svolsero con esiti positivi.

Sul risultato positivo di queste trattative viene scritto un articolo su “Il Popolo d'Italia” del 26 giugno, in cui si esalta il ritorno in patria degli undici Codici di Leonardo in possesso dell'Istituto di Francia dopo 142 anni dal loro spostamento a Parigi del 1796 “dopo molte peripezie”.

Il successivo incontro del Comitato Scientifico ebbe luogo, come si diceva, l'8 giugno al Castello Sforzesco di Milano, con un ordine del giorno impegnativo: l'approvazione della sistemazione delle sale e delle sezioni della mostra.

Se per la sistemazione delle sale è indicata nel *Progetto* per il programma, le tematiche delle varie sezioni sono espone in modo dettagliato nel fascicolo *Appunti costruttivi sull'organizzazione delle sezioni scientifiche della mostra leonardesca*³⁰ (Fig. 7). In quanto documento preparatorio può essere collocato in questa fase dei lavori; difatti consiste in una parte introduttiva generale, seguita da una serie di elenchi di opere leonardesche da esporre sotto forma di riproduzioni, quali tavole e modelli.

In questi *Appunti costruttivi* sono enunciati i criteri generali per l'organizzazione della mostra, la metodologia, le realizzazioni, sino alla trasmissione didattica.

Per quanto riguarda la suddivisione generale, in primo luogo vi è il mondo vinciano, e poi le varie sezioni: anatomia, meccanica, idraulica, ingegneria militare, tecnica delle costruzioni, urbanistica e architettura e, infine, l'aviazione, riducendo – rispetto al programma iniziale – gli approfondimenti sugli studi di carattere naturalistico.

La relazione è costituita, quindi, da una parte molto approfondita in cui, disciplina per disciplina, sono proposti elenchi di elementi da esporre e in quale forma (tavola, modello, diapositiva), esito di un lavoro consistente e base molto ampia per l'organizzazione delle fasi successive, cioè la realizzazione di questi materiali per la loro esposizione.

Iniziamo, quindi, a prendere in esame i contenuti di questa relazione costitutiva.

Per ciò che concerne i criteri generali, viene proposta una divisione iniziale tra l'apporto teorico di Leonardo rispetto al suo tempo e quello pratico-applicativo. Difatti, si sostiene che mentre per un livello teorico si è in grado di stabilire il contributo di Leonardo alle varie discipline, in quanto si conoscono le fonti della sua conoscenza (come dimostra anche la realizzazione di un'apposita sezione della mostra dedicata alla biblioteca di Leonardo), non si può dire altrettanto per le realizzazioni come le macchine, le costruzioni idrauliche, i dispositivi e le applicazioni pratiche delle discipline stesse. Per questo aspetto, infatti, risulta praticamente impossibile stabilire ciò che era stato attuato e realizzato in età medievale e ciò che viene elaborato ex-novo da Leonardo.

Si ribadisce questa perplessità senza mezzi termini: “è difficile se non arduo scervere quanto esiste di vinciano da ciò che invece può risultare semplice copia e modificazione di cose già esistenti”³¹,

³⁰ APICE, Archivio Calvi, cart. 94. *Appunti costruttivi sull'organizzazione delle sezioni scientifiche della mostra leonardesca*.

³¹ Ivi, p. 1.

come anche: “l’esame attento dei manoscritti ci permette di rilevare la sottigliezza di taluni dettagli costruttivi che presumibilmente possiamo attribuire a Leonardo, ma anche in questo caso la cosa risulta molto dubbia”³².

Nel 1938 viene evidenziata una problematica che riguarda ancora oggi gli studi su Leonardo: in molti ambiti applicativi il suo apporto può essere riferibile – in termini di massima- al miglioramento di alcuni elementi e parti, ma su strutture o congegni comunque già elaborati e realizzati precedentemente.

Ma – si dice nella relazione – nell’incertezza dell’attribuzione e in funzione di un’apertura al grande pubblico, sarà opportuno realizzare il maggior numero possibile di macchine e dispositivi come modelli per ricostruire le conoscenze tecniche del periodo.

Nel secondo punto inerente la metodologia, viene sottolineato un concetto già presente nel *Progetto* per il programma, vale a dire evidenziare la modernità del metodo “sperimentale” attuato da Leonardo, che non solo partiva dall’esperienza, ma la teorizzava per poi applicarla.

Viene, inoltre, stabilito che in virtù di questi principi, ogni sezione della mostra debba riportare:

“a) i principi, le dimostrazioni, le concezioni, ed i risultati cui Leonardo pervenne attraverso l’esperienza.

b) i metodi usati da Leonardo e gli strumenti di controllo e di misura impiegati nelle esperienze.

c) le applicazioni e le realizzazioni pratiche dei risultati conseguiti.”³³.

Tutto ciò doveva essere chiaro ed esplicitato attraverso modelli e plastici, oltre che con disegni ricavati dai codici.

Per catturare l’attenzione del grande pubblico si suggerisce di adottare metodi ottici (proiezioni) e fonici, in modo da guidare i visitatori per le sale della mostra come se fossero accompagnati da una guida.

Suddivisione generale

Entriamo, quindi, nel vivo di quella che è stata l’organizzazione scientifica della mostra.

Secondo gli organizzatori non era opportuno basare la mostra principalmente sugli aspetti tecnici, per esempio con disegni di macchine e modelli, perché questi sarebbero stati posti immediatamente a confronto con l’attualità, per giunta esposta nelle sale successive dedicate alle invenzioni. L’obiettivo principale diventa, quindi, presentare uno sguardo sul tempo di Leonardo, a partire da quelle che erano le cognizioni geografiche e astronomiche e la concezione aristotelica.

La prima sezione è, quindi, dedicata al *Mondo vinciano*, esponendo la concezione cosmologica di Leonardo, la quale formava un tutt’uno con le discipline della fisica: “senza queste premesse relative alle entità fisiche del mondo ponderabile e di quello imponderabile non si può affrontare in particolare lo studio e gli aspetti dell’attività vinciana nel campo delle ricerche e delle realizzazioni”³⁴.

Ecco, quindi, che partendo dall’astronomia sono previsti modelli e tavole riguardanti aspetti della fisica, della geofisica, sino alle trasformazioni del mondo organico e inorganico.

Si passa, poi, all’anatomia, umana e comparata, all’ottica, alla meccanica nelle sue principali divisioni, vale a dire la statica e la dinamica secondo Leonardo, gli studi di elementi di macchine di

³² Ibidem.

³³ Ivi, p. 2.

³⁴ Ivi, p. 4.

misura e controllo, le macchine per la lavorazione del legno e ferro, quelle tessili, i congegni di orologi, sino alle applicazioni della meccanica all'acustica.

In particolare, la sezione dedicata alla meccanica è notevolmente ampia, prevedendo 233 elementi di esposizione tra tavole e modelli. Nella prima parte erano previste tavole e interpretazioni della statica medievale e del contributo leonardesco, con riferimenti allo pseudo-Euclide, a Giordano Nemorario, a Thabit ibn Korrah, Biagio Pelacani, Oreste ed Alberto di Sassonia, con tavole riferite a passi degli scritti di Leonardo riguardanti la leva, la legge classica dell'equilibrio, la polemica con Leon Battista Alberti, il concetto di momento di inerzia e la composizione delle forze, la discesa dei gravi nell'aria, il concetto di gravità secondo il sito, l'equilibrio sul piano inclinato, il poligono di sustentazione, la teoria di centri di gravità, il problema delle reazioni vincolari etc³⁵.

Le successive 25 tavole erano dedicate alla dinamica, con quella leonardesca e le fonti greche e medievali.

Anche la sezione successiva, l'idraulica, prevedeva ben 262 elementi da esporre tra tavole, modelli e diapositive, inerenti la misura e il moto delle acque, le macchine motrici ed operatrici, le macchine per lavori idraulici, l'idraulica fluviale, le bonifiche e le costruzioni portuali, marittime e navali.

Nella successione degli ambiti espositivi, l'ingegneria militare "non deve essere assolutamente confusa con l'architettura civile e religiosa giacché il materiale è così vasto e vario da costituire sezione a parte non solo, ma anche materiale che nulla ha a che vedere con l'architettura nel senso generale della parola. Questa sezione è forse quella che meglio si presta a realizzazioni di modelli capaci di interessare oltre gli studiosi, il gran pubblico."³⁶

Difatti, a questa tematica sono dedicati ben 164 elementi: si tratta, essenzialmente, di tavole 70x100, con i modelli relativi ai ponti mobili galleggianti e corazzati, al fossato del Castello di Milano, e a esempi di bastioni e di elementi di assedio. Colpisce, però, l'iniziale valutazione dell'ambito difensivo completamente separato da quello architettonico, anche se nell'ambito degli studi questa divisione non era praticata.

Una sezione introdotta in questa fase è quella riferita alla tecnica delle costruzioni, in merito alla statica degli archi e dei pilastri, mettendo in evidenza le prime ricerche sperimentali in materia compiute proprio da Leonardo. Per questa sezione erano previsti 84 elementi da esporre, con molti modelli riferiti alle macchine di cantiere.

Della sezione urbanistica si era occupato l'ingegner Putelli, con un lavoro preliminare molto accurato, prendendo in esame i disegni relativi del Codice B e del Codice Atlantico e predisponendo una serie di plastici.

Le ultime due sezioni sono quelle dedicate all'architettura, in particolare quella civile e religiosa e all'aviazione, sezione predisposta interamente dal prof. Giacomelli³⁷.

Dopo una rassegna - sia pur sintetica - dei vari ambiti tematici della mostra, con riferimenti ad allegati sui quali si ritornerà più avanti, nel documento sull'organizzazione della mostra si entra nello specifico dell'interpretazione dei disegni vinciani e della realizzazione dei modelli. Sia per ciò che concerne la comprensione del metodo rappresentativo e dell'attività di Leonardo, sia per ciò che

³⁵ Ivi, p. 24.

³⁶ Ivi, p. 6.

³⁷ Ivi, p. 7. Giacomelli è autore di numerose pubblicazioni sul volo già dal 1919, in particolare: Giacomelli, R. 1919. *Gli studi di Leonardo da Vinci sul volo*, "L'Aeronauta", II; Id. 1934. *Progetti vinciani di macchine volanti all'Esposizione aeronautica di Milano*, "L'aeronautica", 14, Roma, 8-9, pp. 1047-1065; Id. 1934. *Gli scritti di Leonardo da Vinci sul volo*, Milano; *Esposizione dell'aeronautica italiana*. Catalogo, Milano 1934.

riguarda l'approccio della contemporaneità rispetto al passato - come in questo caso riferito al materiale documentario-, si esprimono concetti e valutazioni di assoluta modernità, che indicano una approfondita conoscenza del mondo vinciano e anticipano per molti versi le procedure attuali per l'esposizione di materiali estremamente preziosi.

Una prima valutazione è quella che – fatta eccezione per alcune tavole del Codice Atlantico e della Raccolta Windsor – i disegni di Leonardo non furono realizzati per essere visti da un pubblico; questo vuol dire che esprimono un'idea, fissata sulla carta, nel suo farsi. Si tratta, quindi, di “appunti costruttivi” – a volte anche confusi – perché sommano diversi stadi dell'ideazione e sono pertanto schematici.

Vedremo in seguito come questa valutazione del disegno leonardesco sia perfettamente calzante e anticipatoria di alcuni rilevanti giudizi successivi.

Un secondo aspetto messo in rilievo è la perizia tecnica, in modo da trasformare un fenomeno soggettivo in una realtà oggettiva “secondo le leggi della proiezione centrale prospettica, ciò che i Tedeschi chiamano *Vorstellungsvermoege*n”³⁸.

Spesso, però, questi disegni hanno perso chiarezza per le vicissitudini dei manoscritti, tanto da non riuscire a far emergere – nei casi più difficili – i segni grafici attraverso l'uso del trattamento fotografico con radiazioni infraluminose della superficie cartacea.

L'atteggiamento in situazioni come queste è, però, chiaro e secondo le metodologie attuali pienamente corretto: “non sarebbe ammissibile una manomissione dei disegni vinciani sugli ingrandimenti fotografici”³⁹, per il rispetto degli originali che sarebbero deturpati da qualsiasi ricalco moderno. In questi casi, quindi, si prevede l'esposizione del disegno originale da affiancare a una riproduzione con il disegno evidenziato.

Per quanto riguardava la ricostruzione di invenzioni, andava tenuto presente che Leonardo valutava un meccanismo in funzione della sua realizzazione o del miglioramento di una sua parte. Nei disegni leonardeschi, inoltre, è sempre possibile stabilire i rapporti reciproci di grandezza tra le varie parti e rispetto all'esterno, quindi era necessario non omettere mai elementi riconducibili alla grandezza reale, come rappresentazioni umane o del contesto.

Per ciò che concerne i modelli, si indicano due condizioni fondamentali: devono “poter funzionare, in qualunque scala, sia riprodotto il soggetto” e devono essere “realizzati come sarebbero stati all'epoca in cui i disegni furono tracciati”⁴⁰.

Nella rifinitura dei modelli si richiede il rispetto della fedeltà storica della ricostruzione, evitando parti cromate, nichelate o sabbiate; nel caso di ricorso a materiali differenti, questi devono prendere l'aspetto di quelli che hanno sostituito.

A parte quest'ultimo aspetto (per quanto riferito a modelli interamente ricostruiti), tutta l'impostazione riguardante l'esposizione dei disegni, la loro riproduzione e la realizzazione di modelli segue rigidi canoni filologici, per proteggere l'originalità dei disegni leonardeschi, anche in situazioni di relativa intelligibilità; piuttosto si prevedono altre tavole esplicative che diventano didascaliche in una mostra per il grande pubblico.

È veramente importante sottolineare la lucidità con cui è esposto il metodo leonardesco sia per la concezione e finalità dei disegni, sia per il suo apporto ai vari meccanismi e congegni.

³⁸ APICE, Archivio Calvi, cart. 94. *Appunti costruttivi sull'organizzazione delle sezioni scientifiche della mostra leonardesca*, pp. 8-11, ivi p. 8.

³⁹ Ivi, p. 9.

⁴⁰ Ivi, p. 10.

La relazione sulle tematiche, l'impostazione metodologica e le modalità attuative presentava, infine, una serie di elenchi tematici⁴¹, contenenti gli elementi da esporre, con l'indicazione dell'output da realizzare: se tavola, modello o - più raramente - diapositiva.

Il primo settore disciplinare ad essere preso in esame è quello dell'idraulica, segue la meccanica, la tecnica delle costruzioni, l'ingegneria militare e, infine, l'architettura.

Come si diceva in precedenza, è probabile che questa relazione così completa e dettagliata sia stata messa a punto per la riunione del Comitato Scientifico tenutasi l'8 giugno al Castello Sforzesco, alla presenza di Giovanni Gentile e con Calvi segretario, che ne conservò una copia.

La decisione di rimandare la mostra al maggio del 1939, presa nel luglio del 1938, ha quindi rallentato le attività di preparazione della mostra, tant'è che la riunione successiva - di carattere definitivo - è quella del 31 ottobre al Palazzo dell'Arte, alla presenza del Presidente e del Segretario generale dei comitati. All'ordine del giorno di questa convocazione c'è, infatti, la discussione e approvazione dell'ordinamento definitivo della mostra, in modo da poter passare alla fase esecutiva per la realizzazione di tutti gli elementi da esporre.

In questa riunione i precedenti elenchi tematici dattiloscritti, inseriti al termine della relazione, vengono riportati sui fogli istituzionali della "Mostra di Leonardo da Vinci e delle Invenzioni Italiane", in alcuni casi datati 31 ottobre.

Ma, vedremo come solo una parte limitata di questi elenchi preparatori sarà portata a compimento per l'esposizione.

Cataloghi della mostra

La mostra "Leonardo da Vinci e le Invenzioni Italiane", realizzata al Palazzo dell'Arte di Milano e aperta al pubblico dal 9 maggio alla fine di ottobre del 1939, è stata presentata in ben tre cataloghi.

Il primo è il Catalogo Ufficiale della Mostra delle Invenzioni⁴², finito di stampare il 26 giugno del 1939. In esso sono riportati i membri del Comitato Generale, presieduto da S.E. Maresciallo Pietro Badoglio, in comune con la mostra su Leonardo e i membri del Comitato Esecutivo specifico per questa parte: dr. Alessandro Pavolini, Presidente della Confederazione Professionisti e Arti, ing. Artemio Ferrario, Segretario nazionale Associazione inventori e l'ing. Gerolamo Oldofredi Tadini, Direttore Generale.

Tra le introduzioni, oltre a quella di Pavolini riferita all'autarchia delle invenzioni e *Gli inventori e il Regime* di di Ferrario, vi è *Leonardo Inventore* di Roberto Marcolongo, membro della Regia Commissione Vinciana e specialista in materie scientifiche.

Marcolongo lamenta che la storia critica degli inventori è ancora tutta da scrivere, compresa quella di Leonardo. Difatti, solo di recente - dice - si stanno pubblicando in modo critico i suoi manoscritti, come il Codice Atlantico, Arundel e quello conservato al Victoria and Albert Museum.

La complessità è data proprio dai disegni e dalla loro intelligibilità. È importante, per esempio, il contributo di Feldhaus, che ha iniziato a valutare Leonardo come tecnico e inventore, ribadendone l'assoluta genialità e grandezza: "E se queste sue invenzioni nell'arte della guerra terrestre e navale, in idraulica pratica, nella scienza del volo, nelle arti meccaniche e tessili, ecc. furono da tempo superate dagli sforzi successivi di molte e molte generazioni, dall'applicazione di nuove scoperte di

⁴¹ Gli elenchi in realtà non seguono strettamente l'ordine tematico proposto nella relazione, forse perché collazionati man mano che venivano consegnati dai vari gruppi di lavoro.

⁴² Mostra di Leonardo da Vinci e delle Invenzioni Italiane, *Catalogo Ufficiale della Mostra delle Invenzioni*, Palazzo dell'Arte, Milano, Maggio -Settembre 1939- XVII, Arti Grafiche Ponti, Milano 1939.

potenti energie rimaste ignorate a Leonardo e ai suoi successori, esse conservano sempre il merito di aver mostrata la possibilità della soluzione di certi artifici meccanici; conservano intatto ed inviolato lo spirito che tali invenzioni informa..”⁴³.

Ma, in modo obiettivo, vengono sollevate altre due valutazioni critiche: in primo luogo non bisogna incorrere nell’errore di attribuire tutto a Leonardo; in secondo luogo, si pone la questione della realizzabilità concreta delle sue invenzioni. La mostra sulla “Storia delle scienze”, realizzata a Firenze (e curata dal prof. Giacomelli, coinvolto nella realizzazione della mostra di Milano), ci dice sempre Marcolongo, ha dato una risposta positiva alla questione.

Il Catalogo della Mostra delle Invenzioni contiene, inoltre, una pianta dell’esposizione, che ci aiuta a comprendere la dislocazione dei padiglioni: se il piano terra e primo piano dell’edificio principale del Palazzo dell’Arte erano destinati alla Mostra di Leonardo, parte settentrionale e il seminterrato erano destinati alla Mostra delle Invenzioni, che si estendeva nei padiglioni annessi.

Il Catalogo della Mostra di Leonardo da Vinci⁴⁴, finito di stampare nell’ottobre 1939, è particolarmente utile in questa ricostruzione delle vicende per una serie di apporti: presenta, infatti, inizialmente gli elenchi completi delle Commissioni Ordinatrici della mostra.

Quella Generale, presieduta da Badoglio, con vice-presidenti i ministri Bottai (Educazione Nazionale) e Alfieri (Cultura Popolare); il Comitato Scientifico, presieduto da Gentile, con segretario Ignazio Calvi; il Comitato per la raccolta, l’ordinamento e la conservazione delle opere, presieduto da G. Giacomo Gallarati Scotti e segretario Costantino Baroni; il Comitato per la propaganda e le manifestazioni, con a capo Rino Parenti e segretario Alberto de Capitani d’Arzago. Il Comitato Esecutivo, come si è visto, aveva avuto i meriti principali nell’organizzazione e nella concreta realizzazione della mostra, con il contributo della parte tecnica, sovrintesa dall’architetto Giuseppe Pagano. Seguono, poi, i commissari stranieri⁴⁵ e i numerosi commissari di ordinamento.

In questo Catalogo è, inoltre, pubblicizzata la “Pubblicazione della Mostra Vinciana Leonardo da Vinci”: si tratta del volume pubblicato dall’Istituto Geografico De Agostini, che raccoglie i contributi critici riferiti ai vari ambiti della mostra, con saggi realizzati dai principali studiosi e dei quali si tratterà successivamente.

Nell’Introduzione di questo Catalogo, curata dal Comitato Esecutivo, vengono ripercorse le fasi costitutive della mostra, a partire dalla decisione presa dal Duce il 31 ottobre 1936, e al testimone tra il “maggior italiano vivente” e il maggior italiano del passato, che ha avuto un ruolo considerevole nel suo tempo ma soprattutto successivamente, e per questo fu associata la mostra sulle invenzioni italiane in tempo di autarchia.

Uno degli obiettivi della mostra è quello di sollecitare il contributo di ogni cittadino come parte integrante di una collettività: “Attraverso l’opera di Leonardo si possono scorgere dovunque, fino a suscitare i più intimi sensi della fierezza nazionale, i segni della tradizione... Anche, per questa via, ognuno degli italiani può, a punto, sentire di essere parte viva nella storia dell’umanità.”⁴⁶.

Leonardo si è occupato di ogni ambito del sapere e della vita, per questo la sua figura è rievocata in molteplici ambiti. Con realismo, si sostiene che le verità elaborate da Leonardo sulla base dei fatti

⁴³ Marcolongo, R. *Leonardo Inventore*, in Mostra di Leonardo da Vinci e delle Invenzioni Italiane, *Catalogo Ufficiale*, cit., pp. 17-20, ivi p. 19.

⁴⁴ Mostra di Leonardo da Vinci. *Catalogo*, Milano, Palazzo dell’Arte, maggio-ottobre XVII, Milano 1936.

⁴⁵ Come commissari stranieri sono indicati i Proff.: Pierre Bautier, Bernardo Berenson, Heinrich Bodmer, Tancred Borenius, Karl Haushofer, Luigi Enrico Heydenreich, Leopoldo Mabillean, R.W. Valentiner. Mostra di Leonardo da Vinci. *Catalogo*, cit., p. 11.

⁴⁶ Mostra di Leonardo da Vinci. *Catalogo*, cit., p. 14.

non erano sempre generalizzate e collegate in modo sistematico, ma questo non nuoce al valore delle sue osservazioni. Per secoli, a partire da Vasari, è stata particolarmente esaltata la sua attività artistica, sminuendo il suo prezioso contributo in ogni altro ambito dell'attività umana. Difatti "l'artista, dalle stesse pratiche della sua arte prese spunti per le sue indagini"⁴⁷.

Sulla base del programma iniziale, si fa riferimento alle opere di sicura attribuzione che si espongono, così come alle opere dei suoi allievi.

Si ribadisce che le varie sezioni si sono avvalse dei contributi di studiosi che avevano analizzato in modo sistematico gli ambiti specifici: per esempio l'ing. Zammattio per l'idraulica, l'ing. Canestrini che aveva già pubblicato sulle macchine e i veicoli di Leonardo, Gilberto Govi in merito alla prospettiva, Pierre Beck sul Codice Atlantico, il Feldhaus per l'ambito tecnico e Pierre Duhem per quello scientifico, sino al volume dell'ing. Arturo Uccelli sulla meccanica leonardesca⁴⁸.

Il Catalogo, quindi, presenta gli elenchi del materiale esposto relativo alle varie sezioni, consentendo una comparazione tra gli elementi previsti nelle fasi organizzative e il materiale effettivamente esposto.

La sezione Architettura

Per valutare pienamente l'apporto fornito dal materiale preparatorio, verrà preso in considerazione un settore specifico della mostra, quello dell'Architettura⁴⁹, analizzato nella sua consistenza attraverso il confronto tra le indicazioni iniziali degli elementi da esporre e quelli indicati nei cataloghi ufficiali, sino alla documentazione fotografica dei padiglioni stessi (Fig. 8).

Il primo confronto è tra l'elenco dei materiali da esporre del settore Architettura presente negli Appunti costruttivi⁵⁰ e quello autonomo riferito all'Architettura, redatto su carta intestata "Mostra di Leonardo da Vinci e delle Invenzioni italiane", e indicato come Comunicato Stampa⁵¹. Entrambi gli elenchi annoverano 48 items, pienamente corrispondenti, con la sola differenza - non di poco conto - che l'elenco autonomo presenta l'indicazione delle fonti di provenienza dei disegni.

Innanzitutto è presa in esame la strutturazione in pianta e alzato di edifici chiesastici a una o più cupole, sia come impostazione generale che come contributi progettuali dati da Leonardo a edifici specifici. Si inizia, quindi, con una chiesa a cupola con quattro cappelle eccentriche pure a cupola del Codice Atlantico, collegata alla pianta centrale pluricupolare e absidi del Ms. B e a una serie di chiese a pianta centrale sempre disegnate nel Ms. B. A queste tavole si collegano alcuni modelli di edifici religiosi emblematici, quali il Duomo di Como e quello di Pavia, sino ai disegni leonardeschi riferiti al Duomo di Milano, in particolar modo quelli relativi agli studi per il tiburio, con i disegni

⁴⁷ Ivi, p. 17.

⁴⁸ Canestrini, G. 1939. *Leonardo costruttore di macchine e di veicoli*, Milano; Govi, G. 1876. *Intorno a un opuscolo rarissimo della fine del XV secolo intitolato Antiquarie prospettive romane composte per prospettivo milanese dipintore*, Roma: Salviucci; Beck, P. *Leonardo Codice Atlantico*, in "Historisches Notizen", II fasc. (1893), p. 43; III fasc. (1896), p. 55; IV fasc. (1906), p. 29; Feldhaus, F. 1913. *Leonardo der technischer und Erfinder*, Jena; Duhem, P.M.M. 1909. *Etudes sur Léonard de Vinci, Ceux qu'il a lus et ceux qui l'ont lu*, Paris; Uccelli, A. 1939. *Ricostruzione della meccanica vinciana: necessità e discussione del metodo*, Milano.

⁴⁹ Per l'architettura di Leonardo da Vinci, si rimanda a studi di sintesi quali: Pedretti, C. 1988 (1 ed. 1978). *Leonardo architetto*, Milano: Electa e relativa bibliografia; Galluzzi, P., Guillaume, J. (a cura di). 1987. *Leonardo engineer and architect*, Montreal; Schofield, R. 1991. *Leonardo's Milanese Architecture: Career, Sources and Graphic Techniques*, in "Achademia Leonardi Vinci". *Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana*, vol. IV, pp. 111-156.

⁵⁰ APICE, Archivio Calvi, cart. 94. *Appunti costruttivi sull'organizzazione delle sezioni scientifiche della mostra leonardesca*, pp. 36-37.

⁵¹ APICE, Archivio Calvi, cart. 94.

sia del Codice Trivulziano che del Codice Atlantico. Collegati al tema degli edifici a pianta centrale vi sono alcuni disegni leonardeschi relativi a edifici di riferimento, come la chiesa di S. Lorenzo a Milano, ma anche esempi cronologicamente coevi, come per esempio S. Maria alla Fontana, inizialmente attribuita allo stesso Leonardo, o le tribune di S. Maria della Passione.

Altro tema importante riferito all'architettura è quello della residenza, con il disegno in sezione di una casa d'abitazione del Codice Trivulziano (24 v), piante e schemi di palazzi a corte centrale (Windsor 12585 v), la raffigurazione di un palazzo turriforme (Windsor 12591 r), la pianta e lo schema di un "edificio a gruppi di elementi di abitazione" (Codice Atlantico 114 v-a), le case a gradazione frontale (Codice Arundel 126 r), con il prospetto di villa del Codice del Volo e i profili di palazzo lombardo (Windsor 12579 v), sino a elementi di dettaglio, come lo schema di chiostro lombardo (Cod. Atl. 184 v-c), la casa rurale (Ms. B 19 v), l'organizzazione di ambienti (Ms. B 67 v), il tipo di serramento a coulisse (Cod. Atl. 34 v-b) o la sezione di scala a doppia rampa (Ms. B 68 v).

L'elenco della Sezione Architettura, preziosissimo per l'indicazione delle fonti, a parte un primo gruppo iniziale omogeneo, presenta elementi in ordine sparso, per cui ai primi sei plastici di chiese a pianta centrale fanno seguito gli esempi di scala, di stalla, di casa d'abitazione, di trabeazione e il padiglione in legno. Si può sostanzialmente affermare che si tratta di un elenco di lavoro, in cui era necessario precisare fonti e tipologia di prodotto da presentare, più che un supporto alla organizzazione dell'ambito architettonico della mostra.

Una scansione più coerente, per tematiche omogenee, è quella proposta nel Catalogo ufficiale.

Qui, infatti, sono proposti ambiti tematici ben precisi: l'architettura civile, con 14 elementi di architettura, altri disegni riguardanti rilievi di edifici antichi, 4 disegni per il tiburio del Duomo, per poi proseguire con disegni di abitazioni civili, con 10 disegni di piante e prospetti di abitazioni, un plastico di stalla ducale, sino ai disegni delle scale doppie⁵².

L'ambito dell'architettura religiosa⁵³ è costituito soprattutto da modelli, come quello di una chiesa a cupola centrale e otto cappelle a cupola.

Seguono undici plastici di chiese a pianta centrale, con diverse organizzazioni planimetriche, riprodotti fotograficamente nel catalogo: la chiesa a cupola con quattro cappelle sporgenti angolari, basato sul disegno della raccolta Windsor 19134 B (Fig. 9), la chiesa a cupola con otto cappelle anch'esse chiuse da cupola, la chiesa a pianta cruciforme con cupole alle estremità dei bracci della croce (Fig. 10) sulla base del foglio 21a del Ms. B, l'edificio a cupola con ben dodici absidi (Ms. B 96 b), sino alla struttura enormemente complessa della chiesa a cupola contornata da otto cappelle, di cui quattro fuoriuscenti dal quadrato di base (Ms. B 18 b); in forme più semplici è il bozzetto della chiesa a cupola a planimetria cruciforme (Ms. B 21 a, Fig. 11), mentre rappresentativi di altre sperimentazioni sono i bozzetti di una chiesa a copertura piramidale e sviluppo frontale a loggiato con torri agli angoli (Ms. 2037, 4 a), così come quello di una chiesa a cupola con otto cappelle laterali, ciascuna delle quali con sviluppo esterno di cinque absidi (Ms. B 25 B), sino all'ultimo prototipo, che si rifà alla chiesa di S. Lorenzo a Milano, di chiesa a cupola con quattro torri angolari (sempre Ms. B 25 B); altro confronto è con il modello originale della tribuna absidale del Duomo di Como.

⁵² Mostra di Leonardo da Vinci. *Catalogo*, Milano, Palazzo dell'Arte, maggio-ottobre XVII, Milano 1936, p. 107 – Architettura Civile.

⁵³ Ivi, pp. 107-109 (Architettura Religiosa).

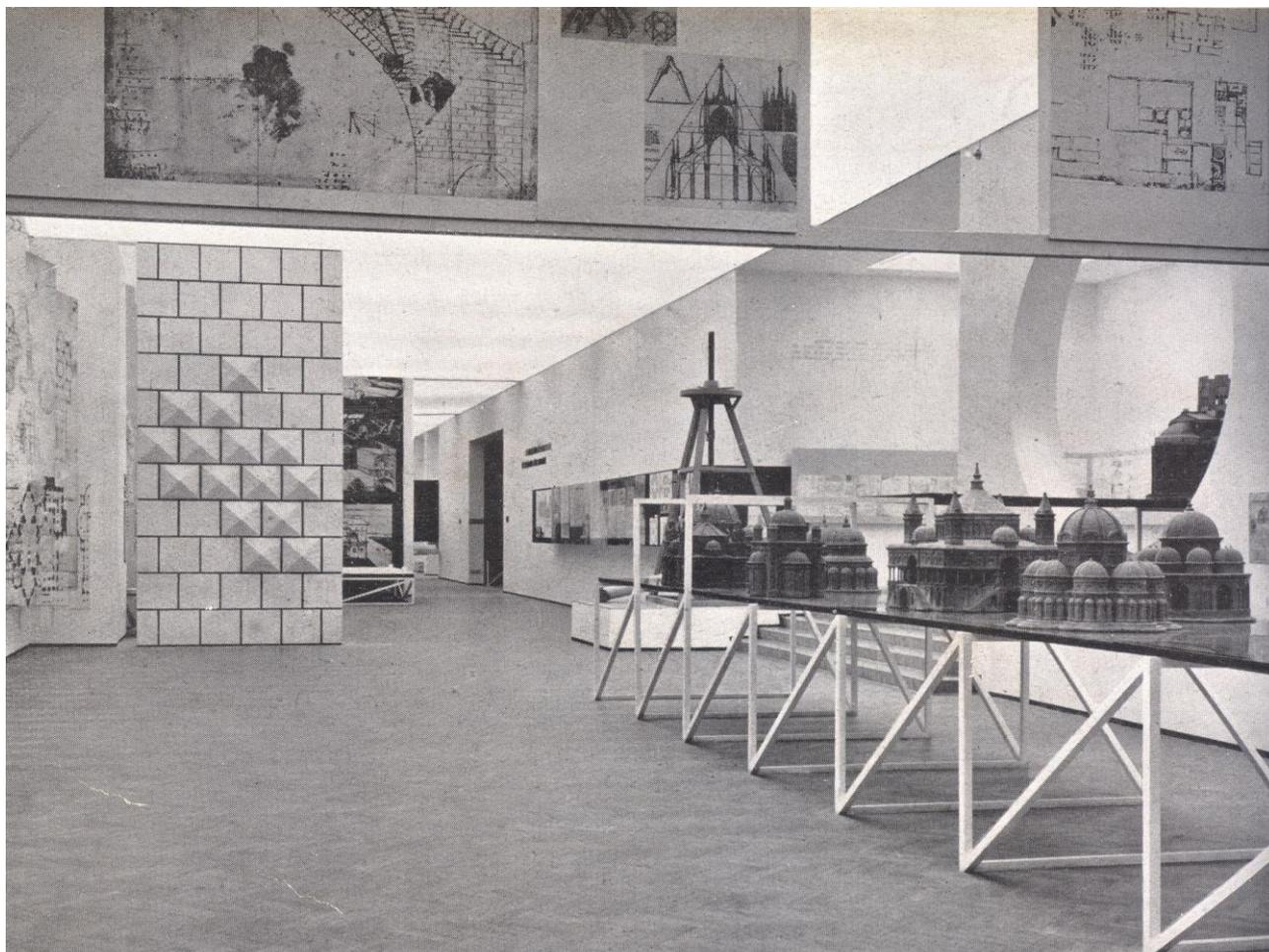


Fig. 8. Milano, Palazzo dell'Arte. Mostra di Leonardo da Vinci, maggio-ottobre 1939. Sala dedicata all'architettura religiosa, architetti G. Pagano e P. Portaluppi (da G. Pagano, *La Mostra di Leonardo a Milano nel Palazzo dell'Arte*, cit., p. 12).

Viene data, quindi, una chiara priorità all'architettura religiosa e, in particolar modo, alle sperimentazioni e variazioni sul tema della chiesa a pianta centrale con sistemi di cupole.

Inoltre, nella sezione Urbanistica⁵⁴ del Catalogo, troviamo essenzialmente i progetti per la residenza reale di Romorantin e i progetti per una città con le strade su due livelli e canali.

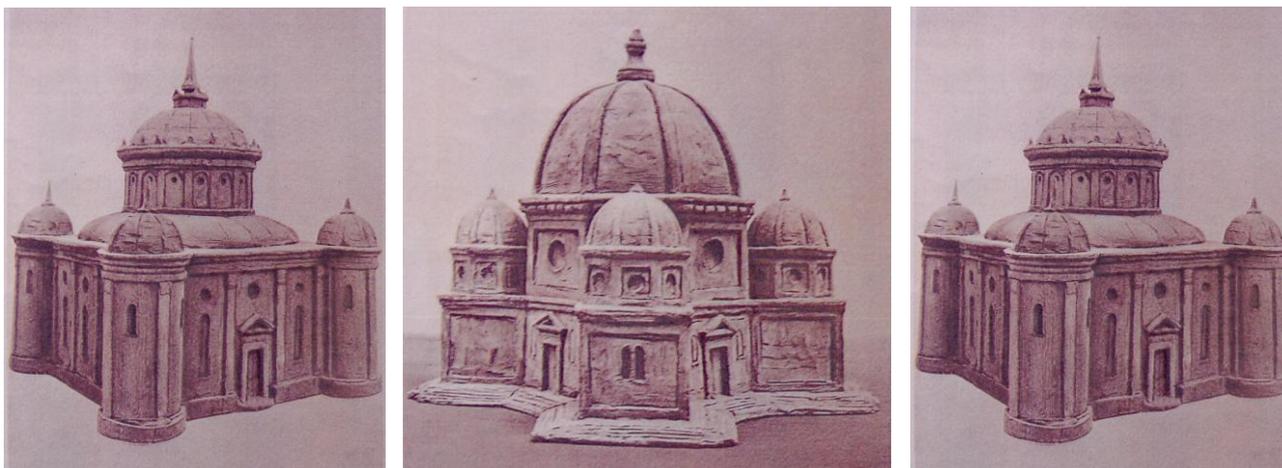
La divisione tematica tra architettura civile e religiosa viene mantenuta anche nel volume della De Agostini, con i saggi tematici di carattere scientifico.

L'Architettura a cupola, scritto dall'architetto Gino Chierici⁵⁵, evidenzia l'interesse essenzialmente teorico di Leonardo per l'architettura, che parte da una serie di riferimenti imprescindibili per la sua formazione: in primo luogo il battistero, le opere brunelleschiane (in particolare la cupola di S. Maria del Fiore e S. Maria degli Angeli), ma anche edifici dell'antichità, come il Pantheon e il

⁵⁴ Ivi, p. 109 (Urbanistica).

⁵⁵ Chierici, G. 1939. *L'architettura a cupola*, in Piantanida, S., Baroni, C. (a cura di). *Leonardo da Vinci*, Novara: Istituto Geografico De Agostini, pp. 232-237.

tempio di Minerva Medica, sino al S. Lorenzo del suo periodo milanese. Leonardo, quindi, partecipa pienamente alla rivalutazione degli edifici a pianta centrale che si verifica nel Rinascimento, con valutazioni riferite soprattutto alla parte absidale, che dalla molteplicità si eleva all'unità dominante "con quanta varietà si possono adunare gli spazi attorno a un asse verticale".



Da sinistra verso destra

Fig. 9. Mostra di Leonardo da Vinci. Bozzetto ricostruito di chiesa a cupola e quattro cappelle sporgenti sugli spigoli del quadrato di base- Raccolta di Windsor, n. 19134 B (da Mostra di Leonardo da Vinci, CATALOGO, maggio-ottobre XVII, Milano Palazzo dell'Arte, 1939, Tav. 67).

Fig. 10. Mostra di Leonardo da Vinci. Bozzetto ricostruito di chiesa a cupola a pianta cruciforme con cappelle a cupola all'estremità dei bracci di croce –Ms. B f. 21 a (da Mostra di Leonardo da Vinci, CATALOGO, maggio-ottobre XVII, Milano Palazzo dell'Arte, 1939, Tav. 69).

Fig. 11. Mostra di Leonardo da Vinci. Bozzetto ricostruito di chiesa a cupola e a planimetria cruciforme –Ms. B f. 21a (da Mostra di Leonardo da Vinci, CATALOGO, maggio-ottobre XVII, Milano Palazzo dell'Arte, 1939, Tav. 72).

Chierici sottolinea un tema che sarà evidenziato in saggi successivi, vale a dire la caratterizzazione del disegno leonardesco in diversi ambiti: appunti di soluzioni viste e annotate (Duomo di Firenze, S. Lorenzo a Milano), ricordi di edifici di riferimento, disegni relativi a situazioni concrete affrontate (tiburio del Duomo di Milano o sistemazione di Romorantin) e, infine, più pregnanti da un punto di vista architettonico, le annotazioni rapide da rielaborare successivamente. Chierici, inoltre, fa riferimento all'attribuzione ritenuta molto blanda della chiesa di S. Maria alla Fontana (successivamente attribuita su fonti documentarie a Giovanni Antonio Amadeo) e agli scambi di valutazioni tra Leonardo e Bramante, presenti in contemporanea a S. Maria delle Grazie, che presumibilmente avevano come argomento cardine la pianta centrale. Chierici non crea una corrispondenza diretta tra il testo – in realtà molto sintetico – e la quindicina di immagini presentate. Queste derivano essenzialmente da tre fonti: il Manoscritto B, il codice Ashburnham 2037 e alcune dal Codice Atlantico. Del Ms. B vengono proposte le chiese a cupola con pianta centrale e relative planimetrie (f. 17v e 18 r), in comune con il catalogo (la pianta) e l'elenco preparatorio (l'alzato); sono presentate le chiese pluricupolari e con planimetria cruciforme (21 r, 22 r, 24 v e 25 v), disegni già indicati nel catalogo e nell'elenco preparatorio, così come condivisi nelle

tre fasi sono tre disegni del codice Ashburnham 2037 (3 v, 4 v, 5 v), relativi a una chiesa a cupola quadriabsidata, la chiesa a pianta centrale con loggiati e quella con otto cappelle.

Al Codice Atlantico si fa riferimento in tutte e tre le fasi, ma proponendo disegni differenti: nell'elenco iniziale sono indicati i fogli 42 v-c e soprattutto il 205 v-a: chiesa a cupola con quattro cappelle eccentriche a cupola, mentre per la mostra sono utilizzati il 37 r/v (chiesa a cupola con otto cappelle), il 136 v-b e il 211 rB (trabeazione); infine, nel volume si ripropongono il 265 v-a (abside polilobata) e il 362 v-b con planimetrie accentrate e prospetti di chiese a più cupole.

Nel saggio non vengono presi in esame i due disegni relativi al Duomo di Milano del Codice Trivulziano, né tanto meno i modelli utilizzati per la mostra, quanto piuttosto i disegni utilizzati come riferimento (tranne quelli della Raccolta Windsor 19134).

Nel secondo saggio, Costantino Baroni si occupa a tutto tondo di Leonardo architetto⁵⁶, senza suddividere il tema tra architettura civile e religiosa, quanto piuttosto proponendo un bilancio delle valutazioni sull'attività architettonica di Leonardo, cercando di evidenziarne l'apporto disciplinare. Baroni sottolinea inizialmente come gli studi su quest'aspetto dell'attività di Leonardo siano - in realtà - frammentari, in quanto si sono privilegiati altri ambiti, per esempio quello pittorico. A questo ha contribuito anche lo scetticismo di alcuni studiosi sul reale portato dell'attività di Leonardo in questo settore. Si fa riferimento, per esempio ad Ambrogio Annoni, secondo cui le proposte di Leonardo erano "combinazioni architettoniche atte non già ad essere costruite, bensì a mostrare caratteristiche di un dato concetto e le sue conseguenze di statica e di estetica"⁵⁷, o a Gustavo Giovannoni, ancora più critico, che considerava gli studi leonardeschi allo stato di "abbozzi", con scarsa rilevanza, sino al punto di ritenerli "spunti di idee, composizioni fantastiche forse immaginate per gli sfondi di quadri, ma concreti disegni architettonici nessuno"⁵⁸.

Secondo Girolamo Calvi⁵⁹ l'apporto in ambito architettonico di Leonardo può essere compreso se posto in relazione con le scienze sperimentali, per esempio con i problemi di statica per le rotture di archi e volte, oppure la fisiologia, tanto da comparare la staticità del tiburio alla sanità dell'uomo.

Questa lettura, basata sulla complessità e interdisciplinarietà dei riferimenti è ciò che è mancato, sempre secondo Baroni, agli studi di Heydenreich, che è stato molto analitico ma in ambito troppo circoscritto e riferito a un numero limitato di disegni⁶⁰. Così come ritiene del tutto ingiustificata la contrapposizione fatta dallo stesso Heydenreich tra un Leonardo teorico, ideatore di edifici non realizzati e Bramante, l'architetto concreto.

Difatti, sostiene Baroni, se prendiamo il caso di S. Maria delle Grazie, non vi sono testimonianze dell'attività di Leonardo, ma è altrettanto vero che anche l'attività di Bramante è affermata da pochi elementi⁶¹. Proprio a partire da questo caso specifico, Baroni ritiene necessario rivalutare la ricerca stilistica anche per i progetti di architettura, in modo da poter riflettere sulle varie attribuzioni, e per far questo è necessario tener presente che i disegni architettonici di Leonardo vanno suddivisi in alcuni ambiti: quelli in cui registra una situazione esistente (S. Lorenzo a Milano, Castello, percorso del Naviglio); quelli in cui si evidenziano osservazioni sui monumenti (Duomo, S. Sepolcro, area archeologica di Civitavecchia e Villa Adriana a Tivoli), ma soprattutto quelli in cui realmente studia

⁵⁶ Baroni, C. 1939. *Leonardo architetto*, in S. Piantanida, S., C. Baroni, C. (a cura di). *Leonardo da Vinci*, Novara: Istituto Geografico De Agostini, pp. 238-260.

⁵⁷ Annoni, A. 1910. *Considerazioni su Leonardo da Vinci architetto*, in "Emporium", aprile.

⁵⁸ Baroni, C., *Leonardo architetto*.cit., p. 252.

⁵⁹ Calvi, G., *Contributi alla biografia di Leonardo da Vinci* (secondo quanto citato da Baroni, ma si rimanda a Calvi, G. 1936. *Vita di Leonardo*, Brescia: Morcelliana).

⁶⁰ Heydenreich, L.H. 1929. *Die Sakralbau-Studien Leonardo da Vinci's*, Leipzig.

⁶¹ Baroni, C., *Leonardo architetto*.cit., p. 241.

soluzioni originali e nuove. In questo Baroni concorda con Chierici a proposito della differente finalità dei disegni e differente apporto. Baroni ci ricorda, però, che i disegni esistenti rappresentano solo una parte di quelli eseguiti, anche in base all'idea – ormai appurata – di scrivere un Trattato di architettura, come indicano i contenuti precettistici di molte affermazioni⁶².

Azzardando un bilancio, Baroni ritiene che il risultato essenziale dell'architettura di Leonardo sia un "accentuato studio delle possibilità di fusione atmosferica di piani prospettici sviluppati geometricamente"⁶³ e che il nucleo della sua concezione architettonica sia costituito dalla scienza dei materiali, dalla razionalità strutturale e dalla definizione prospettica, con punte di modernità come nel caso di abitazioni a gradazione scalare (Cod. Arundel 126 r) p di complessi multipiani (Codice Atlantico f. 114 v-a).

Il saggio presenta molte immagini, pur non essendoci relazione diretta tra queste e il testo: sono compresi quasi tutti i disegni dell'elenco della Sezione Architettura, con l'aggiunta dei disegni relativi al tiburio del Duomo di Milano (del Codice Atlantico e del Codice Trivulziano), molti disegni relativi a palazzi e costruzioni civili (sempre dal Codice Atlantico e dal Ms. B) e tutto ciò che riguarda impianti urbani, tra cui Romorantin, non inseriti nell'elenco preparatorio ma presenti nella sezione Urbanistica del Catalogo della mostra.

L'allestimento della mostra curato dall'architetto Giuseppe Pagano

È proprio l'architetto Giuseppe Pagano, nel numero di settembre del 1939 di Casabella-Costruzioni⁶⁴, quindi a pochi mesi dall'inaugurazione della mostra, a descrivere come si erano svolti gli eventi, con l'assegnazione della curatela della mostra solamente cinque settimane prima della sua apertura.

Nonostante questo, o proprio a fronte di questa impellente necessità di poter inaugurare la mostra, Pagano prende il controllo della situazione con piglio deciso e dando alla mostra un criterio ben definito: l'assoluta e viva unità di carattere, escludendo in modo categorico ogni rievocazione in stile, al fine di "creare la nostra prospettiva di Leonardo"⁶⁵.

Ecco, quindi, che si rinunciò a progetti già avviati e Pagano scelse per l'allestimento delle varie sale una serie di architetti ai quali fu data piena autonomia anche rispetto ai commissari tecnici.

La suddivisione generale della mostra, ci dice ancora Pagano, non poteva essere revocata, con una prima sezione dedicata agli ambienti nei quali visse Leonardo, con sale riguardanti l'iconografia vinciana (Fig. 12), i documenti, la Firenze medicea, la Lombardia sforzesca, la Francia di Francesco I. Era questa, secondo Pagano, la parte più complicata, perché forte era il rischio di cadere in una storia del costume e, appunto, in rievocazioni in stile.

⁶² Baroni, C., *Leonardo architetto..cit.*, p. 248.

⁶³ Ivi, p. 250.

⁶⁴ Pagano, G. 1939. *La Mostra di Leonardo a Milano nel Palazzo dell'Arte*, in "Casabella-Costruzioni", n. 141, settembre 1939, pp. 6-19.

⁶⁵ Ivi, p. 6.

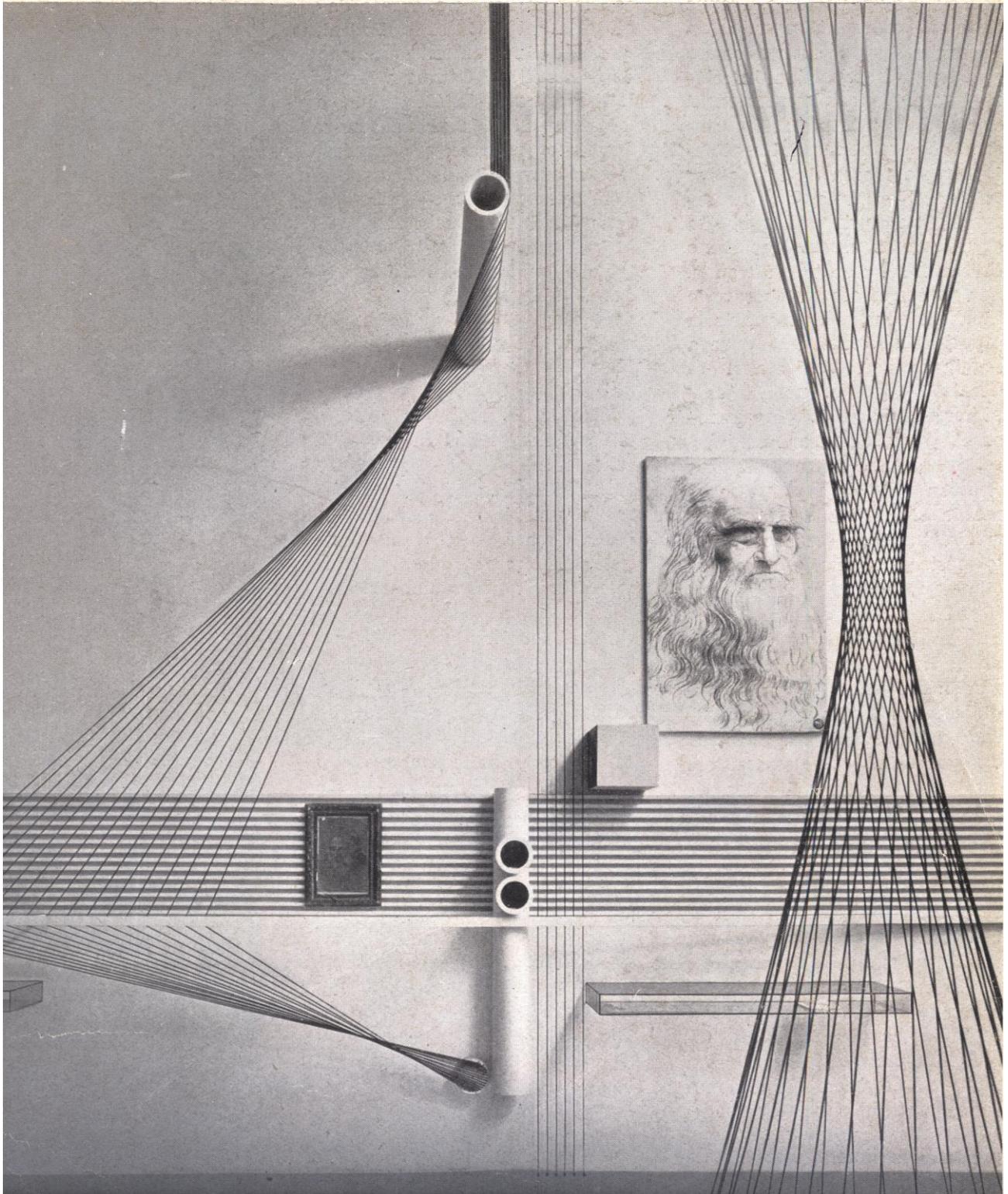


Fig. 12. Milano, Palazzo dell'Arte. Mostra di Leonardo da Vinci, maggio-ottobre 1939. Sala dedicata all'iconografia vinciana, architetti A. Bianchetti, C. Pea (da G. Pagano, La Mostra di Leonardo a Milano nel Palazzo dell'Arte, cit. p.7).

La seconda sezione approntata da Pagano è quella dedicata alle realizzazioni scientifiche e tecniche (idraulica, marina, cartografia, ottica, arti meccaniche), dove – però – secondo Pagano era vivo il pericolo di “spezzettare la grande ricerca di Leonardo” sulla base delle specificità, ma anche del diverso peso decisionale dei vari commissari tecnici. Sulla base di questo preciso intento, Pagano richiede una unità delle sale basata sulla loro bianca semplicità – delle pareti bianche come sfondo – con predominanza dei documenti leonardeschi, attraverso gli ingrandimenti dei suoi disegni e scritti, o delle macchine, che purtroppo perdendo il loro contesto avevano rinunciato alla loro essenza creatrice, diventando piuttosto oggetti da esposizione.

Poiché ogni macchinario, ci dice Pagano, era frutto di un ragionamento “disinteressato”, viene recuperata la vivacità creativa attraverso una inusuale cromia (rosso sangue, rosa pastello, nero), anche per animarli rispetto alle pareti bianche.

Di questi ambienti espositivi Pagano sembra essere particolarmente soddisfatto, in quanto realizzarono prospettive interessanti, scaturite dalle tematiche stesse delle sale, menzionando la Sala del Volo di Figini e Pollini, quella della Meccanica di Camus e Minoletti, quella della Botanica di Ponti e Ravasi, nonché quella dell’Anatomia curata da lui stesso con Ravasi, con ingrandimenti dei disegni leonardeschi e qualche nota estranea, come l’alberello dipinto di rosa.

Anche nell’ultima parte, dedicata alla pittura di Leonardo e degli artisti coevi, per non incorrere in un ritorno al passato, viene scelta la “assoluta semplicità espressiva”, evitando il sistema tradizionale di appendere i quadri alle pareti, ma utilizzando sistemi innovativi come cannuce di metallo bianco con snodi e giunti (arch. Zavanella, Fig. 13) o pareti mobili e aste di legno spostabili, che permettevano un allestimento più moderno, efficace e più rispettoso dei quadri stessi, che in alcuni casi furono privati di quelle cornici che nulla a che fare avevano con i dipinti stessi.

Alle ultime sale, dedicate all’architettura, all’architettura militare e all’urbanistica, Pagano dedica in realtà non più di una citazione, sostenendo che in quelle sale si è cercato di creare un’atmosfera viva, anche grazie all’apporto di Gino Chierici, così come in ultimo ringrazia Giorgio Nicodemi e il presidente Ferri per l’autorevole collaborazione.

Il saggio relativo alla mostra ci porta ad alcune valutazioni, in primo luogo relativamente alla successione delle sale, che viene in parte cambiata, per quanto Pagano sostiene di aver ereditato l’articolazione stessa delle sale. La prima parte relativa agli autografi e manoscritti viene mantenuta, ma le sale successive, dalla III alla IX, relative alla pittura di Leonardo e dei suoi allievi, previste nel progetto iniziale, vengono spostate al termine della mostra, a favore di un indirizzo meno tradizionale e, soprattutto, dando rilevanza alla parte scientifica e delle innovazioni – con l’ambito dell’anatomia, idraulica, meccanica e cartografia, per creare uno stretto legame con la mostra sulle Invenzioni Italiane contestualmente realizzata.

Leggendo, poi, le parole di Pagano, non possiamo non ricordare le indicazioni messe a verbale durante l’Assemblea del Comitato Scientifico dell’aprile 1938, in cui Giovannoni evidenziava la necessità di dare alla mostra dignitosa e nobile semplicità, rifuggendo da facili fantasie e proponendo l’utilizzo di ingrandimenti fotografici.

Il Prof. Salmi era stato ancora più esplicito, raccomandando che gli architetti chiamati a realizzare gli allestimenti non sovrapponevano la loro personalità alla mostra stessa.

Nicodemi assicurava che non ci sarebbero stati “inconvenienti” derivati dalla presenza di diversi architetti e Chierici richiamava l’opportunità di un “direttore superiore unico, così da evitare i troppo personali caratteri di ciascun architetto”⁶⁶.

⁶⁶ APICE, Archivio Calvi, cart. 94. *Resoconto della Assemblea Comitato Scientifico*, Roma 19 aprile 1938.

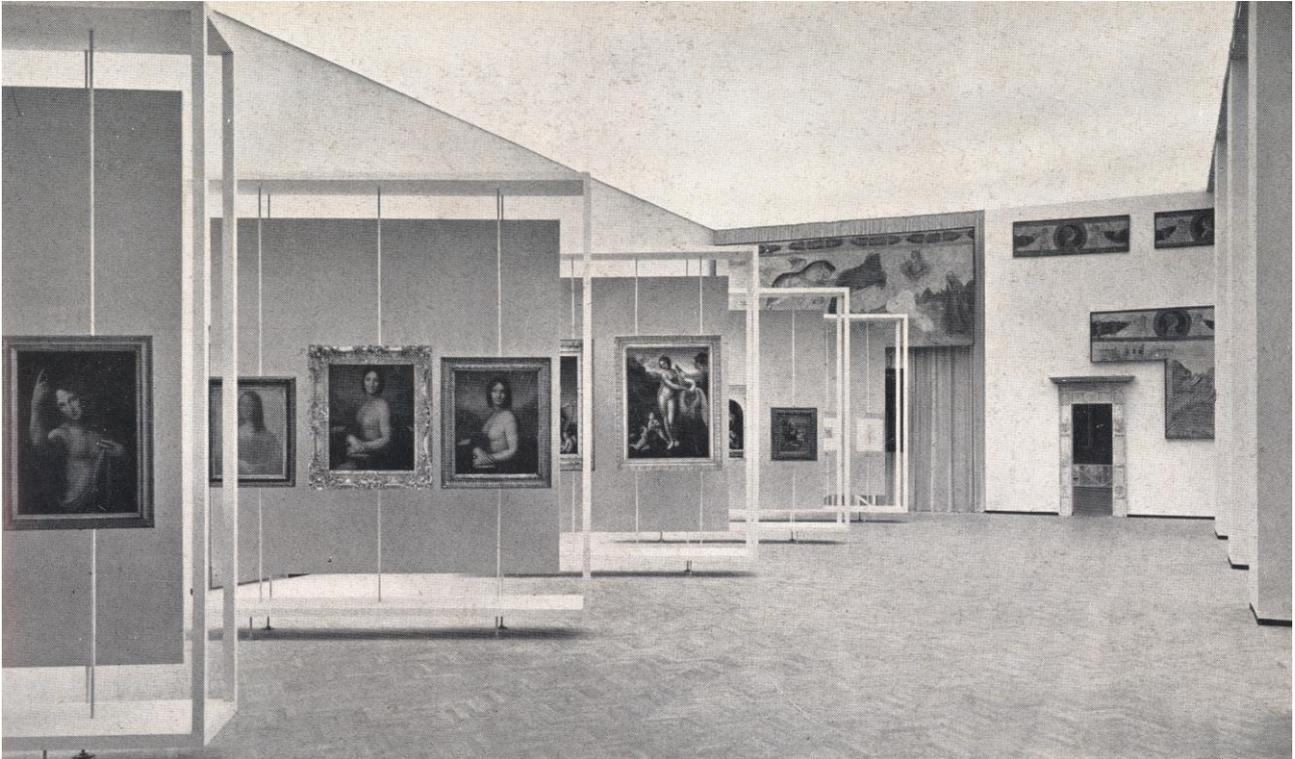


Fig. 13. Milano, Palazzo dell'Arte. Mostra di Leonardo da Vinci, maggio-ottobre 1939. Sala delle copie di Leonardo, architetto R. Zavarella (da G. Pagano, *La Mostra di Leonardo a Milano nel Palazzo dell'Arte*, cit., p. 17).

Certamente un direttore unico c'è stato, e forse non a caso Pagano ringrazia Chierici, e sicuramente sono stati utilizzati ingrandimenti fotografici, il cui ruolo era ritenuto rilevante ben prima dell'intervento dei vari architetti.

Il criterio di semplicità viene evocato sia dal Comitato Scientifico, sia dallo stesso Pagano, per il quale il concetto è rappresentato da canoni ben differenti e lontani dalla semplice tradizione che il Comitato invocava. Inoltre, va detto che - paradossalmente - si verifica esattamente quanto scongiurato proprio dal Comitato Scientifico, vale a dire che ogni architetto chiamato all'allestimento aveva elaborato "prospettive interessanti" che non corrispondevano alle idee dei commissari, tanto osteggiati da Pagano.

I timori e le preoccupazioni dei membri del Comitato Scientifico, esponenti del mondo accademico e insigni studiosi di Leonardo, così come molte delle caratteristiche della mostra in questione derivavano da ciò che era stato realizzato in mostre precedenti⁶⁷, a partire dalla Mostra della Rivoluzione Fascista, realizzata nel 1932 a Roma, in cui per la prima volta si supera "l'inscenatura in stile" a favore di un allestimento dinamico, con la partecipazione di molti artisti, utilizzando giganteschi fotomontaggi, e creando un coinvolgimento cinestesico del visitatore.

⁶⁷ Morello, P. 2004. *Esposizioni e mostre: 1932-36*, in Ciucci, G., Muratore, G. *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, Milano: Electa, pp. 306-323; Russo, A. 1999. *Il Fascismo in mostra*, Roma: Editori Riuniti 1999.

Il precedente per noi più rilevante è certamente l'Esposizione dell'Aeronautica Italiana, realizzata nel 1934 a Milano, sempre al Palazzo della Triennale e diretta da Pagano⁶⁸. Anche in questo caso l'allestimento era opera di un variegato numero di artisti, basandosi su un "identico spirito di modernità".

In quest'occasione gli architetti Persico, Nizzoli e Palanti sperimentavano nell'allestimento della Sala delle Medaglie d'Oro l'intelaiatura modulare metallica come sostegno, che acquista autonomia espressiva rispetto al contenuto stesso esposto.

Ma probabilmente Giovannoni et alii si riferivano polemicamente all'allestimento di Albinetti e Romano, realizzato nel 1936 per l'esposizione della saliera di Benvenuto Cellini, con un'aspra polemica tra fautori della predominanza dell'oggetto esposto e lo stesso Pagano, a difesa dello "spirito moderno" che riguardava una nuova presentazione degli oggetti del passato⁶⁹.

Senza questi precedenti non è possibile comprendere il ruolo di Pagano, l'utilizzo di scritte e ingrandimenti fotografici, le intelaiature di varia natura a sostegno delle opere, che presentano un lavoro preparatorio maturato in alcuni momenti salienti e documentato anche attraverso le carte di Ignazio Calvi.

⁶⁸ Ivi, p. 314-320; Pagano, G. 1934. *La mostra azzurra*, in "Casabella-Costruzioni", n. 80, agosto 1934, pp. 4-5; Lanzarini, O. 2016. "Arte al servizio di un'idea". *Il ruolo dell'Esposizione dell'Aeronautica italiana (1934) nel dialogo tra arte, architettura, politica e pubblico*, in "Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage", vol. 14, pp. 739-786.

⁶⁹ Morello, P. *Esposizioni e mostre: 1932-36*, cit. p. 320-321.

APPENDICE

MOSTRA DI LEONARDO DA VINCI E
DELLE INVENZIONI ITALIANE
ARCHITETTURA
(APICE, Archivio Calvi, cart. 94)

1	Chiesa a cupole con quattro cappelle eccentriche pure a cupola	Atl. 205 v.a.	Plastico m 1,50x1,50
2	Chiesa a pianta centrale pluricupolare	B. 17 v.	Plastico m 2x2
3	Tipo di abside pluricupolare	B. 24 r. /B. 22 r	Plastico m 1,50x1,20
4	Prospetto e pianta di chiesa centrale	Ms. 2037 5 v.	Plastico m 1,50x1,20
5	Sezione di chiesa a pianta centrale a più cupole	Ms. 2037 4 r.	Plastico m 1,50x1,20
6	Studi per l'abside del duomo di Como	W. 12609 v. / Atl. 42 v.c.	Plastico m 1x0,80
7	Sezione di scala a doppia rampa	B. 68 v.	Plastico m 1x1
8	Sezione di stalla a tre navate	B. 39 r.	Plastico m 1x1
9	Sezione di casa d'abitazione	Triv. 24 v.	Plastico m 0,60x0,80
10	Trabeazione	Forst. III 13 v.	Plastico m 0,10x0,05
11	Armatura e padiglioni in legno	B. 28 v.	Modello m 1x1,20
12	Modello in legno del Duomo di Como		interpretazione
13	Modello in legno del Duomo di Pavia		interpretazione
14	Tipo di serramento a coulisse	Atl. 34 v.b.	Modello m 0,20x0,80
15	Base e sua nomenclatura	Forst. III 44 v.	Tavola m 1x1
16	Cimase di finestre o porte	Forst. III 22 r.	Tavola m 0,80x h
17	Pianta del Duomo di Milano	Forst. III 55 v.	Tavola m 1x0,70
18	Importazione dei pilastri di sostegno del tiburio del duomo	Triv. 21 r.	Tavola m 1x1
19	Studi per il tiburio del Duomo	Atl. 266 r.	Tavola m 1,20x h
20	Piante e schemi di palazzi a corte centrale	W. 12585 v.	Tavola m 1,50xh
21	Studi per il tiburio del Duomo	Triv. 27 v.	Tavola m 1,20x h
22	colonna	An. V 17 r.	Tavola m 0,80 x h
23	Studi per il tiburio del Duomo	Triv. 22 v	Tavola m 1,20 x h
24	Palazzo turriforme	W. 12591 r.	Tavola m 0,80x h
25	Torre a balconata sopra un castello	W. 12552	Tavola m 0,80x h
26	Pianta e schema di edificio a gruppi di elementi di abitazione	Atl. 114 v.a.	Tavola m 0,80x h
27	Case a gradazione frontale	Aru. 126 r.	Tavola m 0,80x h
28	Studio di ambienti	B 67 v.	Tavola m 0,80x h
29	Studio di casa rurale, con utilizzazione razionale del terreno delle cantine	B 19 v.	Tavola m 0,80x h
30	Schema di loggetta veneziana	Atl. 114 r.b.	Tavola m 1x 1,80
31	Prospetto di villa o palazzetto	Cod. volo (copertina interna)	Tavola m 1x 1,80
32	Schema di chiostro lombardo	Atl. 184 v.c.	Tavola m 1x 1,80
33	Prospetti e piante di cappelle a cupola	Ms. 2037 3 v.	Tavola m 2x h
34	Piante centrali	B 22 r.	Tavola m 1,50x h

35	Pianta di chiesa a pianta centrale	B 35 r.	Tavola m 1,50x h
36	Piante e prospetti di chiese accentrate	B 21 v.	Tavola m 1,50x h
37	Elementi di costruzione	Atl. 33 v.b.	Tavola m 0,70x 1
38	Scorcio di palazzo isolato	W. 12292 v	Diapositiva 0,80 x h
39	Sezione di chiesa tipo S. Lorenzo di Milamo	Atl. 7 v.b.	Diapositiva m1,50xh
40	Scorcio di cappella del tipo di quella della Pietà a S. Satiro	Atl. 37 r.a.	Diapositiva m 2xh
41	Profili di palazzo lombardo	W. 12579 v	Diapositiva m 0,80xh
42	Veduta del tempio di S. Maria della Croce a Crema. Interpretazione		Tavola m 1,50x h
43	Pacioli De Divina Proportione. Interpretazione		Tavola m 0,80x h
44	Veduta a sezioni della cupola delle Grazie Interpretazione		Tavola m 1,50x h
45	Riproduzione di particolare architettonico in un affresco dello Zenale in S. Pietro in Gessate. Interpretazione		Tavola m 1,80x h
46	Cesariano- Sezione del Duomo di Milano Interpretazione		Tavola m 0,80x h
47	Scorcio della chiesa inferiore di S. Maria della Fontana. Interpretazione	B 15 r.	Tavola m 1,80x h
48	Veduta delle tribune di base della cupola di S. Maria della Passione		Tavola m 1,20x h