

LEO NAR DO

LEONARDO
1939

La costruzione del mito

a cura di

Marco Beretta

Elena Canadelli

Claudio Giorgione

STORIE DELLA SCIENZA



EDITRICE BIBLIOGRAFICA

**“Le grandi”
STORIE DELLA SCIENZA**

**Collana diretta
da Marco Beretta**

**LEONARDO 1939.
LA COSTRUZIONE
DEL MITO**

a cura di Marco Beretta,
Elena Canadelli, Claudio Giorgione



EDITRICE BIBLIOGRAFICA

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla siae del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.
Le riproduzioni per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da aidro, corso di Porta Romana n. 108, 20122 Milano, e-mail segreteria@aidro.it e sito web www.aidro.org

Progetto grafico: Alberto Lameri
Impaginazione: CreaLibro di Davide Moroni - Legnano (MI)

Immagine di copertina tratta da: *Guida ufficiale della Mostra delle invenzioni italiane*, © Biblioteca Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci, Milano

ISBN 978-88-9357-103-6
Copyright © 2019 Editrice Bibliografica
Via San Francesco d'Assisi, 15 - 20122 Milano
Proprietà letteraria privata - Printed in Italy

INDICE

PRESENTAZIONE <i>di Fiorenzo Marco Galli</i>	7
INTRODUZIONE <i>di Marco Beretta, Elena Canadelli</i>	9
LEONARDO NELLA STORIOGRAFIA DELLA SCIENZA ITALIANA. 1797-1939 <i>di Marco Beretta</i>	23
1939, NEL SEGNO DI LEONARDO <i>di Alessandro Tosi</i>	45
“GRANDE REGISTA” E “ORDINATO COSTRUTTORE”. GIUSEPPE PAGANO E GLI ALLESTIMENTI DELLA MOSTRA LEONARDESCA <i>di Roberto Cara</i>	67
LE ORIGINI DELLA FILOGIA MACCHINALE VINCIANA. I MODELLI PER IL VOLO (1929-1939) <i>di Andrea Bernardoni</i>	97
LE MACCHINE TESSILI RICOSTRUITE DA GIOVANNI STROBINO. UN’INDAGINE FILOGICA <i>di Andrea Bernardoni, Alexander Neuwahl</i>	117
LA SALA DELL’ANATOMIA TRA STORIA DELLA MEDICINA E MODERNISMO <i>di Maria Conforti</i>	133
LA MOSTRA DELLE INVENZIONI ITALIANE. LEONARDO AL SERVIZIO DELL’AUTARCHIA <i>di Claudio Giorgione</i>	155

LA LEONARDESCA IN TRASFERTA A NEW YORK. UN MODELLO PER LE MOSTRE DELLE MACCHINE VINCIANE NEGLI STATI UNITI <i>di Davide Colombo</i>	169
LEONARDO DA VINCI A TOKYO NEL 1942. LA LEONARDESCA TRA PROPAGANDA DI GUERRA E GIAPPONE POSTBELLICO <i>di Yoshimi Takuwa</i>	191
L'EREDITÀ DI LEONARDO. DALLA LEONARDESCA AL MUSEO NAZIONALE DELLA SCIENZA E DELLA TECNICA DI MILANO <i>di Elena Canadelli</i>	207
PROFILO BIOGRAFICO DEGLI AUTORI	233
INDICE DEI NOMI, DELLE ISTITUZIONI E DELLE MOSTRE	235

LA LEONARDESCA IN TRASFERTA A NEW YORK. UN MODELLO PER LE MOSTRE DELLE MACCHINE VINCIANE NEGLI STATI UNITI

*Davide Colombo*¹

In occasione della World's Fair di New York del 1939-40 fu allestita presso il Museum of Science and Industry di New York nel RCA Building del Rockefeller Center la mostra *Exhibition of the Scientific Achievements of Leonardo da Vinci*, con modelli provenienti dalla Mostra Leonardesca di Milano. Nell'ottica di una partecipazione italiana alla World's Fair intenzionata a sostenere in senso propagandistico il "meglio" della produzione industriale e artistica, la figura di Leonardo rappresentava il punto massimo del genio italico.

Nella Mostra Leonardesca al Palazzo dell'Arte di Milano, Leonardo venne presentato dal regime fascista agli occhi di tutti, non tanto, o non solo, come insigne artista e scienziato del Rinascimento, ma come il migliore testimone della superiorità dell'ingegno italico rispetto a quello delle altre nazioni, in particolare di quelle che in quel momento avevano un atteggiamento critico, se non ostile, nei confronti dell'Italia sul piano politico. Anzi, la sovrapposizione di interessi culturali e opportunità politiche aiutò la non facile collaborazione di nazioni come Francia, Inghilterra e Stati Uniti e di molti grandi musei internazionali alla raccolta ed esposizione del più ampio numero di opere e documenti di Leonardo. La situazione cambierà con lo scoppio della guerra, sebbene per i temi e i beni artistico-culturali verrà sempre garantito un particolare riguardo al di fuori delle tensioni e delle circostanze belliche.

È in un contesto diplomatico e di politica culturale, infatti, che, è da leggere anche la partecipazione dell'Italia alla New York World's Fair del 1939-40 (30 aprile 1939-27 ottobre 1940), per la quale venne allestita la mostra delle macchine leonardesche durante la riapertura dell'Esposizione universale avvenuta l'11 maggio 1940.²

- 1 Parte dei contenuti di questo saggio sono stati in precedenza pubblicati in Davide Colombo, *Lucio Fontana e Leonardo da Vinci. Un confronto possibile*, Milano, Scalpendi, 2017, mentre ulteriori approfondimenti sono stati condotti per questa occasione. Le ricerche americane confluite in questo testo sono state possibili anche grazie al Terra Foundation Travel Grant 2014.
- 2 Sulla partecipazione dell'Italia alla New York World's Fair e, più in generale sui rapporti tra

Lo sforzo della partecipazione italiana alla World's Fair fu ingente, anche da un punto di vista economico, con la realizzazione di un edificio di grandi dimensioni progettato dall'architetto Michele Busiri Vici, tipicamente ascrivibile alla retorica fascista per estetica architettonica e simbologia comunicativa,³ che metteva in scena la tecnologia italiana e proponeva al suo interno il "meglio" della produzione industriale e artistica italiana.⁴

L'edificio presentava un'alta torre sormontata da una scultura della *Dea Roma* realizzata da Anselmo Bucci, da cui sgorgava una cascata d'acqua che scendeva, lungo una scala a gradoni, in due ampie vasche al centro della facciata. Davanti, si ergeva il monumento a Guglielmo Marconi di Arturo Dazzi, mentre lungo le pareti esterne dell'edificio, correavano i grandi bassorilievi di Francesco Coccia (*L'Italia rurale*), Giovanni Prini (*L'Italia nelle arti, nella scienza e nel lavoro*) e Nino Giordano (*Lupa di Roma*). Anche l'apparato decorativo interno rispondeva alla retorica fascista di "nuova Roma": all'ingresso del salone d'onore campeggiava su un alto piedistallo una scultura di Publio Morbiducci rappresentante *l'Italia*, mentre, alla fine della sala, davanti alla grande mappa dell'Impero, si ergeva la statua in bronzo del *Duce* realizzata da Romano Romanelli; ai lati, i grandi dipinti murali di Ferruccio Ferrazzi che simboleggiavano i miglioramenti sociali dati dalle politiche fasciste. Le 21 sezioni in cui era suddiviso lo spazio espositivo, presentavano affondi su specifici temi o aspetti dell'Italia fascista, tra cui, si ricordano la mostra d'arte, curata da Cipriano Efisio Oppo, Ugo Ojetti, Felice Carena e Roberto Papini, e quella dedicata al Futurismo. La mostra di arte contemporanea illustrava lo sviluppo dei linguaggi pittorici e scultorei dall'avvento del fascismo nel 1922 fino al 1939, grazie ai prestiti dei musei nazionali di Roma e Firenze, e quelli civici di Milano e Torino: vi esposero 66 pittori e 21 scultori⁵ (Figura 1). La mostra del Futurismo – all'interno del quale venne riconosciuto un ruolo guida a Enrico Prampolini – fu curata da Marinetti e vide esposte opere dello stesso Marinetti, di Boccioni, Sant'Elia,

Italia e Stati Uniti in ambito culturale durante gli anni Trenta, si vedano Sergio Cortesini, *One day we must meet. Le sfide dell'arte e dell'architettura italiane in America (1933-1941)*, Monza, Johan & Levi, 2018; Lorenzo Carletti, Cristiano Giometti, *Raffaello on the road. Rinascimento e propaganda fascista in America (1938-40)*, Roma, Carocci, 2016.

3 Cfr. "Italy's \$1.000.000 Exhibit Plan Approved by World Fair Board" (New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated records. Manuscripts and Archives Division. The New York Public Library. Astor, Lenox, and Tilden Foundations, Series VI. A, Box 1476, folder 8); *Design of Italian Pavilion for the World's Fair*, "New York Times", 20 aprile 1938; *Italy Will Spend \$ 1.000.000 on Pavilion at Fair*, "New York Herald Tribune", 20 aprile 1938.

4 Cfr. *Italy. World's Fair New York 1939*, II English Edition, Florence, Vallecchi Publisher, 1939.

5 Elenco degli artisti partecipanti alla mostra d'arte: pittori: Afro, Azato, Bacchelli, Bacci, Baglioni, Bartoli, Brancaccio, Broglio, Bucci, Caligiani, Campigli, Capogrossi, Carena, Carrà, Carpi, Cascella, Casorati, Cavalli, Cecchi, Ceracchini, Chessa, Colacicci, Conti, Dani, Deabate, De Chirico, De Grada, De Pisis, Di Cocco, Donghi, Ferrazzi, Funi, Guerrini, Guidi, Lega M., Lilloni, Mafai, Mancini, Menzio, Montanari D., Montanari G., Oppo, Paulucci, Peluzzi, Pirandello, Pucci, Saetti, Salietti A., Salietti M., Santagata, Scattola, Scipione, Seibezzi, Semeghini, Settala, Severini, Sironi, Sobrero, Socrate, Soffici, Spadini, Tosi, Tozzi, Usellini, Vagnetti, Viani L.; scultori: Andreotti, Berti, Crocetti, Della Bella, Dosio, Griselli, Guerrini, Innocenti, Marini, Martini A., Martini Q., Martinuzzi, Messina, Prini, Rivalta, Romanelli, Ruggeri, Selva, Tofanari, Vignoli, Wildt. Cfr. *Italy. World's Fair New York 1939*, cit., p. 115.



A corner of the fine arts exhibition.

The Fine Arts Exhibit

The exhibit of contemporary pictures and sculpture has been organized with the works borrowed from the collection of the National Galleries at Rome and Florence and from the Municipal Galleries at Turin and Milan. This collection illustrates the development of Italian painting and sculpture from the advent of Fascism to the present day (1922-1939).

The works of two great painters, now no longer with us, but who were living at the time of the March on Rome, and thus had the opportunity to show their enthusiasm for the new Italian era will also appear in this exhibit. Of these, the first, Mascini, was already very old and illiterate, but he

continued painting up to the end; the other, Spadini, passed away at the height of his artistic career, having just passed his fortieth year.

The Italian Art Exhibit, sober in presentation and limited in the number of works, shows however, the different stages in the evolution of ideas which has led to the typical Italian of today. After the travail of the early post-war period, Italian art detached itself from the fashionable international artistic trend and sought to recover its health and strength by relearning the lessons of its formidable past - without copying the old masters, modern Italian art seeks to reabsorb their fundamental spirit.

ARCHIBUSI CLARENTE, MORELLI, and ANTONIA BRUNI VITA - planned and directed the works.
 Prof. GIUSEPPE GEMELLI - author of the designs for the mosaic behind the statue of His Majesty the King.
 Prof. FRANCESCO MARICA - the bronze statue of His Majesty.
 Professor VITTORIO DE CARALIBRIS - sculptor of the eagle under the statue.
 EXECUTIVE STAFF: SOC. GEN. MARINI and SOCIETA' ITALY - pedestals in red marble of the console and niches.
 SALVATI FERRI, Venice - mosaics in the apse.

114

ITALY AT THE WORLD'S FAIR NEW-YORK 1939

AUTHORS OF THE WORKS OF ART EXHIBITED IN THE FINE ARTS SALON

PAINTERS	FUNI ACHILLE	VAGNETTI GIANNI
AFRO ORESTE	GUERRINI GIOVANNI	VASI LORENZO
AZATO URBANO	GUTHI VIRGILIO	
	LEGA MICHELE	SCULPTORS
BACCHELLI MARIO	LELIONI UMBERTO	
BACCI MARIA BACCIO	MARZI MARIO	ANDREOTTI LIBERO
BALDIANI UMBERTO	MASINI ANTONIO	BERTI ANTONIO
BARTOLI ANGELO	MENZO FRANCESCO	CROCETTI VENANZO
BONICHI SCIPIONE	MONTANARI DANTE	DELLA BELLA S.
BRONCACCIO GIOVANNI	MONTANARI GIUSEPPE	DOSIO
BROGLIO MARIO	BUCCI ANSELMO	
BUCCI ANSELMO	OPPO CIPRIANO ETESEO	
CALEGIANI ALBERTO	PALLUCCI ENRICO	GREBBI ISIDORO
CAMPISI MASSIMO	PELLUZZI EDO	GUERRINI MICHELE
CAPOROSSI GIUSEPPE	PIRANDELLO FAUSTO	INSOCENTI BRUNO
CARERA FELICE	PUCCI SILVIO	
CARLA CARLO		MARINI MARINO
CARPI ALDO	SALTI BRUNO	MARTINI ARTEURO
CARRELLI MICHELE	SALIZZI ALBERTO	MARITTI QUINTO
CAROPATI FELICE	SANTACATA ANTONIO	MARTINELLI
CAVALLE EMANUELE	SCATOLLA FERUCCIO	MARINA FRANCESCO
CECCHI FERDINANDO L.	SEBASTI FORAVANTE	
CERACCHINI GERBERTO	SERRAVALLE PIO	PRETI GIOVANNI
CHIESA GIOI	SERRAVALLE GIOIO	RETTALA CARLO
COLACICCI GARTANI GIOVANNI	SERRINI GINO	ROMANELLI ROMANO
CONTI PRIMO	SHIRANI MARIO	RUZZELLI QUIRINO
DANI FRANCO	SOBERO EMILIO	
DEALATE FRONZOSO	SOCIATE CARLO	
DE CIRIBIO GIORGIO	SOFFICI ARBENGO	SOLVA ATTILIO
DE GRADA RAFFAELE	SPADINI ARMANDO	TOPANARI SERIO
DE PAPA FILIPPO		
DI COCCO FRANCESCO	TOSI ARTEURO	VIGNOLA SARTI
DONGHINI ANTONIO	TOZZI MARIO	
FERRAZZI FERUCCIO	URELAINI GIAN FILIPPO	WILDT ADOLFO

115

Figura 1 - La mostra di arte contemporanea del padiglione italiano alla World's Fair, New York, 1939-40, così come presentata in catalogo, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated records. Manuscripts and Archives Division, The New York Public Library. Astor, Lenox, and Tilden Foundations

Prampolini, Benedetta Marinetti, Ambrosi, Azari, Fillia, Farfa, Giuntini, Dottori, Buccafusa, Monachesi, Masnata, Scurto, Nuzzi, Govoni, Jannelli, Vasari, Tullio d'Albissola, Tato, Sanzin, Somenzi, Parrozzi. Una scelta, quindi, che, al di là dei nomi di Boccioni e Sant'Elia, privilegiava artisti attivi negli anni Venti e Trenta.

La *Exhibition of the Scientific Achievements of the Leonardo da Vinci* si tenne presso il Museum of Science and Industry di New York nel RCA Building del Rockefeller Center, dal 24 luglio 1940 al 15 gennaio 1941.⁶ La Mostra Leonardesca del 1939 divenne così la matrice di diverse esposizioni "scientifiche" vinciane all'estero negli anni successivi. Dopo New York, i modelli di macchine eseguiti dall'ufficio tecnico della Leonardesca sotto la guida degli ingegneri Arturo Uccelli e Carlo Zammattio verranno inviati in Giappone per una nuova mostra intitolata *Il Rinascimento asiatico: mostra di Leonardo da Vinci* e inaugurata a Tokyo l'11 luglio 1942,⁷ da cui non sarebbero mai tornati perché distrutti durante la guerra.

6 *An Exhibition of the Scientific Achievements of the Leonardo da Vinci, loaned by the Italian Ministry of Popular Culture at the New York Museum of Science and Industry*, prefazione di Frank Baldwin Jewett, New York, The Vigo Press, 1940. Si vedano anche *New York Museum of Science and Industry. Memorandum*, 23 luglio 1941, Office of the Messrs. Rockefeller records, E - Cultural Interests, III 2 E, Box 20, Folder 196, Rockefeller Archive Center, Sleepy Hollow, e la relazione di Giorgio Nicodemi, 15 gennaio 1941, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Milano, Archivietto Rivolta (d'ora in poi Archivietto Rivolta), cart. 41.

7 *La Mostra Leonardesca inaugurata a Tokyo, "Popolo d'Italia"*, 12 luglio 1942, p. 3: in piena guerra, la Mostra Leonardesca diviene il «simbolo della rinascenza che il nuovo ordine apporta nel mondo». Sull'organizzazione della mostra si veda la ricca corrispondenza conservata presso il Ministero Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, Roma, citata in Lorenzo Carletti, Cristiano Giometti, *Raffaello on the road*, cit., p. 181.

L'interesse per il trasferimento della Mostra Leonardesca a New York per la riapertura dell'Esposizione universale nel 1940, iniziò a balenarsi tra gli organizzatori della World's Fair a febbraio 1940 e si realizzò con una certa velocità, tanto che già il 14 maggio una parte delle casse dei modelli era giunta a New York.⁸ Difatti, se da un lato, già nell'autunno del 1939 erano emerse alcune possibilità per un trasferimento della mostra all'estero,⁹ dall'altro è a partire dall'inizio dell'anno successivo che la New York World's Fair Corporation si attivò per verificare la disponibilità delle macchine leonardesche a seguito di un interesse che nacque in modo piuttosto singolare.

Tra settembre-ottobre 1939 e gennaio 1940 si rincorsero e sovrapposero le possibilità di un acquisto della sezione "scientifica" della Mostra Leonardesca (riproduzioni fotografiche e modelli delle macchine) da parte di un gruppo di società culturali nord americane – società che avevano già invitato l'Ing. Ucelli a tenere delle conferenze negli USA –¹⁰, o da parte dello stesso Comune di Milano per ripianare il debito del bilancio della mostra,¹¹ e l'ipotesi del trasferimento delle macchine vinciane per una mostra negli Stati Uniti.¹² E in effetti, l'11 dicembre 1939 (con perfezionamento il 10 gennaio 1940), la Podesteria di Milano deliberò l'acquisto dei materiali della mostra (già in deposito presso l'Ospedale Maggiore e il Castello Sforzesco) per una cifra di 1.600.000 lire, da suddividere sui bilanci comunali del 1939 e del 1940, come nucleo originario

- 8 Si vedano gli articoli pubblicati sul "New York Times" nella primavera del 1940: The Associated Press, *Leonardo da Vinci Models Will Be Exhibited Here*, 27 aprile 1940, p. 11; *Da Vinci Exhibits Arrive*, 15 maggio 1940, p. 31.
- 9 Cfr. *La Mostra di Leonardo si esporrebbe all'estero*, "Corriere della Sera", 24 ottobre 1939, p. 2: «Come s'è accennato, il Ministero della Cultura Popolare sta studiando la possibilità pratica di far conoscere la Mostra di Leonardo anche all'estero, recandola in molte Nazioni ambasciatrice d'italianità e documentazione del genio leonardesco. Si tratterebbe di organizzare altre mostre simili a quella testé chiusasi, meno il materiale artistico. Si esporrebbero le macchine, la parte iconografica e la ricostruzione di tutti gli studi onde sfolgorò il pensiero del grande italiano».
- 10 Cfr. lettera di Gian Giacomo Gallarati Scotti a Pietro Badoglio, 13 settembre 1939, Archivietto Rivolta, cart. 41. Il podestà di Milano, Gallarati Scotti, comunicava a Badoglio che un gruppo di società culturali nord americane era interessato a comprare la parte "scientifica" della Mostra Leonardesca. La vendita – prezzo da richiedersi di 1.000.000 di lire, riducibile a 800.000 lire – sarebbe servita a ripianare il debito del bilancio della mostra.
- 11 Si veda il Verbale n. 5261 della seduta della Podesteria del 23 ottobre 1939, Archivietto Rivolta, cart. 41. La discussione verte su entrambe le ipotesi: cessione a terzi o al Comune.
- 12 Cfr. lettera di Gian Giacomo Gallarati Scotti a Guido Ucelli del 18 gennaio 1940: «essendo le macchine stesse state richieste dal Ministero per una esposizione in America secondo un programma che sarà reso noto prossimamente»; copia di telegramma di Alessandro Pavolini a Gian Giacomo Gallarati Scotti (n. 180 S.G./40): «Da tempo Ministero studia possibilità trasferimento Stati Uniti America Mostra Leonardesca limitata parte inventiva vinciana. Presentiti organismi americani che dovrebbero ospitare et patrocinare mostra risulta che progetto incontra massimo favorevole interesse. Occorrendo pertanto procedere senza indugio realizzazione progetto Direttore Generale Propaganda Ministro Koch partirà questo oggi Milano allo scopo prendere opportuni contatti Signoria vostra et studiare possibilità invio Stati Uniti America macchine vinciane di proprietà codesto Comune che hanno figurato mostra Milano», Archivietto Rivolta, cart. 41. Sul tema del trasferimento ed eventualmente anche della vendita della mostra negli Stati Uniti si vedano anche i telegrammi di Pavolini a Colonna, 6 aprile, 3 ottobre e 22 novembre 1940, e di Colonna a Pavolini, 19 ottobre 1940, e il telegramma di Pavolini a Vecchiotti, 27 aprile 1940 (Ministero Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, Affari Esteri), citati in Lorenzo Carletti, Cristiano Giometti, *Raffaello on the road*, cit., p. 175.

per il futuro Museo delle arti e delle industrie.¹³ Al 29 gennaio 1940, invece, è da registrare una visita a Milano del marchese Gastone Rossi Longhi per discutere del progetto di trasferimento del materiale della mostra a New York.¹⁴

Nel contempo, in America, alcune segnalazioni alla Direzione della World's Fair, innescarono il meccanismo che portò al trasferimento della Mostra Leonardesca a New York. Il 23 gennaio, Ambrose Gherini scrisse a Grover Whalen, presidente della New York World's Fair Corporation, per rendergli noto un annuncio radiofonico sentito all' "American Hour from Rome" che comunicava l'avvenuta chiusura della Mostra Leonardesca a Milano, sollecitando la riproposizione a New York; l'altra del 5 febbraio (con insistita replica del 13 febbraio) quando il collezionista Gregor Aharon – che aveva prestato alla Leonardesca due sculture – sottolineò, prima a Whalen e poi a Robert D. Kohn (vice presidente), l'altissimo livello dell'esposizione e il suo valore fortemente istruttivo ed educativo sia sul piano scientifico sia su quello culturale. Come si legge in una nota del 15 febbraio – a seguito di un colloquio telefonico con lo stesso Whalen annotato su un memorandum del 5 febbraio – Kohn si fece promotore della riproposizione della mostra (soprattutto della sua parte scientifica) in una parte dei locali del Contemporary Arts Building e di avviare le richieste tramite l'intervento della Commissione Italiana per la World's Fair.¹⁵

Il 20 febbraio successivo, un incontro tra il podestà di Milano, Ottaviano Kock, direttore generale della propaganda, e il Marchese Rossi Longhi, avviò le procedure per definire le modalità di trasporto delle macchine vinciane negli Stati Uniti e l'impegno del Comune,¹⁶ che si concretizzò con l'invio di due tecnici e montatori, e di Giorgio Nicodemi come supervisore dell'organizzazione e dell'allestimento della mostra.¹⁷ Nicodemi, infatti, giunse a New York per coordinare l'ordinamento e la collocazione dei materiali e, a causa dell'entrata in guerra dell'Italia,¹⁸ dovette trattenersi per tutta la durata dell'esposizione,

13 Cfr. Verbale n. 5887 della seduta della Podesteria dell'11 dicembre 1939, Archivietto Rivolta, cart. 41. In allegato alla delibera, vennero stilati l'elenco dei materiali (macchine, modelli, plastici, utensili) in deposito presso l'Ospedale Maggiore, e quello del materiale artistico (calchi in gesso, stoffe, libri, circa 8.000 lastre fotografiche e negativi, circa 1.000 lucidi di disegni vinciani) in deposito presso il Castello Sforzesco. L'acquisto verrà perfezionato con l'approvazione della G.P.A. del 3 gennaio 1940 e con Delibera della Ragioneria n. 128 del 10 gennaio 1940, Archivietto Rivolta, cart. 41.

14 Cfr. Nota Segr. Gen. del 30 aprile 1940, Archivietto Rivolta, cart. 41.

15 Cfr. Memorandum dell'Office of the Chairman a Kohn, 5 febbraio 1940, con un estratto della lettera di Ambrose Gherini del 23 gennaio 1949, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated records, NYPL, Series I.B - C1.7, Box 197, folder 1; lettera di Gregor Aharon a Grover Whalen, 5 febbraio 1940 e lettera di Aharon a Kohn, 13 febbraio 1940, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated records, NYPL, Series I.B - C1.0114, Box 167, folder 6.

16 Cfr. Nota Segr. Gen. n. 47694/180 del 20 febbraio 1940, Archivietto Rivolta, cart. 41.

17 Cfr. lettera di Gian Giacomo Gallarati Scotti ad Alessandro Pavolini, 1 maggio 1940, Archivietto Rivolta, cart. 41: viene ufficializzato l'incarico a Nicodemi.

18 Cfr. lettera di Giorgio Nicodemi a Ottaviano Koch, 31 ottobre 1940, Archivietto Rivolta, cart. 41: Nicodemi parla di «forzata permanenza a New York». Tuttavia, alla fine di novembre 1940, i membri della commissione italiana alla World's Fair riuscirono a rientrare in Italia, seppur rocambolescamente, a bordo del piroscampo americano "Excalibur" diretto a Lisbona (cfr. Sergio Cortesini, *One day we must meet*, cit., p. 253 e Lorenzo Carletti, Cristiano Giometti, *Raffaello on the road*, cit., pp. 175-176, 179).

fino a metà gennaio 1941.¹⁹ Tempo che venne impiegato in una serie di attività a corollario dell'esposizione, ma anche per valutare future possibili azioni di propaganda e penetrazione culturale dell'arte italiana negli Stati Uniti, tenendo ben presente il contesto politico.

Inizialmente pensata per occupare parte degli spazi liberi dell'edificio dedicato alla mostra d'arte contemporanea che non sarebbe stata replicata per il 1940 – ma che fu sostituita da una serie di mostre a rotazione ogni due-tre settimane che presentavano le attività delle maggiori organizzazioni di artisti e del WPA²⁰ – venne poi allestita al Museum of Science and Industry della città. Forse si voleva “compensare” il grande impegno profuso dalla direzione del museo per rinnovarsi e prepararsi all'Esposizione universale del 1939, che di fatto, però, non fu corrisposto da un incremento di afflusso di visitatori, come era stato auspicato.²¹ Certamente fu una grande occasione per un museo che, oltre a una serie di allestimenti permanenti, puntava molto sull'organizzazione di sempre nuove esposizioni e laboratori scientifici che mostrassero al pubblico il clima di costante cambiamento e progresso del panorama industriale.²² Il museo, infatti, seguendo il proprio proposito di “Science in Action”,²³ proponeva al pubblico modelli e macchinari di ogni sorta, che coprivano i campi della tecnica e della produzione: dalle navi alle auto, dai treni agli aeroplani, dalle macchine tessili ai generatori elettrici, dalla chimica alla medicina, dal telefono alla radio (Figura 2). Lo stesso Nicodemi, attento osservatore dell'impostazione museologica del Museum of Science and Industry – in virtù del progetto del Museo delle arti e dell'industria da realizzarsi a Milano –, ne evidenziò il carattere popolare e l'andamento didattico, l'organizzazione in numerose sezioni che abbracciano gran parte degli ambiti scientifici, il frequente riadattamento degli allestimenti con pezzi originali, modelli ed elementi dimostrativi presentati con ingegnosità e buon gusto, e l'organizzazione di numerose mostre sostenute economicamente da contributi esterni (e quindi, spesso, espressione reclamistica delle maggiori industrie americane).²⁴

Anche in occasione della *Exhibition of the Scientific Achievements of the Leonardo da Vinci*, il Museum of Science and Industry non fece mancare il suo apporto. Se, infatti, la maggior parte di quanto esposto era stata prestata da Milano e dal Ministero, significativo era stato anche l'impegno economico del

19 Cfr. lettera di Gallarati Scotti a Giovanni Del Drago, 22 gennaio 1941, Archivietto Rivolta, cart. 41.

20 Howard Devree, *Summer Spreads Its Diverse Feast*, “The New York Times”, 7 luglio 1940, p. 12.

21 Cfr. *New York Museum of Science and Industry. Report of activities, January 1, 1939 – December 31, 1939*, Rockefeller Foundation Records, Projects, RG 1.1 Series 200, Box 262, Folder 3118, Rockefeller Archive Center, Sleepy Hollow.

22 Cfr. *Science in Action*, New York, New York Museum of Science and Industry-Rockefeller Center, 1937.

23 Sul tema si veda Jaume Sastre-Juan, “Science in action”: *The politics of Hands-On Display at the New York Museum of Science and Industry*, “History of Science”, 2018, Onlinefirst, <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/0073275317725239>, pp. 1-24.

24 Cfr. Relazioni di Giorgio Nicodemi ad Alessandro Pavolini, 7 gennaio 1941 e 15 gennaio 1941, Archivietto Rivolta, cart. 41.



Figura 2 - *Science in Action*, catalogo del New York Museum of Science and Industry, 1937, Rockefeller Archive Center, Sleepy Hollow

Museum of Science and Industry, che coprì le spese di organizzazione e allestimento della mostra.²⁵

Come riportato dal “New York Times”²⁶ e dal “New York Herald Tribune”,²⁷ nonché dalle relazioni di Giorgio Nicodemi sulla mostra,²⁸ l’apertura avvenne il 24 luglio con la partecipazione dell’ambasciatore italiano, il Principe Ascanio Colonna, del console generale a New York, Gaetano Vecchiotti, del console deputato, il conte Girolamo de Bossedari, dello stesso Nicodemi e di William Suida, noto studioso dell’arte italiana e di Leonardo da Vinci e, dal 1939, direttore del dipartimento di storia dell’arte della Kress Foundation. Siamo, quindi, dopo l’ingresso della stessa Italia nel conflitto bellico a fianco della Germania, avvenuto il 10 giugno: un estremo tentativo di tenere separato il contesto culturale da quello politico, o, forse di tenere aperto un canale diplomatico attraverso temi culturali?

25 Si veda una serie di lettere di Frank B. Jewett a Nelson A. Rockefeller tra settembre 1940 e marzo 1941, e un Memorandum 1940-1941. Nelson A. Rockefeller Papers – Personal Project, III 4 L, Box 168, Folder 1700, Rockefeller Archive Center, Sleepy Hollow.

26 *Works of da Vinci at Science Museum*, “The New York Times”, 25 luglio 1940, p. 23; si evidenzia la versatilità dell’ingegno leonardesco, puntando l’attenzione sulle invenzioni idrauliche, meccaniche, militari e quelle relative al volo.

27 *Da Vinci Models, Autos to Bombs On Exhibit Here*, “New York Herald Tribune”, 25 luglio 1940, p. 17, con due illustrazioni che mostrano due visitatori che provano le macchine leonardesche: l’accento cade soprattutto sulla capacità di Leonardo di anticipare i tempi, focalizzandosi su alcuni progetti specifici, l’automobile, l’aeroplano e il condizionatore.

28 Cfr. Relazioni di Giorgio Nicodemi ad Alessandro Pavolini, 7 gennaio 1941 e 15 gennaio 1941, cit.

Il presidente Frank Delano Roosevelt aveva immediatamente dato voce ai sentimenti di milioni di americani fortemente colpiti dall'evento, con la famosa frase rivolta contro Mussolini: «In questo 10 giugno 1940 la mano che teneva il pugnale l'ha affondato nella schiena del suo vicino».²⁹ E subito dopo il 10 giugno, la direzione della World's Fair ricevette numerose lettere e messaggi di protesta contro la partecipazione dell'Italia all'Esposizione universale e a sostegno del boicottaggio della stessa fino alla chiusura del padiglione italiano³⁰ (Figura 3), come era già avvenuto con quello sovietico smantellato alla fine della prima stagione (la Germania non aveva partecipato da subito). A seguito di questa ostilità generale, infatti, il pubblico, divenne meno numeroso e gli incassi del ristorante del padiglione italiano scarsi.³¹ I messaggi, infatti, erano di questo tono: «Our Fair signifies freedom and liberty, something Mussolini does not understand, so why let the hypocrites snicker at our gullibility». La New York World's Fair – che aveva come sottotitolo *Freedom and Liberty* – aveva, infatti, un duplice intento: presentare la scienza come metodo per osservare, sperimentare e risolvere i problemi; educare tutti i cittadini poiché, in democrazia, l'educazione deve essere messa a disposizione di tutti e l'uomo deve essere formato per essere migliore come individuo e come cittadino, piuttosto che come suddito.

A tali rimostranze venne data una risposta “diplomatica” sostenendo che non vi erano basi legali sufficienti per imporre la chiusura del padiglione perché era stato riaperto dopo l'invito rivolto dagli Stati Uniti a tutti i paesi con cui vi erano relazioni diplomatiche (Italia inclusa) a proseguire la partecipazione all'Esposizione universale.³² Una risposta di comodo che suscitò ulteriori critiche o, probabilmente, una di quelle sottigliezze diplomatiche già attuate in precedenza, quando, a cavallo tra 1938 e 1939, si erano alzate in America proteste contro i regimi fascisti ed erano state rintuzzate negando un riferimento diretto al governo italiano.³³ D'altra parte, la direzione della fiera era ormai ben conscia

29 Si vedano Henry Stuart Hughes, *Italia e Stati Uniti. Un secolo di storia italiana visto da un americano*, Firenze, La Nuova Italia, 1956, p. 12; John P. Diggins, *L'America, Mussolini e il fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 1972, pp. 453-454.

30 Si veda tutta una serie di lettere, cartoline e telegrammi di cittadini e associazioni americane (primi arrivi 12 giugno), che protestarono contro la partecipazione dell'Italia alla Fiera, dopo l'entrata in guerra del 10 giugno a fianco della Germania e la conferma della continuazione della partecipazione all'Esposizione universale (Cfr. New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated records, NYPL, Series VI. A, Box 1476, folder 2: Protest Italian Pavillion).

31 Cfr. Sergio Cortesini, *One day we must meet*, cit., p. 252.

32 Nell'ottobre 1939 Grover Whalen era tornato a Roma nel corso del suo viaggio finalizzato a ottenere l'adesione dei governi europei alla riapertura della Fiera di New York nel 1940, visitando nuovamente il cantiere dell'E42, dopo un primo soggiorno nel settembre 1937. Cfr. Sergio Cortesini, *One day we must meet*, cit., p. 251; Lorenzo Carletti, Cristiano Giometti, *Raffaello on the road*, cit., pp. 65-66.

33 La polemica era stata scatenata da un articolo sull'edizione parigina del “The New York Herald Tribune” del 2 dicembre 1938 – *Woll Announces Group of 100 to Fight Fascism* – in cui, tra i nomi più in vista, compariva anche quello di Whalen, fatto che provocò la reazione del governo italiano nella persona di Arturo Costantino, presidente della Commissione italiana. La risposta della direzione della New York World's Fair, attraverso una lettera del 3 gennaio, cercò di ridimensionare il fatto negando un'opposizione al fascismo nel suo complesso e adducendo solo delle obiezioni a certe prevaricazioni nei confronti degli individui, e soprattutto rassicurando

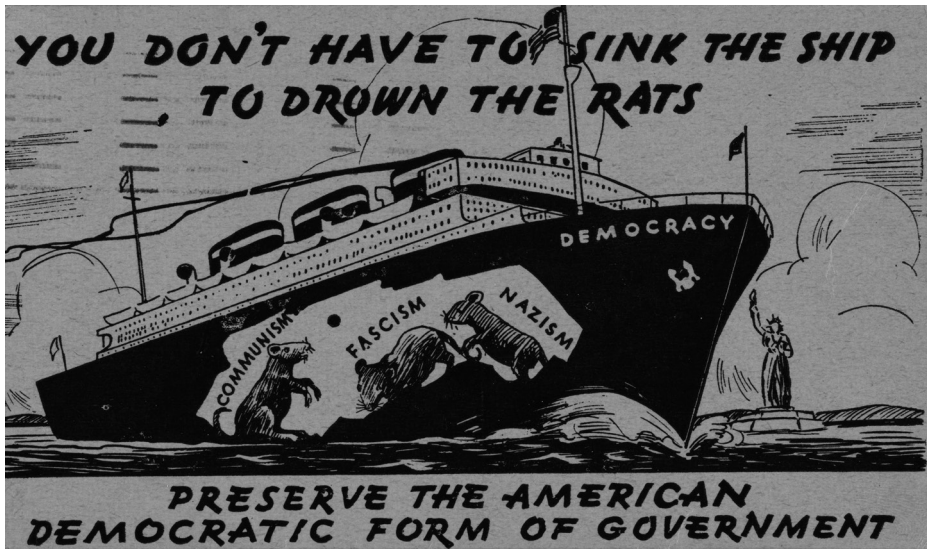


Figura 3 - Cartolina di boicottaggio della presenza italiana alla World's Fair inviata a Grover Whalen, direttore dell'Esposizione universale, il 12 giugno 1940, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated records. Manuscripts and Archives Division, The New York Public Library, Astor, Lenox, and Tilden Foundations

del peso della compagine italo-americana nel sostrato socio-economico e politico newyorkese e americano. Nel discorso pronunciato da J. Holmes in occasione dell'Italian National Day alla Court of Peace il 24 settembre 1939, si plaudeva al contributo dell'Italia alla World's Fair, pari alla sua influenza nello sviluppo della moderna civilizzazione – grazie all'importanza della sua storia – e al suo ruolo per mantenere la pace in Europa.³⁴ E nello specifico, Holmes riconosceva l'eredità culturale italiana negli Stati Uniti, dimostrata dalla quantità di nomi e persone di origine italiana e dalla loro influenza nella vita degli americani.

Se ancora negli anni Venti – quando attraverso l'Immigration Act del 1921 vennero decretate forti limitazioni ai flussi migratori³⁵ –, soprattutto negli Stati del Sud (in cui l'emigrazione dall'Europa mediterranea era fortemente avvertita), gli italiani erano accomunati a libanesi e greci come “nonwhites”,³⁶ a partire dall'inizio del decennio successivo, in breve tempo l'opinione nei confronti delle comunità italiane mutò in senso positivo, grazie da un lato alla capacità

su qualsiasi attacco diretto all'Italia (cfr. lettera di J.C. Holmes, Administrative Assistant to the President, ad Arturo Costantino, 3 gennaio 1939, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated records, NYPL, Series VI. A, Box 1470, folder 8). Tuttavia nei mesi successivi, si alzarono alcune rimostranze contro la propaganda e la partecipazione dell'Italia fascista alla Fiera, che vennero indirizzate anche al sindaco di New York La Guardia.

34 Si veda il discorso di J.C. Holmes all'Italian National Day, Court of Peace, World's Fair, 24 settembre 1939; New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated records, NYPL, Series VI. A, Box 1470, folder 8.

35 Cfr. *La questione dell'immigrazione negli Stati Uniti*, a cura di Anna Maria Martellone, Bologna, Il Mulino, 1980.

36 Sergio Cortesini, *La Italian Art Exhibit di Birmingham (AL) del 1931: arte italiana, ascesa sociale, progetti civici nel profondo Sud Americano*, “L'uomo nero”, 12 (2015), p. 121.

imprenditoriale, dall'altro a operazioni di politica culturale. Come ha ben ricostruito Sergio Cortesini, a partire dalla fine degli anni Venti e i primi anni Trenta, «il governo italiano volle costruire una più consapevole e organizzata strategia di promozione dell'immagine italiana attraverso l'arte e iniziò una politica di invio di arte nazionale come forma di diplomazia culturale in America. Esposizioni di arte contemporanea avrebbero coadiuvato gli sforzi della cosiddetta "diplomazia parallela", ossia l'influenza diretta sul corpo elettorale degli italo-americani a favore di un'intesa diplomatica con l'America di Roosevelt».³⁷ Il regime fascista, infatti, dopo il Patto Mellon-Volpi del 1925 e un cambio di strategia rispetto all'immigrazione italiana in America che a partire dal 1926 venne fortemente disincentivata, si impegnò nell'organizzare "fascisticamente" le comunità all'estero, già insediate,³⁸ e nel ricucire i rapporti degli emigrati italiani con la madrepatria, all'insegna dei valori dell'italianità e dell'orgoglio nazionale.³⁹ L'emigrazione italiana aveva arricchito i paesi d'oltreoceano contribuendo alla loro crescita e alla loro prosperità, perciò il fascismo intendeva rivalutare la funzione di questi emigrati che primeggiavano ovunque e in qualsiasi campo. Si trattò della mobilitazione degli italo-americani come lobby politica a sostegno degli interessi del regime fascista presso il Congresso e il governo degli Stati Uniti tra il 1925 e il 1941.⁴⁰

La situazione cambiò con l'attacco italiano all'Etiopia nell'ottobre del 1935⁴¹ e con la proclamazione dell'Impero nel maggio dell'anno successivo, quando la comunità italo-americana (compresi alcuni politici antifascisti come lo stesso sindaco di New York, Fiorello La Guardia) si mobilitò per fronteggiare la caduta di simpatia dell'opinione pubblica americana, ma, soprattutto, fu impegnata a sfidare le sanzioni economiche che la Società delle Nazioni aveva proclamato contro l'Italia. Con l'entrata in guerra dell'Italia a fianco della Germania nazista il 10 giugno 1940, la situazione divenne tesa⁴² e la stessa comunità italo-americana prese le distanze dal fascismo e numerosi italo-americani parteciparono alle attività belliche americane di liberazione dell'Europa.⁴³

Quindi, l'inaugurazione e il successo della *Exhibition of the Scientific Achievements of the Leonardo da Vinci* presso il Museum of Science and Industry sembrano contraddire il contesto storico e politico. Schizofrenia del momento, oppure l'arte e la scienza di Leonardo da Vinci – che il fascismo aveva fatto proprio come esempio del genio italico – appartengono al sapere universale, oltre le appartenenze nazionali? L'arte e la cultura sembrano una zona franca,

37 Sergio Cortesini, *La Italian Art Exhibit di Birmingham (AL) del 1931*, cit., pp. 122-123.

38 Cfr. Emilio Gentile, *La politica estera del partito fascista. Ideologia e organizzazione dei Fasci italiani all'estero. 1920-1930*, "Storia contemporanea", 6 (1995), pp. 897-956.

39 Michele Strazza, *Fascismo ed emigrazione negli States*, "Storia in Network" (2008), 139-140.

40 Cfr. Stefano Luconi, *La "diplomazia parallela". Il regime fascista e la mobilitazione politica degli italo-americani*, Milano, Franco Angeli, 2000.

41 Cfr. Brian R. Sullivan, *Roosevelt, Mussolini e la Guerra d'Etiopia: una lezione sulla diplomazia Americana*, "Storia Contemporanea", 19 (1988), pp. 85-105.

42 Lorenzo Carletti, Cristiano Giometti, *Raffaello on the road*, cit., pp. 174-175.

43 Michele Strazza, *Fascismo ed emigrazione negli States*, cit.

un ambito in cui la diplomazia, in nome di valori collettivi e universali, poteva ancora operare.

Si ricordi che, a seguito dello stato di guerra, nell'estate del 1940 l'ambasciata statunitense assunse la protezione degli interessi inglesi in Italia e, di conseguenza, prese in carico la gestione delle opere inglesi di collezioni private esposte alla Mostra Leonardesca, ancora presenti sul suolo italiano, secondo quanto stabilito dal decreto di sequestro n. 029/17715 del 12 settembre 1940. Se in un primo momento si era deciso che le opere sarebbero state rimesse direttamente all'ambasciata americana, poco dopo venne accettata la richiesta inglese al Ministero degli affari esteri italiano che fossero custodite (per conto degli Stati Uniti) con quelle italiane e restituite ai proprietari al termine delle ostilità. E così avvenne: prima, furono attentamente conservate presso i depositi del Castello Sforzesco, e poi nel 1943 ricoverate presso Villa del Corgnolo a Porano, vicino a Orvieto.⁴⁴

Anche leggendo certe considerazioni di Nicodemi durante la sua permanenza a New York, si percepisce quanto, tra l'estate 1940 e l'inizio del 1941, la situazione fosse complessa e contraddittoria o, forse, quanto certe speranze fossero sovrastimate. Nelle lettere e relazioni di Nicodemi a Koch e a Pavolini, infatti, ricorre più volte l'idea che, terminato il conflitto bellico sarebbe stato possibile riprendere i progetti culturali e artistici con l'America.⁴⁵

Oltre alle attività di supporto alla *Exhibition of the Scientific Achievements of the Leonardo da Vinci*, Nicodemi, da zelante funzionario, stilò una serie di relazioni richieste da Pavolini e da Koch sulla situazione artistica, culturale e politica americana, e sulla possibilità di penetrazione culturale italiana negli Stati Uniti. Nella relazione *La coltura artistica e i musei negli Stati Uniti d'America*, Nicodemi analizzava le impressioni americane nei confronti della cultura italiana e il funzionamento del sistema museale statunitense, sottolineando la capillarità della diffusione di musei universalistici in ogni città, la loro estrema chiarezza didattica e lo stretto rapporto intessuto con il pubblico locale. Nelle *Note sul carattere dell'arte modernissima* si soffermò sul ruolo centrale che New York, grazie al Museum of Modern Art, stava assumendo nella diffusione dell'arte moderna e astratta, a seguito dell'arrivo di molti artisti fuggiti da Germania, Francia, Spagna e Russia, e del mercato d'arte e del collezionismo "israelita".⁴⁶ In altre due relazioni e lettere, invece, affrontava il tema della dif-

44 Si veda la serie di lettere e documenti redatti tra l'agosto 1940 e l'ottobre 1943 relativi alla "Nomina dell'Avv. Rivolta a sequestratario delle opere e dei materiali di proprietà nemica esposti nella mostra di Leonardo", conservati in Archivietto Rivolta, cart. 6. In realtà, come specifica Rivolta, segretario generale della Podesteria di Milano, in una lettera all'intendente di finanza del 23 marzo 1942, il suo ruolo era quello di "consegnatario" delle opere.

45 Cfr. lettera di Giorgio Nicodemi a Ottaviano Koch, 31 ottobre 1940, cit., e Relazioni di Giorgio Nicodemi ad Alessandro Pavolini, 7 gennaio 1941 e 15 gennaio 1941, cit.

46 Giorgio Nicodemi, relazione *Note sul carattere dell'arte modernissima*, Archivietto Rivolta, cart. 41. La posizione di Nicodemi verso l'arte astratta è conservatrice e critica, e sostenuta da considerazioni di carattere politico, tanto da reputarla un'arte sostenuta non per qualità estetiche, ma per ragioni polemiche: «Le forme dell'arte astratta e deformata sembrano adatte per distinguersi e per dar prova di quello snobismo che in certi ambienti stranieri ha ancora valore».

fusione della letteratura italiana negli Stati Uniti, che, ufficialmente avveniva tramite il The Book Center Inc. Italian books e che avrebbe potuto avere maggiore impulso con l'Italian Library of Information di Ugo Veniero d'Annunzio, e dell'efficacia della promozione dell'arte italiana. Partendo dall'analisi della penetrazione dell'arte francese moderna sostenuta dalla propaganda del governo francese e da una rete di interessi commerciali e culturali, Nicodemi suggeriva l'organizzazione di manifestazioni e mostre guidate da figure di valore e note in America, ma preparate con cura in Italia, non ingombranti ma raffinate, accompagnate da pubblicazioni e azioni propagandistiche di supporto.⁴⁷ In particolare, suggeriva una personale di Vincenzo Gemito, una mostra dedicata all'architettura italiana del periodo fascista e una collettiva di pittori italiani dell'Ottocento (Hayez, Ranzoni, Cremona, i Macchiaioli, Segantini e Previati).⁴⁸

A ciò andò ad aggiungersi anche una lunga relazione dedicata alla situazione politica statunitense che analizzava (in modo un po' confuso) l'atteggiamento della popolazione e del governo americano nei confronti dell'Italia – viziato dalla propaganda inglese – e le vicende relative alle elezioni presidenziali del 1940 che videro vincitore Roosevelt.⁴⁹

Nel discorso inaugurale, come nella prefazione al catalogo della *Exhibition of the Scientific Achievements of the Leonardo da Vinci*, Frank B. Jewett, presidente del New York Museum of Science and Industry, sottolineava che se, fino a quel momento, la gente aveva accostato il nome di Leonardo da Vinci alla Gioconda o all'Ultima Cena, ora lo avrebbero conosciuto come grande scienziato e inventore, precursore del mondo in cui vivevano.⁵⁰ I modelli, infatti, assolvevano lo scopo di dimostrare al pubblico medio la possibilità di realizzare invenzioni visionarie e di essere da stimolo anche per studiosi e inventori contemporanei a proseguire le ricerche per futuri benefici alla collettività. La mostra, come risulta dalle foto pubblicate sul catalogo e sui quotidiani, nonché dal reportage fotografico di una rivista come il "Science Observer"⁵¹ (Figura 4) – che in alcuni scatti sembrano anticipare le foto degli odierni saloni automobilistici con bellezze e motori, mentre in altri presentano "operai al lavoro" che ne simulano il funzionamento –, vedeva le macchine accompagnate dalla riproduzione fotografica della pagina originale del codice vinciano con il corrispondente disegno

47 Giorgio Nicodemi, relazioni sulla diffusione dei libri italiani negli Stati Uniti e sull'Italian Library of Information, Archivietto Rivolta, cart. 41.

48 Sull'argomento si vedano la lettera di Giorgio Nicodemi a Ottaviano Koch, 31 ottobre 1940, cit., la *Proposta di una mostra di Vincenzo Gemito a New York*, il *Riassunto di una proposta relativa ad una mostra dell'architettura italiana* e la proposta di una mostra di arte dell'Ottocento italiano.

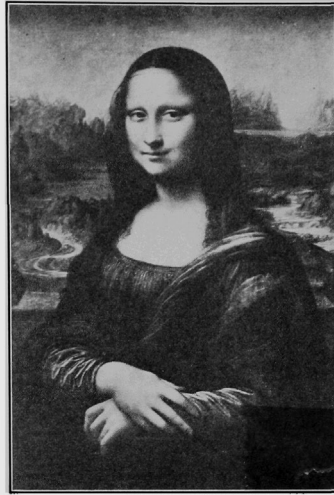
49 Giorgio Nicodemi, relazione sulla situazione politica americana, Archivietto Rivolta, cart. 41.

50 *Note to editor. The following are the remarks which Dr. Frank B. Jewett, President of the New York Museum of Science and Industry, will make at the opening tonight (Wednesday, July 24) of the exhibition – "The Scientific Achievements of Leonardo da Vinci"*, Nelson A. Rockefeller Papers, Personal Projects, Series L-Museums, Box 168, Folder 1700, Rockefeller Archive Center, Sleepy Hollow.

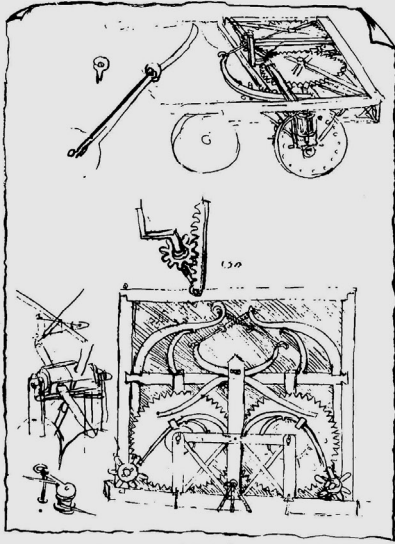
51 *Was Leonardo da Vinci a Master Artist or a Super Scientist?*, "Science Observer. The World Looks to Science and Youth", 2 (1940), pp. 3-6 e 17.

Was Leonardo da Vinci a Master Artist or a Super Scientist?

LEONARDO DA VINCI was one of the world's greatest artists. For his work on canvas he will be remembered forever. To the popular mind his name is always linked with those almost superhuman paintings of the "Mona Lisa" (whose illusive smile has defied duplication by all artists who have attempted to copy the original painting and whose right hand is considered to be the most perfect rendition ever created by any



Staff Photo Courtesy Metropolitan Museum of Art
Leonardo da Vinci, the man who created "Mona Lisa" (above), also designed the mechanical marvels illustrated on these pages.



Left—da Vinci's sketches for a self-propelled automobile.

Below—A model of a 15th century automobile based upon sketches in da Vinci's notebook.

guns, animals and churches are often found side by side on the same pages throughout his notebook is amazing. Da Vinci was a painter, sculptor, musician, composer, experimental chemist, practical dissector (who wrote the first standard textbook on Anatomy) and a scientist and inventor whose vision reached out centuries beyond his time. His inventions covered the fields of aeronautics, architecture, astronomy, bridges, city planning, hy-

artist)—and "The Last Supper." But one often wonders whether the world gained more by the production of these masterful creations on canvas or whether the human race would have benefited to an even greater extent had some of da Vinci's practical inventions been developed in his day and put into use.

Leonardo da Vinci was born in 1452. In those days scientific developments and achievements were of little consequence, but the diverse genius of this extraordinary man, who turned his brain and hand from one field of research and experimentation to another so fast that sketches of Madonnas and engines, flowers and machine



New York Museum of Science and Industry Photo

SCIENCE OBSERVER • OCTOBER • 3

Figura 4 - Was Leonardo da Vinci a Master Artist or a Super Scientist?, "Science Observer. The World Looks to Science and Youth", 2 (ottobre 1940), p. 3

di riferimento. Sebbene le recensioni dei quotidiani parlassero di 275 modelli (tutti quelli della Leonardesca), in realtà, sia da quanto riferito da Jewett nel testo introduttivo al catalogo – in cui fa riferimento alla necessità di compiere una selezione visti gli spazi limitati del museo⁵² – sia dall’elenco di quanto esposto pubblicato in catalogo (pur non chiarissimo perché a volte c’è ambiguità tra modello e disegno nell’indicare il pezzo esposto), sia da quanto riportato dal “New York Times” del 15 maggio 1940,⁵³ i modelli esposti dovrebbero essere stati tra i 170 e i 200.⁵⁴ Se la parte scientifica era il cuore della mostra, comunque non fu dimenticata la sua opera di artista attraverso l’esposizione di pochi disegni originali di soggetti vari, di alcuni calchi e riproduzioni fotografiche di sculture e di una ventina dei suoi più famosi dipinti, accompagnate da quelle di suoi contemporanei, quali Raffaello, Verrocchio, Lorenzo di Credi e Botticini. Accordandosi alle finalità scientifiche del museo, tra i materiali fotografici, vennero esposte anche alcune fotografie ai raggi x dell’*Annunciazione* e del *Battesimo di Cristo*.

Furono necessari due mesi di intenso lavoro e di difficoltà pratiche per rendere accessibili gli spazi alle macchine leonardesche di grandi dimensioni, giunte a New York con le navi “Agostino Barbarigo” e “Conte di Savoia”, e rimontate in loco sotto le indicazioni di Roberto Guatelli, capotecnico della mostra. L’allestimento venne guidato da due architetti americani, Riccardo Snow e Olindo Grossi, secondo le direttive di Nicodemi.

La mostra venne allestita in una parte dei locali del museo che vennero liberati dagli allestimenti e dalle mostre correnti: i modelli aeronautici nel *Science Theatre*, gli studi anatomici al piano inferiore, l’architettura, l’urbanistica, l’arte e la scultura al 3° mezzanino sud, le riproduzioni di circa 200 disegni sullo scalone principale nel lato nord e in quello sud, le macchine idrauliche al piano principale, la marina al 2° mezzanino sud, la meccanica al 1° mezzanino nord, ovest e sud, le macchine militari al 1° mezzanino sud e al 3° mezzanino sud, l’ottica al piano inferiore e le macchine tessili al 3° mezzanino nord;⁵⁵ e

52 Frank Baldwin Jewett, *Preface. Leonardo da Vinci anticipated the Wonders of our Mechanical Age before Columbus discovered America*, in *An Exhibition of the Scientific Achievements of the Leonardo da Vinci*, cit., p. 6: «In the limited space of this Museum, it is obviously impossible to present an all-inclusive display on Leonardo’s scientific investigations and achievements. Rather, the aim has been to select outstanding and significant developments from each field and of those which show the most direct connection with our own time».

53 *Da Vinci Exhibits Arrive*, “The New York Times”, cit., p. 31.

54 *New York Museum of the Science and Industry. Memorandum*, 23 luglio 1941, cit., p. 3: «200 working models representing The Scientific Achievements of Leonardo da Vinci which occupied one-half of the Museum space from July 1940, to March, 1941».

55 Elenco delle opere per come sono riportate nel catalogo della mostra *An Exhibition of the Scientific Achievements of the Leonardo da Vinci, loaned by the Italian Ministry of Popular Culture at the New York Museum of Science and Industry*, cit.: «*Aeronautics*: 1. Model of Wing for Flying Machine; 2. Studies of Flight and Aeronautical Drawings; 3. Flying Machine (Ornithopter); 4. Helicopter (fig.); 5. Instruments of Flight: Hydrometer, Anemoscope, Anemometer, Anemometer; 6. Sketches of Flight Instruments; 7. Flying Machine; 8. Flying Machine; 9. Parachute (fig.); *Anatomy*: 10. Anatomical Sketches (fig.); *Architecture and City Planning*: 11. Military Fort; 12. Subterranean Stair and Passageway; 13. Defense Tower; 14. Defence Device; 15. Military Fort (fig.); 16. Military Fort (fig.); 17. Covered Bridge; 18. Polygonal Fort; 19. Military Fort;

infine, un approfondimento bibliografico allestito in vetrine, a cui provvede la raccolta libraria formata da John William Lieb, ingegnere elettrico della Edison Electric Company, grande appassionato di Leonardo e membro della Raccolta Vinciana di Milano.

Tra le decine di macchine esposte, particolare attenzione venne data all'idraulica e alla meccanica, come sottolineato anche da Jewett nel testo in catalogo: «In one section will be found leading examples of Leonardo's studies in hydraulics, including various systems of water lifts, machine for dredging and digging canals and other practical methods of utilizing water power. In another, are working models of his machines, together with ap-

20. Section of Ideal City (fig.); 21. The ideal City; 22. Ideal City – Landscape Plan (2); 23. Ideal City – Highway Plan; 24. Royal Palace; 25. Stable (fig.); 26. Group of Churches (fig.); 27. Church Model; 28. Studies in Construction; *Art and Sculpture*: 29. The Pahrisee; 30. The Publican; 31. St. John the Baptist; 32. Virgin of the Rocks [photo]; 33. Mona Lisa [photo]; 34. The Last Supper [photo]; 35. Self Portrait [photo]; 36. The Virgin and St. Anne [photo]; 37. Portrait of Leonardo [photo]; 38. School of Athens [photo]; 39. St. Girolamo [photo]; 40. St. Girolamo [photo]; 41. Annunciation [photo]; 42. Virgin of the Rocks [photo]; 43. Head of Horse (fig.); 44. Leonardo da Vinci [photo]; 45. Annunciation [photo x-ray]; 46. Baptism of Christ [photo x-ray]; 47. David; 48. Madonna; 49. Tobia and the Archangels [photo]; 50. Baptism of Christ [photo detail]; 51. Verrocchio [photo]; 52. Detail from Tobia and the Archangels [photo]; 53. Bartolomeo Colleoni; 54. Coat of Arms of Florence; 56. Photographs of Sculptures [photos sculptures by Verrocchio]; 57. Baptism of Christ [photo]; *Drawings*: 58. Studies of Horses, Animals, and Fantasies; 59. War Machines, Machinery (1 fig.); 60. Botanical Sketches (1 fig.); 61. Sketches of Children, The Madonna, Portraits of Woman; 62. Studies for Paintings, Costumes, Headdress, Studies of Draperies, Sketches of Heads, Caricatures; 63. Mathematics, Allegories; *Hydraulics*: 64. Water Lift (fig.); 65. Ventilator (fig.); 66. Water Wheel; 67. Air Pump; 68. Hydraulic Screw; 69. Hydraulic Screw; 70. Hydraulic Screw; 71. Archimedean Screw (fig.); 72. Curved-Cylinder Pump (fig.); 73. Bilge Pump (fig.); 74. Excavation Machine; 75. Bilge Pump; 76. Studies of the Behavior of Water; 77. Bilge Pump; 78. Double-Action Force Pump; 79. Canal Lock; 80. Cone-headed Mitre Valve; 81. Grinding Mill (fig.); 82. Canal Lock with Rotating Gate (fig.); 83. Canal Lock with Lowerable Door; 84. Two-Level Canal Lock; 85. Canal Lock System; 86. Automatic Saw (fig.); 87. Counterweight Pump; 88. Perpetual Motion Study (fig.); 89. Bucket Pump; 90. Excavation Machine; 91. Canal System; 92. Relief Maps (3); *Marine*: 93. Double Hull for a Ship (fig.); 94. Diver's Apparatus (fig.); *Mechanics*: 95. Coin Stamper (fig.); 96. Pile Driver (fig.); 97. Windlass; 98. Lathe; 99. Crucible Furnace; 100. Reverberatory Furnace; 101. Automatic Turnspit; 102. Drilling Machine; 103. Screw-cutting Machine; 104. Lathe; 105. Printing presses (2) (1 fig.); 106. Column Raiser (fig.); 107. Studies in Friction and Statics; 108. Testing Device; 109. File Shaper (fig.); 110. One-armed Crane (fig.); 111. Double-armed Crane; 112. Clock Escapement (fig.); 113. Jack (fig.); 114. Scaling Ladder; 115. Mechanical Bow; 116. Gear Studies (11: Roller-bearing device, Roller-bearing mounting, Gear Transmission, Transmission application, Friction Study, Gear System, Motion Study, Odometer, Variable Speed Drive, Velocity Transmission) (2 figg. d'insieme); 117. Self-driven Car (fig.); 118. Lever Press; 119. Color-grindings Machine; 120. Master Threader; 121. Cylinder Bore Polisher; 122. Nail Puller (fig.); 123. Moulder (fig.); 124. Monkey Wrench (fig.); 125. Pliers (fig.); 126. Olive Oil Press (fig.); 127. Needle-sharpener (fig.); 128. Metal Roller (fig.); 129. Iron-rolling Machine; 130. Tin-rolling Machine; 131. Square Pulley (fig.); 132. Circular Pulley; 133. Column Elevator and Conveyor; 134. Grinding and Polishing Machine; *Military Machine*: 135. Defence Apparatus; 136. Projectile Thrower; 137. Defense Apparatus (fig.); 138. Defence Apparatus (fig.); 139. Machine Gun; 140. Triple-tier Machine Gun (fig.); 141. Gun Caisson; 142. Breech-loading Cannon (fig.); 143. Military Bridge; 144. Network Bridge; 145. Trestle Bridge; 146. Rotating Bridge; 147. Two-level Bridge (fig.); 148. Hasty-construction Bridge; 149. Steam Gun (fig.); 150. Catapult; 151. Catapult; 152. Catapult; 153. Catapult; 154. Double-action Catapult; 155. Shrapnel; 156. Gun Carriage (fig.); 157. Aerial Bombs (fig.); *Optics*: 158. Lens Grinder (fig.); 159. Lens Grinder and Polisher; 160. Lens Grinder and Polisher; 161. Lens Grinder; 162. Lens Grinder; 163. Projection Apparatus; 164. Refraction Apparatus; 165. Color Contrast Study; *Textile Machinery*: 166. Flyer Spindle (fig.); 167. Nap-raising Machine; 168. Nap-raiser (fig.); 169. Cloth-shearer; 170. Cordage Mill (fig.); 171. Cordage Mill».

paratus designed for experiment and research into various basic mechanical laws»⁵⁶ (Figura 5).

Come ricordato da Nicodemi, l'esposizione fu un successo: «I giornali, le riviste americane accolsero con favore la mostra, le dedicarono articoli, riprodussero le macchine più salienti».⁵⁷ Leonardo fu tema di lezioni, conferenze, comunicazioni alla radio, e stimolò progetti paralleli, come la realizzazione di un film su Leonardo a opera di Marie Seton da girarsi in gran parte nel New York Museum of Science and Industry, e finanziato dal museo stesso e dall'American Film Center,⁵⁸ che però non venne realizzato. Lo stesso Nicodemi avviò rapporti con due case cinematografiche che studiassero la possibilità di presentare l'attività scientifica di Leonardo in relazione con i prodotti e le industrie moderne. Allacciò proficui rapporti con diversi giornalisti, scrisse articoli per i giornali italiani di New York, preparò testi per il fascicolo dedicato alla mostra dall'Italian Library of Information o per la rivista "Formes"; sollecitò pubblicazioni e corsi universitari, e tenne lezioni su Leonardo all'American Broadcasting Corporation, alla Dante Alighieri di New York, alla Casa Italiana presso la Columbia University e al Detroit Institute of Art. Infine raccolse le richieste avanzate per il trasferimento dell'esposizione in altre città americane: Philadelphia, Los Angeles, Chicago, Detroit, Buffalo, San Francisco.⁵⁹

Ciò che la stampa statunitense metteva in evidenza era, soprattutto, l'incredibile versatilità dell'immaginazione di Leonardo.⁶⁰ Tuttavia, anche negli Stati Uniti ci fu qualche inevitabile commento ironico sul carattere "tuttologo" di Leonardo, come quello di Jane Cobb sul "New York Times":

Genius. The Museum of Science and Industry has established, beyond and shadow of doubt, that Leonardo da Vinci must have been the busiest man produced by the Italian Renaissance. The only thing it doesn't make clear is when he got any time to relax.⁶¹

Già in occasione della Mostra Leonardesca a Milano nel 1939 – in cui l'universalità e la primogenitura di Leonardo sembravano essere la categoria

56 Frank Baldwin Jewett, *Preface. Leonardo da Vinci anticipated the Wonders of our Mechanical Age before Columbus discovered America*, cit., p. 6. Nel testo introduttivo Baldwin Jewett prosegue passando velocemente in rassegna altri temi vinciani presenti nella mostra newyorkese – macchine militari, progetti architettonici e urbanistici, studi sul volo e sull'aerodinamica, nonché sull'anatomia, botanica, geologia e matematica – e conclude con alcune parole dello stesso Leonardo: «Science [...] is knowledge of the things that are possible, present and past; prescience, knowledge of the things which may come to pass».

57 Cfr. Relazioni di Giorgio Nicodemi ad Alessandro Pavolini, 7 gennaio 1941 e 15 gennaio 1941, cit.

58 Si veda il lungo articolo di Herman G. Weinberg, *A Film about Leonardo*, "The New York Times", 7 luglio 1940, p. 4. Il film avrebbe dovuto essere un lavoro a corollario del documentario di Marie Seton, *Time in the Sun*, dedicato a Sergei Eisenstein durante la sua permanenza in Messico: per Eisenstein, Leonardo era il maggiore modello spirituale e teorico.

59 Cfr. Relazioni di Giorgio Nicodemi ad Alessandro Pavolini, 7 gennaio 1941 e 15 gennaio 1941, cit.

60 A titolo esemplificativo, si veda *Works of Da Vinci at Science Museum*, "New York Times", 25 luglio 1940, p. 23.

61 Jane Cobb, *Living and Leisure*, "The New York Times", 11 agosto 1940, p. 91.

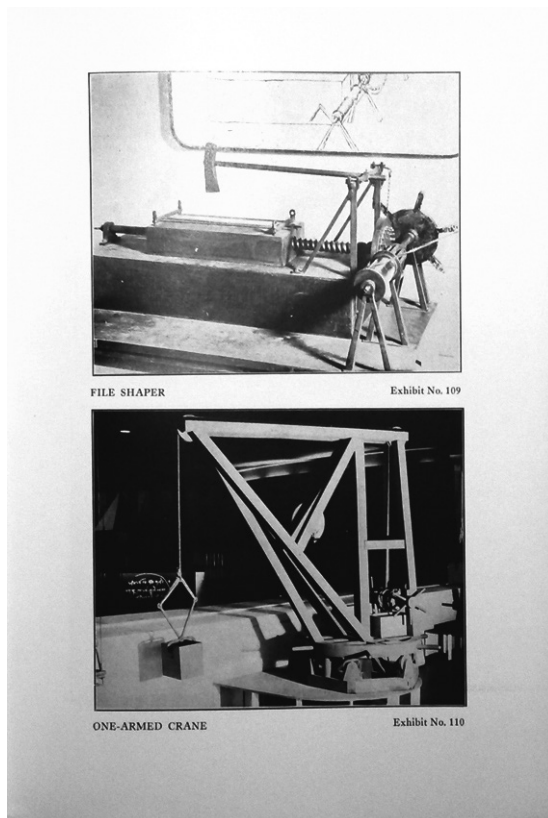


Figura 5 - Catalogo della mostra *An Exhibition of the Scientific Achievements of Leonardo da Vinci*, New York, The Vigo Press, 1940

critica sulla base della quale affrontare qualsiasi riflessione sulla sua opera –, da subito emerse qualche ironia sarcastica sull'eccesso di entusiasmo e contro il dilagare dell'affermazione secondo cui Leonardo aveva anticipato i tempi in tutto. Una recensione di Ettore Cozzani sulla propria rivista "L'Eroica" del luglio-agosto 1939,⁶² dedicata all'approfondimento di Giovanni Strobino su *Leonardo ingegnere tessile* pubblicato ne "L'Ingegnere" del 15 febbraio 1939,⁶³ ricordava, infatti, una vignetta pubblicata su un giornale satirico: «in una sala dell'esposizione, sopra una macchina ricostruita dai disegni vinciani si vede appisolato e beato un gatto, e un visitatore esclama: "To": non credevo che anche il gatto l'avesse inventato Leonardo». Si tratta di una delle vignette satiriche – *Il gatto del custode* – disegnate da Giovanni Manca per la prima pagina del "Guerin Meschino" del 4 giugno 1939. Manca, abile e acuto disegnatore satirico, canzonava efficacemente questa visione di un Leonardo tuttologo:

62 Ettore Cozzani, *Leonardo e... un gatto*, "L'Eroica. Rassegna italiana", 28 (1939), p. 85.

63 Giovanni Strobino, *Leonardo da Vinci ingegnere tessile. Macchine per filare e per torcere*, "L'Ingegnere", 13 (1939), pp. 100-108.

«Da Vinci Ing. Arch. Rag. Leonardo. Invenzioni a tutte le ore. Capolavori su commissione».⁶⁴

Come per la Leonardesca milanese, anche per la mostra newyorkese – ma potremmo dire ancor più, data la contingenza temporale –, è da segnalare l'enfasi data dalla stampa alle invenzioni in ambito militare.⁶⁵ Tuttavia, qualche obiezione venne sollevata se, a mostra chiusa, possiamo leggere una lametela su tale approccio a corollario di una pubblicazione americana intitolata *Leonardo da Vinci. Artist and Scientist*: «Emphasis is not laid unduly here upon Leonardo's interest in war machines, but only as part of the unequalled versatility of the genius who could plan a city, a dazzling extravaganza for a fete or play a practical joke with the same brilliance and intensity which produced the Mona Lisa».⁶⁶

Dopo la guerra, dal modello della mostra al Museum of Science and Industry di New York, negli Stati Uniti nacquero diversi esempi di mostre dedicate all'opera "scientifica" di Leonardo. Alla mostra *The Dawn of Modern Science*, tenutasi presso il California Institute of Technology di Pasadena dal 14 aprile 1949,⁶⁷ vennero presentati un centinaio, tra riproduzioni dai manoscritti vinciani e da altri volumi scientifici del XVI e del XVII secolo provenienti dalla Elmer Belt Library of Vinciana e dalla Watson Library of the History of Science.⁶⁸ Gli stessi volumi e le riproduzioni di disegni di Leonardo della Royal Library of Windsor Castle furono riproposti insieme a 66 nuovi modelli – costruiti da Roberto Guatelli (suscitando in Italia alcune polemiche) – alla *Leonardo da Vinci Loan Exhibition* dal 3 giugno al 17 luglio 1949 presso il Los Angeles County Museum.⁶⁹ Come riportato nell'introduzione al catalogo dal curatore Wilhelm Reinhold Valentiner (co-direttore del museo), i modelli – che potevano essere in gran parte maneggiati e utilizzati dal pubblico – seguivano il più possibile i disegni originali di Leonardo, enfatizzando le sue idee costruttive, ma, proprio per mantenere tale aderenza, talvolta, erano realizzati con materiali nuovi e non dell'epoca di Leonardo. I temi proposti erano quelli consoni: matematica e ottica, meccanica, idraulica e nautica, volo, cosmologia, botanica e geologia, anatomia, architettura e macchine belliche.⁷⁰

64 Vignette satiriche di Giovanni Manca sulla Mostra Leonardesca pubblicate in "Guerin Meschino", 18 (1939), p. 1. Sull'attività satirica di Manca sui temi dell'arte si veda Marta Sironi, *Il Novecento è rimasto a piedi e L'iconografia del 'Novecento' in Guerin Meschino e Perseo, 1926-1935, "L'Uomo Nero", 2 (2005), pp. 145-174.*

65 *Was Leonardo da Vinci a Master Artist or a Super Scientist?*, cit., pp. 4-6.

66 Ellen Lewis Buell, *The New Books for Younger Readers*, "The New York Times", 2 marzo 1941, p. BR10.

67 *The Dawn of Modern Science. As illustrated by Rare Books, Prints, and Drawings from the Elmer Belt Library of Vinciana and the Watson Library of the History of Science*, California Institute Associates, at Athenaeum on the California Institute Campus, California Institute of Technology, Pasadena, dal 14 aprile 1949.

68 Elmer Belt e E.C. Watson, fisici del California Institute of Technology di Pasadena.

69 *Leonardo da Vinci Loan Exhibition*, a cura di Wilhelm Reinhold Valentiner, The Los Angeles County Museum, Los Angeles, 3 giugno-17 luglio 1949, Los Angeles, Los Angeles County Museum, 1949, pp. 11-12.

70 Si ricorda, facendo riferimento a quanto riportato da Nicodemi nelle sue relazioni sulla mostra, che, nel 1941, Valentiner, allora direttore del Detroit Art Institute, aveva ipotizzato la

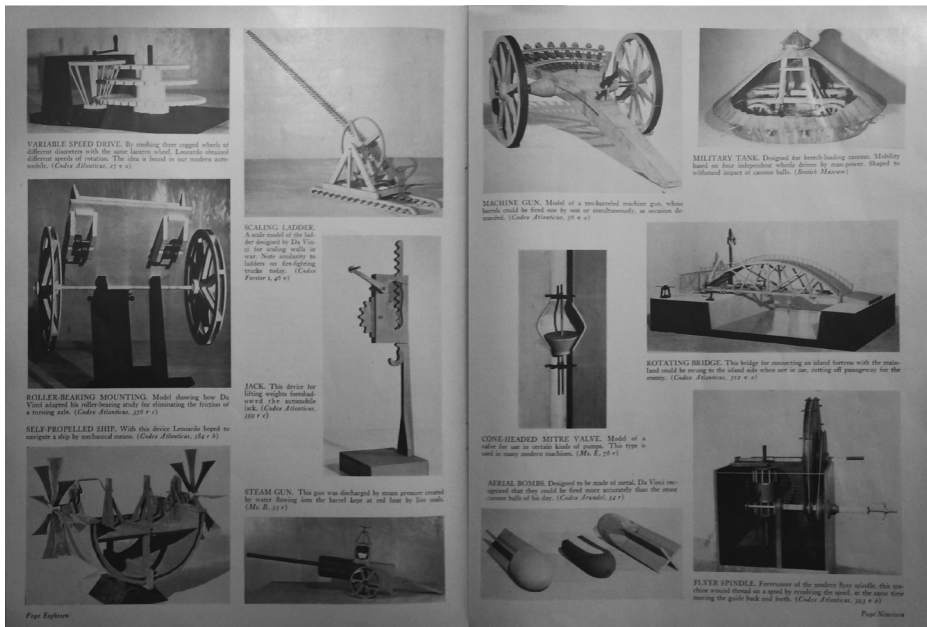


Figura 6 - Catalogo della mostra *Leonardo da Vinci: An Exhibition of his Scientific Achievements*. Collections of the Fine Arts Department, International Business Machine Corporation, New York, IBM, 1951

Nel 1951 i modelli vinciani di Guatelli vennero acquistati dalla International Business Machine Corporation di New York e presentati nella mostra *Leonardo da Vinci: An Exhibition of his Scientific Achievements*. Collections of the Fine Arts Department, International Business Machine Corporation⁷¹ (Figura 6). L'intento ideale della IBM era quello di fare propria la visione di Leonardo e di tutti gli inventori che hanno operato a favore dell'umanità per migliorarne le condizioni di vita fisica e spirituale; una missione che l'IBM si riconosceva nel supportare istituzioni come le Nazioni Unite, nate per assicurare un mondo migliore e una pace universale attraverso il progresso disponibile per tutto il mondo.⁷² Una visione che sposava un approccio propositivo che negli anni dell'immediato dopoguerra animava le istituzioni fondate per evitare i drammi appena patiti.

La mostra *Leonardo da Vinci. An Exhibition of his Scientific Achievements*. Collections of the Fine Arts Department, International Business Machine Corporation

preparazione di una mostra di disegni di Leonardo e di dipinti dei Leonardeschi conservati in America.

71 *Leonardo da Vinci: An Exhibition of his Scientific Achievements*. Collections of the Fine Arts Department, International Business Machine Corporation, testo di Ludwig Heinrich Heydenreich, modelli di Roberto A. Guatelli, New York: IBM, 1951. Su questa mostra si veda, in particolare modo, Matherw Landrus, *Re-reading Heydenreich's Positivist Assessment of Leonardo's Achievement*, in *Leonardo '1952' e la cultura dell'Europa nel dopoguerra*, a cura di Romano Nanni, Maurizio Torrini, Firenze, Olschki, 2013, pp. 323-325.

72 Cfr. Thomas J. Watson, *Foreword*, in *Leonardo da Vinci: An Exhibition of his Scientific Achievements*, cit., p. 1.

venne allestita alla IBM Country Club Field Houses di Endicott (luglio 1951) e di Poughkeepsie (dall'8 agosto 1951), e poi, suddivisa in due selezioni, in molte succursali della IBM.⁷³ Da questa esperienza nacque una mostra itinerante per gli Stati Uniti tra il 1952 e il 1954⁷⁴ – con tappa inaugurale al Metropolitan Museum di New York nella primavera del 1952⁷⁵ – che contribuì molto alla crescita della fama di Leonardo, non solo come artista, ma anche come “scenziato”, in concomitanza delle celebrazioni per il cinquecentenario della nascita, e favorì il sorgere di un gran numero di iniziative, conferenze, simposi e letture sul Rinascimento italiano. Un interesse che andò a saldarsi con la crescente attenzione per la cultura e l'arte italiana del Novecento, ben sostenuta da due esposizioni di grande rilevanza: la mostra *Twentieth-Century Italian Art*, a cura di Alfred H. Barr, Jr. e James T. Soby, tenutasi presso il MoMA di New York dal 29 giugno al 18 settembre 1949⁷⁶ e la mostra *Italy at Work. Her Renaissance in Design Today*, organizzata dall'Art Institute di Chicago e circolata negli Stati Uniti tra il 1950 e il 1953.⁷⁷ La mostra con le macchine leonardesche della IBM fece tappa anche in Francia, dove, dal 2 dicembre 1952 al 15 gennaio 1953, vennero esposti 56 modelli, in parte riprodotti su una brochure ideata con la collaborazione di Giorgio Nicodemi. Alcuni dei modelli vennero poi donati dalla IBM al nascente Museo Leonardiano di Vinci, che inaugurò i propri spazi espositivi il 15 aprile 1953.

Dopo il 1951, Roberto Guatelli proseguì il proprio lavoro sulle macchine leonardesche presso il Fine Arts Department della IBM fino al 1961, quando aprì un proprio laboratorio; i nuovi modelli realizzati negli anni, vennero presentati in varie occasioni e sedi espositive americane, nonché mostrati in trasmissioni televisive, e costituirono una sezione importante della IBM Gallery of Art and Science a New York dal 1983 al 1993.⁷⁸ Negli anni, la IBM insisterà nel

73 Cfr. *IBM Presents Model Display of Leonardo da Vinci Works at Endicott an Poughkeepsie*, “IBM World Trade News”, 1951 (Poughkeepsie, IBM Corporate Archives).

74 Tra i principali musei scientifici e d'arte che ospitarono la mostra, ricordiamo il Franklin Institute in Philadelphia, il Chicago Museum of Science and Industry, il Boston Museum of Science, il Massachusetts Institute of Technology, il De Young Museum a San Francisco, il Seattle Art Museum, il Washington County Museum di Hagerstow nel Maryland e l'Art Gallery del Munson-Williams-Proctor Institute a Utica.

75 Cfr. Press Release, Metropolitan Museum, New York, 23 aprile 1952 e 25 aprile 1952.

76 Sul tema si vedano Raffaele Bedarida, *Operation Renaissance Italian Art at MoMA, 1940-1949*, “Oxford Art Journal”, 135 (2012), pp. 147-169; Davide Colombo, 1949: *Twentieth-Century Italian Art al MoMA di New York*, in *New York New York. La riscoperta dell'America* (Museo del Novecento, Gallerie d'Italia, Milano, 13 aprile-17 settembre 2017), a cura di Francesco Tedeschi con Francesca Pola e Francesca Boragina, Milano, Electa, 2017, pp. 102-109.

77 La mostra fu organizzata dall'Art Institute di Chicago in collaborazione con la House of Italian Handcrafts di New York e il governo italiano attraverso la Compagnia nazionale artigiana, sotto gli auspici della US Economic Cooperation Administration Mission in Italy. Dopo una prima tappa al Brooklyn Museum di New York tra il 29 novembre 1950 e il 31 gennaio 1951 e l'approdo a Chicago dal 15 marzo al 13 maggio 1951, l'esposizione venne allestita in altri dieci musei o istituti d'arte e design fino al novembre 1953: il De Young Memorial Museum di San Francisco, il Carnegie Institute a Pittsburg, il Portland Art Museum, il Minneapolis Institute of Arts, il Museum of Fine Arts di Houston, il St. Louis City Art Museum, il Toledo Museum of Arts, la Albright Art Gallery di Buffalo, il Baltimore Museum of Arts e il Rhode Island School of Design a Providence.

78 Cfr. Chuck Boyer, *Leonardo's Man in SoHo*, “Think”, 50 (1984), pp. 41-43 (Poughkeepsie, IBM Corporate Archives). Si veda anche Jed Buchwald, Larry Steward, *The Romance of Science: Essays in Honour of Trevor H. Levere*, Berlin, Springer, 2017, pp. 271-275.

presentare le ricerche e le invenzioni “scientifiche” di Leonardo come il punto di partenza della storia della manifattura; una storia che, a partire dal secondo dopoguerra, ha negli Stati Uniti un luogo di sviluppo di alto livello e nell’*American way of life* uno stimolo ideale fondamentale: «Of course, IBM hasn’t been alone in searching out and discovering new ways to do things or in putting greater dependance on the development of human skills. And the success of this evolution can be measured in the high standard of living we enjoy in this country today».⁷⁹

È chiaro, quindi, come la *Exhibition of the Scientific Achievements of the Leonardo da Vinci* tenutasi presso il Museum of Science and Industry di New York dal 24 luglio 1940 al 15 gennaio 1941, abbia avviato negli Stati Uniti un processo di conoscenza più articolata e approfondita di tutte le sfaccettature della figura di Leonardo e abbia contribuito alla crescita del mito di Leonardo scienziato, che si è radicata nel secondo dopoguerra, in occasione delle celebrazioni per il cinquecentenario della nascita.

79 Donald A. Plain, *History of Manufacturing*, “IBM Poughkeepsie News”, 4 (1956), p. 4 (Poughkeepsie, IBM Corporate Archives).