

Matilde Martellini

«Léonard architecte»

Gli scritti di Alberto Sartoris tra
critica e architettura

Les écrits d'Alberto Sartoris entre
critique et architecture



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

Volume soggetto a double-blind peer review
Ouvrage soumis à un examen par les pairs en double aveugle

Data di pubblicazione – Date de publication
maggio 2026

©Copyright 2026
EDIZIONI ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
Messaggerie Libri SPA
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione
PDE PROMOZIONE SRL
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN cartaceo 978-884677683-9

Il presente PDF con ISBN 978-884677699-0 è in licenza **CC BY-NC**



INDICE

Presentazione	7
<i>Présentation</i>	9
Introduzione	11
<i>Introduction</i>	13
Capitolo I	
Gli studi leonardiani di Alberto Sartoris	
I prodromi	15
Sartoris e Ciliberti: Leonardo «creatore»	18
<i>Chapitre I</i>	
<i>Les études léonardiennes d'Alberto Sartoris</i>	
<i>Les prodromes</i>	23
<i>Sartoris et Ciliberti : Léonard « créateur »</i>	27
Iconografia I <i>Iconographie I</i>	30
Capitolo II	
La Rassegna Leonardesca del 1939 e il caso Sartoris: la sfida allestitiva e l'occasione mancata	
1939. La mostra di Leonardo a Milano: propaganda, architettura e controversie critico-organizzative	47
Sartoris e la Leonardesca. Un'occasione mancata	53
Un viatico per <i>Léonard architecte</i>	59
Appendice documentaria	65

Chapitre II

L'exposition léonardienne de 1939 et le cas Sartoris : le défi muséographique et l'occasion manquée

<i>1939. L'exposition sur Léonard à Milan : propagande, architecture et controverses critico-organisationnelles</i>	71
<i>Sartoris et la Leonardesca. Une occasion manquée</i>	77
<i>Un viatique pour Léonard architecte</i>	84

Iconografia II <i>Iconographie II</i>	90
---	----

Capitolo III

Due architetti, un artista profetico e un libro

<i>Ancora Leonardo</i>	113
<i>Costruire un libro. Sartoris e il «tipografo volante»</i>	115
<i>Il Léonard architecte di Sartoris:</i>	128
<i>la dimensione attualizzante della critica operativa</i>	
<i>Appendice documentaria</i>	151

Chapitre III

Deux architectes, un artiste prophétique et un livre

<i>Encore Léonard</i>	170
<i>Construire un livre. Sartoris et le « typographe volant »</i>	173
<i>Le Léonard architecte de Sartoris :</i>	187
<i>la dimension actualisante de la critique opérative</i>	

Iconografia III <i>Iconographie III</i>	211
---	-----

Postfazione	223
<i>Postface</i>	227

Bibliografia <i>Bibliographie</i>	231
-------------------------------------	-----

Presentazione

Il valore di una ricerca risiede non soltanto nella capacità di portare alla luce documenti inediti o poco noti, ma soprattutto nel saper analizzare i processi attraverso cui l'eredità del passato viene riscoperta, riletta e riattualizzata. In questo orizzonte metodologico si colloca il volume di Matilde Martellini, dedicato al complesso e fecondo confronto tra Alberto Sartoris e il lascito di Leonardo da Vinci nell'ambito dell'architettura e delle sue teorie. In qualità di Direttrice della Nuova Fondazione Rossana e Carlo Pedretti (che conserva gli archivi, la biblioteca e la collezione di uno dei maggiori studiosi di Leonardo) e di Action Chair dell'Azione COST CA24143 (*Leonardo's Codex Atlanticus and other miscellaneous Folios: A Digital Reconstruction* – LEAF), introduco con particolare soddisfazione questo studio. Il progetto internazionale COST ACTION LEAF si propone di ricomporre e ricostruire digitalmente i fogli frammentati e dispersi di Leonardo, creando un corpus digitale integrato volto a restituire l'organicità del pensiero e dei processi creativi di Leonardo. Matilde Martellini partecipa infatti alle attività del COST ACTION LEAF, contribuendo allo sviluppo del progetto nell'ambito delle analisi, della ricostruzione e della valorizzazione del patrimonio grafico e intellettuale leonardiano nelle sue relazioni con il Novecento.

Questa monografia si inserisce coerentemente nel solco delle ricerche condotte all'interno della nostra Azione COST, affrancando l'interpretazione di Leonardo dalle riduzioni agiografiche e dalle strumentalizzazioni dell'epoca per restituirci la densità teorica di una vera e propria «critica operativa». La stesura del volume in doppia lingua, italiano e francese, assicura inoltre all'opera una capillare e immediata diffusione internazionale, favorendo il dialogo e la condivisione dei risultati all'interno della comunità scientifica globale.

Il volume affronta dunque il lungo confronto di Sartoris con la figura del genio vinciano. L'autrice approfondisce le tappe del percorso mediante il quale l'architetto svizzero-italiano emancipa la figura di Leonardo dalle riduzioni retoriche del regime – in primis il mito del «genio italico» o la celebrazione futurista della macchina –, erigendolo a teorico supremo della misura, dell'ordine geometrico e della *Sectio Aurea*. Attraverso la mediazione teorica di Fran-

co Ciliberti e della rivista «Valori Primordiali», l'eredità di Leonardo diviene per il giovane Sartoris il garante spirituale e formale di una continuità mediterranea che dalla Grecia antica giunge fino al Moderno, per approdare poi nel volume *Léonard architecte* (1952) ad autentica espressione dei concetti di razionalità e protofunzionalismo.

Di notevole valore è lo scavo d'archivio condotto dall'autrice sul Fondo Sartoris presso le *Archives de la construction moderne* di Losanna. È grazie a un'indagine puntuale sui documenti che il volume ricostruisce le complesse vicende legate alla *Mostra Leonardesca* del 1939 al Palazzo dell'Arte di Milano, illuminando i rapporti (non facili) con Gio Ponti e Giuseppe Pagano e delineando i contorni di quella che fu una vera e propria «occasione mancata» per Sartoris. Altrettanto rilevante è la rilettura del viaggio di studio compiuto dall'architetto nel settembre del 1938 in Italia (*Un merveilleux voyage*), restituendo un itinerario che l'architetto compie alle radici della lezione rinascimentale nell'arte e nell'architettura.

Il volume trova infine il suo coronamento nell'analisi della genesi di *Léonard architecte*, opera stampata da Alberto Tallone a Parigi. Attraverso la disamina del carteggio inedito tra l'architetto e il tipografo, l'autrice svela la trama di un vero e proprio «cantiere del libro», in cui la composizione tipografica e l'architettura della pagina si fondono organicamente. Inoltre, la ricerca mostra con chiarezza l'approccio degli studiosi della metà del Novecento ai facsimili leonardiani, evidenziando la complessità dell'indagine iconografica e testuale condotta prima che l'avvento di piattaforme digitali come *e-Leo* trasformasse la consultazione dei codici. In questo volume, frutto di tre decenni di studio di Sartoris sull'opera di Leonardo, la sua lettura raggiunge la propria compiutezza, interpretando Leonardo come precursore della città funzionale, dello *zoning* e della modernità infrastrutturale.

Il libro di Martellini, dunque, si inserisce appieno nelle ricerche dell'Azione COST ACTION LEAF CA24143 analizzando la fortuna di Leonardo nel Novecento, un filone che vede la responsabilità scientifica di Emanuela Ferretti (Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Architettura) come leader del Working Group 2.

Sara Tagliagamba

Direttrice della Nuova Fondazione Rossana e Carlo Pedretti
Action Chair dell'Azione COST CA24143 (LEAF)
Università degli Studi Carlo Bo di Urbino, DISPEA

Présentation

La valeur d'une recherche ne réside pas seulement dans sa capacité à mettre au jour des documents inédits ou méconnus, mais réside avant tout dans sa faculté à analyser les processus par lesquels l'héritage du passé se trouve redécouvert, relu et réactualisé. C'est dans cet horizon méthodologique que s'inscrit l'ouvrage de Matilde Martellini, consacré au dialogue à la fois complexe et fécond entre Alberto Sartoris et le legs de Léonard de Vinci dans le domaine de l'architecture et de ses théories. En qualité de directrice de la Nuova Fondazione Rossana e Carlo Pedretti (qui conserve les archives, la bibliothèque et la collection de l'un des plus grands spécialistes di Leonardo) et d'Action Chair de l'Action COST CA24143 (*Leonardo's Codex Atlanticus and other miscellaneous Folios: A Digital Reconstruction – LEAF*), c'est avec une satisfaction toute particulière que je présente cette étude. Le projet international COST ACTION LEAF entend recomposer et reconstruire numériquement les feuillets fragmentés et dispersés de Léonard, afin de constituer un corpus numérique intégré visant à restituer la cohérence organique de sa pensée et de ses processus créatifs. Matilde Martellini prend en effet une part active aux travaux de l'Action COST LEAF, contribuant au développement du projet à travers l'analyse, la reconstruction et la valorisation du patrimoine graphique et intellectuel de Léonard dans ses résonances avec le XX^e siècle.

Cette monographie s'inscrit en parfaite cohérence dans le sillage des recherches menées au sein de notre Action COST, affranchissant l'interprétation de Léonard des réductions hagiographiques et des instrumentalisation de l'époque pour nous en restituer la densité théorique sous la forme d'une véritable « critique opératoire ». La rédaction bilingue de l'ouvrage, en italien et en français, garantit en outre à cette œuvre une diffusion internationale aussi fine qu'immédiate, favorisant ainsi le dialogue et le partage des résultats au sein de la communauté scientifique globale.

L'ouvrage retrace ainsi le long compagnonnage intellectuel de Sartoris avec la figure du génie de Vinci. L'autrice y approfondit les étapes du parcours à travers lequel l'architecte italo-suisse affranchit la figure de Léonard des réductions rhétoriques du régime – au premier chef le mythe du « génie italique » ou la célébration futuriste de la machine –, pour le hisser au rang de théoricien suprême de la

mesure, de l'ordre géométrique et de la *Sectio Aurea*. Par la médiation théorique de Franco Ciliberti et de la revue *Valori Primordiali*, l'héritage de Léonard devient pour le jeune Sartoris le garant spirituel et formel d'une continuité méditerranéenne s'étendant de la Grèce antique jusqu'à la Modernité, avant de trouver dans l'ouvrage *Léonard architecte* (1952) l'expression authentique des concepts de rationalité et de proto-fonctionnalisme.

Le dépouillement d'archives rigoureux mené par l'autrice au sein du Fonds Sartoris déposé aux *Archives de la construction moderne* de Lausanne revêt une valeur scientifique remarquable. C'est grâce à un examen minutieux des sources documentaires que l'ouvrage retrace la trame complexe des événements liés à la *Mostra Leonardesca* de 1939 au Palazzo dell'Arte de Milan, éclairant les relations (non sans tensions) avec Gio Ponti et Giuseppe Pagano, tout en dessinant les contours de ce qui s'avéra une véritable « occasion manquée » pour Sartoris. Tout aussi essentielle apparaît la relecture du voyage d'études entrepris par l'architecte en Italie au mois de septembre 1938 (*Un merveilleux voyage*), restituant l'itinéraire accompli par l'architecte aux sources de la leçon renaissance dans l'art et l'architecture.

L'ouvrage trouve enfin son accomplissement dans l'analyse de la genèse de *Léonard architecte*, imprimé par Alberto Tallone à Paris. À travers l'examen de la correspondance inédite entre l'architecte et le typographe, l'autrice dévoile les rouages d'un véritable « chantier du livre », où la composition typographique et l'architecture de la page se confondent organiquement. De surcroît, la recherche met clairement en lumière l'approche scientifique que les chercheurs du milieu du XX^e siècle réservaient aux fac-similés de Léonard, soulignant la complexité de l'investigation iconographique et textuelle menée avant que l'avènement des plateformes numériques comme *e-Leo* ne vienne métamorphoser la consultation des codex. Dans ce volume, fruit de trois décennies d'études menées par Sartoris sur l'œuvre de Léonard, sa lecture atteint sa pleine maturité, élevant Léonard au rang de précurseur de la ville fonctionnelle, du *zoning* et de la modernité infrastructurelle.

Ainsi, le livre de Martellini s'insère pleinement dans le champ des recherches portées par l'Action COST LEAF CA24143 en analysant la fortune critique de Léonard au XX^e siècle, un axe placé sous la responsabilité scientifique d'Emanuela Ferretti (Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Architettura) en tant que responsable du Working Group 2.

Sara Tagliagambara

Directrice de la Nuova Fondazione Rossana e Carlo Pedretti
Action Chair de l'Action COST CA24143 (LEAF)
Université d'Urbino Carlo Bo, DISPEA

Introduzione

Il presente volume intende ricostruire la complessa trama teorica, concettuale e documentaria che definisce il lungo e fecondo confronto tra Alberto Sartoris e l'opera di Leonardo da Vinci. Questo lavoro si inserisce nel quadro delle attività di ricerca promosse dall'Azione COST CA24143 (LEonardo's Codex Atlanticus and other miscellaneous Folios: A Digital Reconstruction – LEAF), coordinata da Sara Tagliagambara, e si sviluppa sotto l'egida del Working Group 2 guidato da Emanuela Ferretti, Università degli Studi di Firenze. Il volume, dunque, ne costituisce un primo esito, restituendo i risultati di un'indagine tuttora in corso.

All'interno della storiografia dell'architettura del Novecento, la figura di Sartoris rappresenta uno dei riferimenti più originali nel processo di rilettura e riappropriazione della tradizione classica e rinascimentale, volta a sostanziare le ragioni teoriche del Razionalismo, lungo quel versante che ripercorre il filo rosso di una mediterraneità capace di raccordare la Grecia antica al Moderno. In questo orizzonte, lo studio dell'operosità di Leonardo non si risolve in un'isolata parentesi erudita, ma si configura come la vera matrice metodologica della riflessione di Sartoris, declinata nel segno dell'ordine, della geometria e del sistema delle proporzioni.

L'indagine, condotta attraverso il vaglio delle fonti a stampa e un esteso scavo d'archivio basato sui materiali del Fondo Sartoris custodito presso le *Archives de la construction moderne* di Losanna – un fondo la cui consistenza ed eterogeneità richiederà ulteriori verifiche e integrazioni –, si articola secondo un percorso argomentativo progressivo e strettamente interconnesso. Ciascuna tappa della ricerca approfondisce uno specifico snodo cronologico e tematico, restituendo le diverse declinazioni che la «critica operativa» di Sartoris assume nel corso degli anni.

La riflessione si concentra sulle coordinate teoriche e culturali entro cui matura la rilettura sartoriana del genio vinciiano a partire dagli anni Trenta. Si analizza il contesto in cui la figura di Leonardo fu ampiamente contesa e strumentalizzata dalle narrazioni egemoni dell'epoca, mostrando il processo mediante il quale Sartoris emancipa la propria visione sia dal mito retorico del "genio italico" promosso dalla propaganda fascista, sia dall'esclusiva celebrazione del dinamismo e della meccanica promossa dalle avanguardie futuriste. Attraverso il sodalizio intellettuale con il filosofo Franco Ciliberti e la fruttuosa esperienza della rivista «Valori Primordiali»,

il giovane Sartoris individua in Leonardo non tanto il precursore della tecnica moderna, quanto il teorico supremo della misura, dell'ordine compositivo e della *Sectio Aurea*. In questa prospettiva, la lezione leonardiana si trasforma nel riferimento spirituale e formale di un Razionalismo di matrice mediterranea, radicando la nuova estetica del Moderno nell'armonia geometrica e nel rigore proporzionale, entro una rinnovata dimensione ermeneutica.

Successivamente, il raggio d'azione si sposta sull'indagine d'archivio per restituire la complessa vicenda istituzionale, curatoriale e concettuale legata alla celebre Mostra di Leonardo da Vinci del 1939 presso il Palazzo dell'Arte di Milano. Attraverso l'esame sistematico dell'inedito carteggio, la ricerca ricostruisce la trama dei rapporti intessuti da Sartoris con le figure di spicco della cultura architettonica e curatoriale del tempo, in particolare Gio Ponti e Giuseppe Pagano. L'analisi di questo scenario fa emergere la parabola di una vera e propria "occasione mancata", rivelando le divergenze concettuali e le complesse dinamiche operative che impedirono a Sartoris di tradurre la sua originale visione teorica in un concreto allestimento all'interno della rassegna milanese. Contestualmente, si rilegge il significativo viaggio di studio compiuto dall'architetto nel settembre del 1938 tra Toscana, Emilia e Lombardia (*Un merveilleux voyage*), evidenziandone il valore di fondamentale itinerario conoscitivo e propedeutico alle radici dell'architettura rinascimentale.

Infine, l'attenzione si rivolge alla maturazione e alla formalizzazione definitiva della parabola interpretativa di Sartoris attraverso la genesi del volume *Léonard architecte*, dato alle stampe nel 1952 dal celebre stampatore Alberto Tallone. Si ripercorre la fitta corrispondenza tra l'architetto e il tipografo, svelando la genesi di uno straordinario "cantiere del libro" in cui le scelte grafiche, la composizione dei caratteri e la griglia editoriale si configurano come una vera e propria estensione del pensiero architettonico. Nella disamina del testo, emerge come la lettura «operativa» dell'autore giunga qui al suo vertice: Leonardo viene proiettato nel presente come l'anticipatore visionario della città funzionale su più livelli, dello *zoning* urbano, del disegno industriale e della modernità infrastrutturale.

Nel ricomporre questo articolato quadro d'insieme, il lavoro intende far emergere come la lettura leonardiana di Sartoris si configuri quale esercizio di «critica operativa», in cui la figura del maestro vinciano viene interpretata e proiettata sulle questioni del progetto contemporaneo.

L'auspicio è che questa ricognizione possa offrire un utile elemento di confronto per gli studi sulla fortuna di Leonardo nel Novecento e sugli orientamenti teorici della cultura architettonica europea tra il periodo fra le due guerre e gli anni della ricostruzione.

Introduction

Le présent volume entend reconstruire la trame théorique, conceptuelle et documentaire complexe qui caractérise le long et fécond dialogue entre Alberto Sartoris et l'œuvre de Léonard de Vinci. Ce travail s'inscrit dans le cadre des activités de recherche menées au sein de l'Action COST CA24143 (*LEonardo's Codex Atlanticus and other miscellaneous Folios: A Digital Reconstruction* – LEAF), coordonnée par Sara Tagliagambara, et se développe sous l'égide du Working Group 2 dirigé par Emanuela Ferretti (Université de Florence). Ce volume en constitue ainsi un premier aboutissement, rendant compte des résultats d'une enquête toujours en cours.

Au sein de l'historiographie de l'architecture du XX^e siècle, la figure de Sartoris constitue l'une des références les plus originales dans le processus de relecture et de réappropriation de la tradition classique et renaissante, visant à corroborer les fondements théoriques du Rationalisme, le long de ce sillon qui retrace le fil conducteur d'une méditerranéité capable de relier la Grèce antique à la Modernité. Dans cette perspective, l'étude de l'activité de Léonard ne se réduit pas à une parenthèse d'érudition isolée, mais se configure comme la véritable matrice méthodologique de la réflexion de Sartoris, déclinée sous le signe de l'ordre, de la géométrie et du système des proportions.

L'enquête, menée à travers le dépouillement des sources imprimées et un vaste travail d'archives fondé sur les matériaux du Fonds Sartoris conservé aux Archives de la construction moderne de Lausanne – un fonds dont le volume et l'hétérogénéité appelleront de futures vérifications et compléments –, s'articule selon un cheminement argumentatif progressif et étroitement lié. Chaque étape de la recherche approfondit une articulation chronologique et thématique spécifique, restituant les diverses déclinaisons que la « critique opératoire » de Sartoris revêt au fil des ans.

La réflexion se concentre tout d'abord sur les coordonnées théoriques et culturelles au sein desquelles mûrit la relecture sartorienne du génie vincien à partir des années 1930. L'étude analyse le contexte dans lequel la figure de Léonard fut largement disputée et instrumentalisée par les récits hégémoniques de l'époque, en mettant en lumière le processus par lequel Sartoris émancipe sa propre vision tant du mythe rhétorique du « génie italique » promu par la propagande fasciste que de l'exclusive célébration du dynamisme et de la mécanique prônée par les avant-

gardes futuristes. À travers le compagnonnage intellectuel avec le philosophe Franco Ciliberti et la féconde expérience de la revue « Valori Primordiali », le jeune Sartoris décèle en Léonard non pas tant le précurseur de la technique moderne que le théoricien suprême de la mesure, de l'ordre compositif et de la *Sectio Aurea*. Dans cette perspective, la leçon léonardienne se transforme en référence spirituelle et formelle d'un Rationalisme de matrice méditerranéenne, enracinant la nouvelle esthétique de la Modernité dans l'harmonie géométrique et le rigueur proportionnelle, au sein d'une dimension herméneutique renouvelée.

Par la suite, le champ d'investigation se déplace vers la recherche d'archives afin de restituer la complexe histoire institutionnelle, curatoriale et conceptuelle liée à la célèbre *Mostra di Leonardo da Vinci* de 1939 au Palazzo dell'Arte de Milan. À travers l'examen systématique de la correspondance inédite, la recherche retrace la trame des relations nouées par Sartoris avec les figures majeures de la culture architecturale et scénographique du temps, notamment Gio Ponti et Giuseppe Pagano. L'analyse de ce contexte met en évidence la trajectoire d'une véritable « occasion manquée », révélant les divergences conceptuelles et les dynamiques opératoires complexes qui empêchèrent Sartoris de traduire sa vision théorique originale en une scénographie concrète au sein de l'exposition milanaise. En parallèle, une relecture est proposée du marquant voyage d'études effectué par l'architecte en septembre 1938 à travers la Toscane, l'Émilie et la Lombardie (*Un merveilleux voyage*), en soulignant sa valeur d'itinéraire cognitif fondamental, initiatique aux racines de l'architecture de la Renaissance.

Enfin, l'attention se porte sur la maturation et la formalisation définitive de la trajectoire interprétative de Sartoris à travers la genèse de l'ouvrage *Léonard architecte*, publié en 1952 par le célèbre imprimeur-éditeur Alberto Tallone. La recherche retrace la dense correspondance entre l'architecte et le typographe, dévoilant les coulisses d'un remarquable « chantier du livre » où les choix graphiques, la composition des caractères et la grille éditoriale se constituent en une véritable extension de la pensée architecturale. De l'examen du texte, il ressort que la lecture « opératoire » de l'auteur atteint ici son apogée : Léonard se trouve projeté dans le présent comme l'anticipateur visionnaire de la ville fonctionnelle à niveaux superposés, du *zoning* urbain, du design industriel et de la modernité infrastructurelle.

En recomposant cet ensemble articulé, l'ouvrage entend mettre en lumière la manière dont la lecture léonardienne de Sartoris s'impose comme un exercice de « critique opératoire », où la figure du maître vincien est réinterprétée et projetée au cœur des enjeux du projet contemporain. L'espoir est que cette étude puisse offrir un élément de comparaison fécond pour les recherches consacrées à la fortune critique de Léonard au XX^e siècle ainsi qu'aux orientations théoriques de la culture architecturale européenne entre l'entre-deux-guerres et les années de la Reconstruction.

Capitolo 1

GLI STUDI LEONARDIANI DI ALBERTO SARTORIS

I prodromi

Alcuni anni prima di cimentarsi in uno specifico ambito di studi sui maggiori esponenti del Rinascimento italiano¹, Sartoris scrive un breve testo sulla figura di Marcello Nizzoli (1887-1969). Sartoris eleva Nizzoli a figura emblematica del creatore moderno, intrecciando la lezione antimitativa di Leonardo da Vinci con l'impeto dinamico del Futurismo. L'opera di Nizzoli viene interpretata non come semplice intuizione estetica, ma come vera e propria «scienza dell'arte», capace di fondere pittura, scultura e architettura in una nuova e rigorosa grammatica visiva proiettata verso il futuro. In apertura di questo contributo si legge²:

Un formidabile, meraviglioso italiano dei tempi antichi è stato il più grande anticipatore dell'avanguardia: Leonardo da Vinci. Basta conoscere la sua opera per persuadersi che in lui il futurismo era vitale e profondo. Voglio citare un suo pensiero che mi sembra una specie di guida per le nostre prospezioni. Egli dice nei termini più precisi che ogni artista al mondo non deve continuare le mani degli uomini, ma le mani stesse di Dio. E aggiunge che la mostruosità, il mostro, la cosa spaventevole, e inconcepibile, è il falso, sempre la copia, il plagio e che nella copia e nel plagio non esiste che la morte di tutto.

Qui Sartoris cita quasi testualmente una frase di Filippo Tommaso Marinetti che – parafrasando liberamente osservazioni di dell'artista di Vinci sulla potenza creatrice della pittura in forza della sua libertà rispetto ai modelli del passato – aveva utilizzato per cristallizzare il binomio Leonardo-Futurismo, ovvero per farne il precursore assoluto della modernità e della vitalità innova-

¹ A. Abriani (a cura di), *Alberto Sartoris: mezzo secolo di attività*, catalogo della mostra (Torino, Galleria d'Arte Martano, aprile -maggio 1972), Torino, Galleria d'arte Martano, 1972, p. 25 (dal 1944).

² A. Sartoris, *Un autentico creatore: Marcello Nizzoli*, dattiloscritto, senza data, ma databile al 1938 c. in relazione alla collocazione nel fascicolo in cui è conservato: Archives de la construction moderne – EPFL, Fondo Sartoris, 0172.01.0052, Art et architecture, écrits, notes, documentation, 1925-1954, c.n.n.

trice³, con particolare riguardo ai suoi studi sul volo⁴. L'artista di Vinci, come patrimonio intrinseco dell'Avanguardia, era dunque un tema che si era venuto definendo fin dagli anni Venti del Novecento, in Italia e in Europa come simbolo di perenne rinnovamento e rifiuto del passatismo⁵. In Sartoris, tuttavia, le prime tracce di quello che diventerà nei decenni successivi un organico oggetto di studio – qual è l'eredità di Leonardo nell'arte e nell'architettura – affiorano con chiarezza in un saggio del 1933⁶. In questo scritto, Sartoris chiarisce come l'architettura contemporanea trovi nella scienza e nelle risorse della nuova tecnica una guida capace di plasmarne con nitida precisione le forme: è grazie a questo apporto tecnologico che l'arte del costruire riscopre la propensione per la sperimentazione audace, acquista un ritmo espressivo crescente e vede ordinate le proprie regole, alimentando così l'immaginazione e confermando le proprie potenzialità concettuali. Tuttavia, Sartoris si premura subito di evidenziare come tali principi non nascano in un vuoto storico, ma derivino direttamente da concetti radicati nell'antichità che riemergono con chiarezza nel Rinascimento⁷. In particolare, all'interno della cultura mediterranea, tali concetti hanno impresso un rigoroso senso dell'ordine, la cui struttura organica coincide con il celebre “numero d'oro” – un caposaldo essenziale e distintivo in una dimensione plurisecolare. Questa ricerca di crescita armonica nello spazio e di successione dinamica nel tempo si è tramandata intatta fino alla contemporaneità: gli architetti modernisti ne vengono nuovamente conquistati, scorgendovi non un mero strumento compositivo, bensì la possibilità tangibile di raggiungere una perfezione assoluta e una superiore razionalità archetipica. L'elemento centrale della riflessione di Sartoris, dunque, risiede proprio nel recupero e nella valorizzazione dei caratteri generatori di questo canone proporzionale: ciò che Luca Pacioli definiva *Proportio divina* e Leonardo da Vinci identificava come *Sectio Aurea* torna a sollecitare la visione degli

³ F.T. Marinetti, *Il futurismo mondiale (Conferenza di Marinetti alla Sorbona)*, “L'Impero”, II, 124, 24 maggio 1924, p. 8; si veda S. Cracolici, «Il più grande futurista»: Leonardo e Marinetti, in C. Mazzarelli (a cura di), *Leonardo nel Novecento. Arti, lettere e scienze in dialogo*, atti del convegno (Mendrisio, 22-23 novembre 2019), Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editoriale, 2023, pp. 170-191, p. 176 e nota 20, p. 187.

⁴ Come è noto, i futuristi hanno elevato Leonardo a precursore spirituale del loro mito della velocità e del volo, scorgendo nei suoi studi sul volo degli uccelli e nelle sue macchine l'intuizione primordiale del dinamismo aereo e della liberazione dell'uomo dalla gravità. Così anche Sartoris: Id., *Elementarismo*, “Belvedere”, 5-6, 1930, p. 14-15, ripubblicato in A. Sartoris, *Tempo dell'arte, tempo dell'architettura. Cronache degli Anni Venti Trenta*, Roma, Fondazione Adriano Olivetti, 1990, pp. 57-61.

⁵ S. Bassi, A. Sanna, V. Serio, (a cura di), *Leonardo e il '900: tra storia e mito*, atti del convegno (Pisa, 17-19 ottobre 2019) Pisa, Pisa University Press, 2022; C. Mazzarelli (a cura di), *Leonardo nel Novecento*, cit.

⁶ A. Sartoris, *Avvenire del Funzionalismo*, “Quadrante”, 1, 1933, p. 15, ripubblicato in Sartoris, *Tempo dell'architettura*, cit., pp. 31-42.

⁷ Si veda anche il saggio di Sartoris, *Geometria dell'architetto*, in Id., *Tempo dell'architettura*, cit., pp. 62-65, databile agli anni 1934-1939.

architetti orientati ai nuovi principi del funzionalismo, evidenziando una profonda continuità concettuale con il pensiero dell'antica Grecia. Per l'autore si tratta di un ritorno provvidenziale: il recupero della sezione aurea, fondamento di un'ontologia geometrica di ascendenza neopitagorica, può diventare la nuova stella polare della progettazione, riscattando l'architettura dalla sterile stasi combinatoria in cui era precipitata nei primi anni del Novecento. Sartoris, probabilmente prima del 1933, aveva scritto⁸:

Taluni principi fondamentali, taluni elementi universali dell'arte rimangono immutabili perché contribuiscono efficacemente al *processus* vitale dell'evoluzione intellettuale, trascinando, nei loro successivi sviluppi, le forme plastiche e costruttive di cui l'arte si va senza tregua arricchendo. Oggi, appunto, questi nuovi elementi evocatori del lirismo, degli intrecci metafisici, degli accenti magici dello spirito razionale istituiscono linee, colori, forme e volumi rispondenti rigorosamente alla loro funzione, non più soggiogata dal nefando dominio delle trasformazioni inattese della moda, ma giustificata, rinvigorita dallo sviluppo inventivo delle arti plastiche. Come Pitagora, come i filosofi greci, come i geometri siculi, come gli architetti ed artisti audaci del Rinascimento trovarono che ogni armonia emana da una proporzione, da una relazione numerica, questo è vero per noi, come lo fu nei secoli più fecondi dell'attività artistica. L'ordine e la bellezza generano la loro origine dai numeri, è perciò naturale, logico, che fra i creatori di forme nuove, gli architetti, i pittori, scultori ed artisti tutti abbiano chiusa la composizione dell'opera secondo le leggi dello splendore geometrico e l'abbiano fatto, oggi, volontariamente, coscientemente, come nei maggiori periodi trascorsi dell'arte mediterranea.

Nell'articolo dei primi anni Trenta, il pensiero di Sartoris si intreccia con gli studi di Matila Ghyka (1881-1965)⁹ (figg. 2-5) relativi alla geometria della natura. Il richiamo riguarda il volume che il saggista rumeno aveva dato alle stampe nel 1931 con l'introduzione di Paul Valéry, autorevole interprete del mito leonardesco nell'Europa del primo Novecento grazie a capisaldi quali *L'introduzione al metodo di Leonardo da Vinci* ed *Eupalino o l'architetto*¹⁰. Attraverso un apparato figurativo concepito come estensione del testo, Ghyka (presente al CIAM del 1933, come del resto Sartoris) (fig. 8) costruisce un'idealizzata linea del tempo fondata sulla *Sectio Aurea* e sui principi della proporzione, tracciando un percorso interpretativo che muove da Vitruvio, Pa-

⁸ A. Sartoris, *Metafisica dell'architettura interna*, in Id., *Tempo dell'architettura*, cit., pp. 88-93 (senza data, ma databile ai primi anni Trenta). Per questi temi, si veda anche M. Fagiolo, *Fonti dell'architettura moderna. Sartoris e la matrice metafisica del Razionalismo*, "Casabella", 395, 1974, pp. 8-10.

⁹ M.C. Ghyka, *Le nombre d'or. Les rites*, II, Paris, Gallimard, 1931; Id., *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, Paris, Gallimard, 1927.

¹⁰ P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1894; (seconda edizione *Note et Digression*, Paris, Éditions de la Nouvelle revue française, 1919); P. Valéry, *Eupalinos ou L'architecte*, Paris, Gallimard, 1924. Si veda R. Nanni, A. Sanna, (a cura di), *Leonardo da Vinci: interpretazioni e rifrazioni tra Giambattista Venturi e Paul Valéry*, atti della "Giornata Valéry-Leonardo" (Vinci, 18 maggio 2007), Firenze, Olschki, 2012.

cioli e Leonardo per giungere sino alle teorie geometrico-proporzionali di Le Corbusier¹¹. Nel ragionamento sviluppato da Sartoris nel saggio dei primi anni Trenta sopra citato, le indagini di Matila Ghyka sulle geometrie della natura – intese sia nella stasi cristallina del mondo inorganico sia nelle dinamiche di accrescimento degli organismi viventi – trovano una profonda assonanza con i principi del razionalismo europeo. Allo stesso modo, le invarianti formali dell'arte mediterranea e il pensiero matematico dell'antica Grecia, riconosciuto come matrice dell'architettura occidentali, si rivelano solide basi concettuali capaci di offrire significativi punti di contatto con le ricerche della modernità.

Scegliendo di indagare Leonardo attraverso la lente della geometria e della *ratio* proporzionale, Sartoris costruisce un'interpretazione profondamente autonoma e originale nel panorama italiano. Mentre la propaganda fascista iniziava a piegarne il mito a “vessillo del genio italico” e il Futurismo ne evidenziava con sempre più forza l'ossessione per il volo e il ruolo di innovatore nella meccanica – con il suo punto culminante nella *Mostra azzurra* del 1934¹² dove i disegni di Leonardo avrebbero colpito anche Le Corbusier¹³ –, Sartoris si smarca progressivamente dalle prime avvisaglie di esaltazione retorica. La sua interpretazione si allontana progressivamente dal mito di Leonardo come eroe del volo e rifiuta l'iconografia del “genio italico” cara al regime. Ne emerge invece il teorico della misura e della razionalità, elevato a simbolo di una linea di continuità mediterranea che, attraverso il versante matematico del Rinascimento, unisce la grecità al funzionalismo contemporaneo.

Sartoris e Ciliberti: Leonardo «creatore»

L'interesse di Sartoris per l'opera di Leonardo – focalizzato inizialmente soprattutto sulle proporzioni e sul valore “spirituale” della geometria – verrà arricchito e ampliato grazie ai suoi contatti con Franco Ciliberti (1906-1946). Filosofo e saggista comasco, figura di spicco nel panorama culturale locale degli anni Trenta, Ciliberti è celebre soprattutto per essere stato l'ispiratore della

¹¹ Questi legami concettuali sono stati analizzati puntualmente da Emanuela Ferretti nel recente contributo: E. Ferretti, M. Martellini, *Leonardo da Vinci «prophète de la cité nouvelle»*. Alberto Sartoris e la «città ideale», “Achademia Leonardi Vinci”, n.s., V, 2025, pp. 148-166.

¹² Per la mostra dell'aeronautica, si veda O. Lanzarini, «Arte al servizio di un'idea». Il ruolo dell'“Esposizione dell'Aeronautica italiana” (1934) nel dialogo tra arte, architettura, politica e pubblico, “Il capitale culturale”, XIV 2016, pp. 739-786; O. Lanzarini, «L'inflessibile dovere di salvar Leonardo». Gli architetti e l'arte moderna come paradigma interpretativo per la mostra *Leonardesca 1939*, “Studi e ricerche”, 8, 2020, pp. 67-85: 83.

¹³ Ferretti, Martellini, *Leonardo da Vinci*, cit.

rivista «Valori Primordiali», edita in un unico numero nel 1938¹⁴. È anche attraverso questo sodalizio, spesso sottovalutato, che le prime riflessioni di Sartoris su Leonardo si collegano quindi a quello specifico ambito della cultura del Razionalismo italiano (che guarda al primitivismo mediterraneo)¹⁵, di cui ne intercetta la dimensione più squisitamente animistica e “primordiale”. A fare da catalizzatore per l’incontro tra i due fu l’ambiente milanese di Casa Tallone. L’ingresso di Ciliberti in questo vivace *milieu* artistico – propiziato dalla relazione con Ponina Tallone, figlia del pittore Cesare, poi sposata nel 1934 – non solo lo mise in contatto con i giovani astrattisti della Galleria del Milione e con gli architetti del gruppo di «Quadrante», ma pose le basi per un’intensa affinità d’intenti con Sartoris. Non è un caso che, a distanza di vent’anni, la fondamentale monografia *Léonard architecte* (1952), oggetto di questo studio, sarebbe stata data alle stampe proprio dal celebre editore e stampatore d’arte Alberto Tallone, cognato di Ciliberti, a conferma di un preciso e duraturo circuito familiare ed editoriale.

L’ossatura concettuale di questo sodalizio si riconosce nelle pagine de *I Creatori* (1932) (fig. 9), volume in cui Ciliberti si proponeva di catalogare le personalità vertice della civiltà capaci di affrancarsi dalla contingenza dei fenomeni, oltre il dipanarsi delle epoche. Il testo – che contava tra i suoi lettori Giuseppe Terragni¹⁶ e le cui vette speculative sul panteismo e la religione avrebbero trovato cassa di risonanza sui numeri di «Quadrante» del 1934¹⁷ – assegnava a Leonardo da Vinci un ruolo di primo piano. Posizionato in modo trasversale al confine tra l’indagine filosofica e la ricerca artistica, il Leonardo di Ciliberti cessava di essere un semplice riferimento storico per trasformarsi nel garante teorico di un’arte fondata sull’equilibrio tra astrazione concettuale e concretezza della forma, nella dimensione di un rapporto fecondo con la natura e il mondo reale da indagare senza il filtro della storia.

¹⁴ E. Di Raddo, «Una centrale elettrica di imperiosa spiritualità»: Marinetti, Ciliberti, Sartoris e gli astratti comaschi. “Arte Lombarda”, n.s., CLX (2010), 3, pp. 109-122; Ead., *Rifondare la cultura. Motivi ispiratori dell’arte degli anni Trenta attraverso la rivista «Valori Primordiali»*, “Piano B. Arti e culture visive”, III, 2018, 1, pp. 106-123; Ead., *Alle origini di una nuova era: primordialismo e arte astratta in Italia negli anni Trenta*, Milano-Udine, Mimesis, 2020; F. Bucci, *Storie di libri: Valori primordiali*, vol. 1, febbraio 1938, Edizioni Augustea, Roma – Milano, “L’architettura. Cronache e storia”, LI, 2005, 596, p. 392.

¹⁵ Sul tema del rapporto tra l’architettura del Novecento e la dimensione vernacola e ancestrale del bacino mediterraneo, si veda l’imprescindibile contributo di M. Sabatino, *Pride in Modesty: Modernist Architecture and the Vernacular in Italy*, Toronto, University of Toronto Press, 2010.

¹⁶ E. Ferretti, *Terragni. Modulazioni della relazione col passato*, in E. Ferretti, A. Terragni, D. Turrini, *Giuseppe Terragni. Album 1925*, Firenze, Edifir, 2018, pp. 14-39.

¹⁷ F. Ciliberti, *Panteismo e pessimismo nel divenire delle religioni in Asia e in Europa. I*, “Quadrante”, 9, 1934, pp. 35-36; Id., *Panteismo e pessimismo nel divenire delle religioni in Asia e in Europa II*, “Quadrante”, 11, 1934, pp. 45-46; Id., *Panteismo e pessimismo. III*, “Quadrante”, 12, 1934, p. 45.

L'interpretazione che Sartoris elabora negli anni Trenta si allontana in modo netto anche dall'idea del Leonardo "urbanista" che si stava delineando in quel periodo, in Italia e all'estero. Laddove la pubblicazione del corpus vinciano¹⁸ spingeva critici e progettisti a celebrare nei disegni del Ms B la nascita dell'infrastruttura moderna e della risoluzione del traffico metropolitano (non senza facili semplificazioni)¹⁹, Sartoris sceglie una strada del tutto autonoma. Si noterà, tuttavia, che un orientamento esegetico incentrato sul binario del Leonardo urbanista *ante litteram* avrebbe conosciuto un importante snodo nel 1935 grazie ad Agnoldomenico Pica che, in un articolo su «Casabella», metteva in serrato confronto le intuizioni urbanistiche vinciane con l'assonometria della "città verticale" disegnata da Ludwig Hilberseimer nel 1927²⁰ (fig. 10): un'intuizione feconda, che sarebbe stata successivamente sviluppata dallo stesso Sartoris.

A un'analisi ravvicinata della produzione editoriale e delle conferenze di Sartoris²¹, la cospicua attività pubblicistica dell'architetto fra il 1933 e il 1938 - scandita da un forte impegno nella promozione della nuova architettura europea - sembra rivelare una sorta di auto-censura. Negli scritti di quegli anni, Sartoris la matrice geometrico-spiritualista che trapela dal saggio del 1933 non costituisce un tema centrale. Tale versante della sua riflessione troverà però una ulteriore declinazione nella contiguità con «Valori Primordiali» di Ciliberti, come prima ricordato (1938-1941). Quell'originario spunto di ricerca - in cui il verbo del Razionalismo veniva analizzato anche alla luce del misticismo della geometria vinciana e delle suggestioni del primitivismo mediterraneo - viene accantonato in favore di un chiaro impegno nella diffusione dell'ortodossia del funzionalismo internazionale, ma riapparirà nel fondamentale volume dell'*Encyclopédie de l'architecture nouvelle* (prima ed. 1948)²² (figg. 11-12) e nel *Leonard Architecte* (1952).

Il diradersi degli interventi teorico-editoriali su queste tematiche (dopo il 1933) non ha però inficiato il suo accreditamento nella comunità scientifica e

¹⁸ J.P. Richter, (a cura di), *The literary works of Leonardo da Vinci*, London: Sampson Low Marston Searle & Rivington, 1883. 2 vol. Nel secondo volume è pubblicato il saggio di Henry de Geymüller, *Introductory observations on the architectural designs and writings on architecture*, pp. 25-104 (la città, pp. 27-32), seguita dalla trattazione del tema architettura in Leonardo. Si veda anche E. Solmi, *Leonardo da Vinci (1452-1519)*, Firenze, Barbera, 1900, pp. 48-50; G. Calvi, *I manoscritti di Leonardo da Vinci: dal punto di vista cronologico, storico e biografico*, Bologna, Zanichelli, 1925, pp. 85-100; E. McCurdy, *The mind of Leonardo da Vinci*, London, J. Cape, 1928, pp. 42-43.

¹⁹ Ferretti, Martellini, *Leonardo da Vinci*, cit.

²⁰ A. Pica, *La città di Leonardo*, "Casabella", 93, 1935, pp. 10-13.

²¹ A. Abriani (a cura di), *Alberto Sartoris*, cit.

²² A. Sartoris, *Encyclopédie de l'architecture nouvelle: ordre et climat méditerranéens*, Milano, Hoepli, 1957, I, pp. 21-30 (prima ed. 1948); M. Fagiolo, *Post-fazione: la Biblioteca e l'Encyclopédie*, in F. Cristiano, D. Porro, (a cura di), *Alberto Sartoris e il '900*, catalogo della mostra (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, giugno 1990), Roma, Gangemi 1990, pp. 159-168.

nella cultura architettonica più avanzata come potenziale esegeta dell'eredità disegnativa dell'artista di Vinci. Proprio nel 1938, infatti, Sartoris viene coinvolto nei primi lavori preparatori per l'imponente *Mostra di Leonardo da Vinci* al Palazzo dell'Arte di Milano (1939). La sua chiamata fra i curatori non sembra rispondere tanto alla sua fama di "leonardista", ma piuttosto alla sua solida reputazione di saggista e teorico del Moderno, unita alle sue intersezioni con la politica culturale del regime e all'indiscussa notorietà come maestro del disegno analitico (fin dagli anni della formazione)²³, dell'assonometria e della grafica editoriale (fig. 13): competenze indispensabili per un comitato che necessita di tradurre i codici vinciani nel linguaggio visivo e propagandistico della modernità²⁴.

²³ L. Pianzola, *Premeditare il costruito. Disegni della formazione di Alberto Sartoris, 1914-1926*, in Ead., *Prima del progetto. Disegni della formazione di Alberto Sartoris*, Milano, Sapiens 1993, p. 11. Si veda anche per questo aspetto, R. Giolli, *Alberto Sartoris*, Milano, Edizioni Campo Grafico, 1936.

²⁴ Le straordinarie qualità grafiche e i valori metaprogettuali dei disegni di Sartoris sono stati colti dalla critica già dalla fine degli anni Ventia cura di), *Alberto Sartoris*, cit., pp. 31 e sgg. Si veda anche B. Reichlin, *L'assonometria come progetto. Uno studio su Alberto Sartoris*, "Lotus International", XXII, 1979, pp. 82-93.

Chapitre I

LES ÉTUDES LÉONARDIENNES D'ALBERTO SARTORIS

Les prodromes

Quelques années avant d'ouvrir un champ d'études spécifique consacré aux principaux représentants de la Renaissance italienne¹, Sartoris rédige un court texte sur la figure de Marcello Nizzoli (1887-1969). Sartoris élève Marcello Nizzoli au rang de figure emblématique du créateur moderne, en entrelaçant la leçon anti-imitative de Léonard de Vinci et l'élan dynamique du Futurisme. L'œuvre de Nizzoli y est interprétée non pas comme une simple intuition esthétique, mais comme une véritable « science de l'art », capable de fondre peinture, sculpture et architecture au sein d'une nouvelle grammaire visuelle rigoureuse, projetée vers l'avenir. En ouverture de cette contribution, on lit²:

Un formidable et merveilleux Italien d'autrefois fut le plus grand précurseur de l'avant-garde : Léonard de Vinci. Il suffit de connaître son œuvre pour se convaincre que le futurisme était en lui vital et profond. Je souhaite citer l'une de ses pensées qui me semble constituer une sorte de guide pour nos prospections. Il affirme dans les termes les plus précis que tout artiste au monde ne doit pas prolonger les mains des hommes, mais les mains mêmes de Dieu. Et il ajoute que la monstruosité, le monstre, la chose effrayante et inconcevable, c'est le faux, toujours la copie, le plagiat, et que dans la copie et le plagiat n'existe que la mort de tout.

Ici, Sartoris cite presque textuellement une phrase de Filippo Tommaso Marinetti qui – en paraphrasant librement des observations de l'artiste sur la puissance créatrice de la peinture en vertu de sa liberté à l'égard des modèles du passé – l'avait utilisée pour cristalliser le binôme Léonard-Futurisme, c'est-à-dire pour en faire le précurseur absolu de la modernité et de la vitalité innovatrice³, avec

¹ A. Abriani (dir.), *Alberto Sartoris: mezzo secolo di attività*, catalogue d'exposition (Turin, Galleria d'Arte Martano, avril-mai 1972), Turin, Galleria d'arte Martano, 1972, p. 25 (depuis 1944).

² A. Sartoris, *Un autentico creatore: Marcello Nizzoli*, dactyluscrit, sans date, mais datable de 1938 environ en raison de son classement dans le dossier où il est conservé : Archives de la construction moderne – EPFL, Fonds Sartoris, 0172.01.0052, Art e architecture, écrits, notes, documentation, 1925-1954, c.n.n

³ F.T. Marinetti, *Il futurismo mondiale (Conférence de Marinetti à la Sorbonne)*, « L'Impero », II, 124, 24 mai 1924, p. 8 : voir S. Cracolici, « *Il più grande futurista* » : *Leonardo e Marinetti*, dans C. Mazzairelli (dir.),

une attention particulière pour ses études sur le vol⁴. L'artiste, en tant que patrimoine intrinsèque de l'Avant-Garde, était donc un thème qui s'était progressivement défini dès les années 1920, en Italie comme en Europe, comme symbole de renouvellement perpétuel et de rejet du passéisme⁵. Chez Sartoris, toutefois, les premières traces de ce qui deviendra au cours des décennies suivantes un objet d'étude organique – à savoir l'héritage de Léonard dans l'art et l'architecture – émergent avec clarté dans un essai de 1933⁶. Dans cet écrit, Sartoris précise comment l'architecture contemporaine trouve dans les sciences et dans les ressources de la nouvelle technique un guide capable d'en façonner les formes avec une nette précision : c'est grâce à cette contribution technologique que l'art de bâtir redécouvre son penchant pour l'expérimentation audacieuse, acquiert un rythme expressif croissant et voit ses propres règles s'ordonner, alimentant ainsi l'imagination et confirmant ses potentialités conceptuelles. Toutefois, Sartoris s'empresse de souligner que ces principes ne naissent pas dans un vide historique, mais dérivent directement de concepts enracinés dans l'Antiquité, qui ressurgissent avec clarté à la Renaissance⁷. En particulier, au sein de la culture méditerranéenne, ces concepts ont imprimé un sens rigoureux de l'ordre, dont la structure organique coïncide avec le célèbre « nombre d'or » – un pilier essentiel et distinctif dans une dimension pluriséculaire. Cette recherche d'une croissance harmonieuse dans l'espace et d'une succession dynamique dans le temps s'est transmise intacte jusqu'à la contemporanéité : les architectes modernistes en sont de nouveau conquis, y percevant non pas un simple instrument de composition, mais la possibilité tangible d'atteindre une perfection absolue et une rationalité archétypale supérieure. L'élément central de la réflexion de Sartoris réside donc précisément dans la réappropriation et la valorisation des caractères générateurs de ce canon proportionnel : ce que Luca Pacioli définissait comme *Proportio divina* et que Léonard de Vinci identifiait comme *Sectio Aurea* vient de nouveau solliciter la vision des architectes orientés vers les nouveaux principes

Leonardo nel Novecento. Arti, lettere e scienze in dialogo, actes du colloque (Mendrisio, 22-23 novembre 2019), Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editoriale, 2023, pp. 170-191, p. 176 et note 20 p. 187.

⁴ Comme chacun le sait, les futuristes ont élevé Léonard de Vinci au rang de précurseur spirituel de leur mythe de la vitesse et du vol, voyant dans ses études sur le vol des oiseaux et dans ses machines l'intuition primordiale du dynamisme aérien et de la libération de l'homme de la pesanteur. Il en va de même pour Sartoris : Id., *Elementarismo*, « Belvedere », 5-6, 1930, p. 14-15, réimprimé dans A. Sartoris, *Tempo dell'arte, tempo dell'architettura. Cronache degli Anni Venti Trenta*, Rome, Fondazione Adriano Olivetti, 1990, pp. 57-61.

⁵ S. Bassi, A. Sanna, V. Serio (dir.), *Leonardo e il '900: tra storia e mito*, actes du colloque (Pise, 17-19 octobre 2019), Pise, Pisa University Press, 2022 ; C. Mazzarelli (dir.), *Leonardo nel Novecento*, cit.

⁶ A. Sartoris, *Avvenire del Funzionalismo*, « Quadrante », 1, 1933, p. 15, républié dans Id., *Tempo dell'architettura*, cit., pp. 31-42.

⁷ Voir également l'essai de Sartoris, *Geometria dell'architetto*, in Id., *Tempo dell'architettura*, cit., pp. 62-65, datant des années 1934 à 1939.

du fonctionnalisme, mettant en évidence une profonde continuité conceptuelle avec la pensée de la Grèce antique. Pour l'auteur, il s'agit d'un retour providentiel : la réappropriation de la section d'or, fondement d'une ontologie géométrique d'ascendance néo-pythagoricienne, peut devenir la nouvelle étoile polaire de la conception, rachetant l'architecture de la stase combinatoire stérile dans laquelle elle avait sombré au cours des premières années du XX^e siècle. Sartoris, rassemblement avant 1933, avait écrit⁸ :

Certains principes fondamentaux, certains éléments universels de l'art demeurent immuables parce qu'ils contribuent efficacement au *processus* vital de l'évolution intellectuelle, entraînant dans leurs développements successifs les formes plastiques et constructives dont l'art ne cesse de s'enrichir. Aujourd'hui, précisément, ces nouveaux éléments évocateurs du lyrisme, des entrelacements métaphysiques, des accents magiques de l'esprit rationnel établissent des lignes, des couleurs, des formes et des volumes répondant rigoureusement à leur fonction, laquelle n'est plus asservie à l'odieux domaine des transformations inattendues de la mode, mais justifiée, revigorée par le développement inventif des arts plastiques. Tout comme Pythagore, les philosophes grecs, les géomètres siciliens, ainsi que les architectes et artistes audacieux de la Renaissance ont estimé que toute harmonie émane d'une proportion, d'une relation numérique, cela est vrai pour nous comme ce le fut aux siècles les plus féconds de l'activité artistique. L'ordre et la beauté tirant leur origine des nombres, il est dès lors naturel et logique que, parmi les créateurs de formes nouvelles, les architectes, peintres, sculpteurs et tous les artistes aient clos la composition de leur œuvre selon les lois de la splendeur géométrique, et qu'ils l'aient fait, aujourd'hui, volontairement, consciemment, comme aux plus grandes périodes révolues de l'art méditerranéen.

Dans l'essai cité plus haut du début des années 30, la pensée de Sartoris s'entremêle aux études de Matila Ghyka (1881-1965)⁹ (figg. 2-5) relatives à la géométrie de la nature. La référence concerne le volume que l'essayiste roumain avait publié en 1931 avec l'introduction de Paul Valéry, interprète autorisé du mythe léonardesque dans l'Europe du début du XX^e siècle grâce à des jalons tels que l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* et *Eupalinos ou l'Architecte*¹⁰.

⁸ A. Sartoris, *Metafisica dell'architettura interna*, in Id., *Tempo dell'architettura*, cit., pp. 88-93 (senza data, ma databile ai primi anni Trenta). Pour ces sujets, voir également M. Fagiolo, *Fonti dell'architettura moderna. Sartoris e la matrice metafisica del Razionalismo*, "Casabella", 395, 1974, pp. 8-10.

⁹ M.C. Ghyka, *Le nombre d'or. Les rites*, II, Paris, Gallimard, 1931; Id., *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, Paris, Gallimard, 1927.

¹⁰ P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Gallimard, Paris, 1894 ; (seconde édition *Note et Digression*, Paris, Éditions de la Nouvelle revue française, 1919) ; P. Valéry, *Eupalinos ou L'architecte*, Paris, Gallimard, 1924. Voir R. Nanni, A. Sanna (dir.), *Leonardo da Vinci: interpretazioni e rifrazioni tra Giambattista Venturi e Paul Valéry*, actes de la « Journée Valéry-Léonardo » (Vinci, 18 mai 2007), Florence, Olschki, 2012.

À travers un appareil figuratif conçu comme une extension du texte, Ghyka (présent au CIAM de 1933, tout comme Sartoris) (fig. 8) construit une chronologie idéalisée fondée sur la *Sectio Aurea* et sur les principes de la proportion, traçant un parcours interprétatif qui va de Vitruve, Pacioli et Léonard pour aboutir aux théories géométrico-proportionnelles de Le Corbusier¹¹. Dans le raisonnement développé par Sartoris dans l'essai susmentionné du début des années 1930, les investigations de Matila Ghyka sur les géométries de la nature – entendues aussi bien dans la stase cristalline du monde inorganique que dans les dynamiques de croissance des organismes vivants – trouvent une profonde assonance avec les principes du rationalisme européen. De la même manière, les invariants formels de l'art méditerranéen et la pensée mathématique de la Grèce antique, reconnue comme la matrice de l'architecture occidentale, se révèlent être de solides bases conceptuelles capables d'offrir des points de contact significatifs avec les recherches de la modernité.

En choisissant d'examiner Léonard à travers le filtre de la géométrie et de la *ratio* proportionnelle, Sartoris élabore une interprétation profondément autonome et originale au sein du paysage italien. Alors que la propagande fasciste commençait à fléchir son mythe pour en faire un « étendard du génie italique » et que le Futurisme mettait de plus en plus l'accent sur sa passion obsessionnelle pour le vol ainsi que sur son rôle d'innovateur en mécanique – atteignant son acmé lors de la *Mostra azzurra* de 1934¹², où les dessins de Léonard allaient également frapper Le Corbusier¹³ –, Sartoris se démarque progressivement des premiers indices d'exaltation rhétorique. Son interprétation s'éloigne peu à peu du mythe de Léonard comme héros du vol et rejette l'iconographie du « génie italique » chère au régime. Il en émerge plutôt le théoricien de la mesure et de la rationalité, élevé au rang de symbole d'une ligne de continuité méditerranéenne qui, à travers le versant mathématique de la Renaissance, relie la grécité au fonctionnalisme contemporain.

¹¹ Ces liens conceptuels ont été analysés dans le détail par Emanuela Ferretti dans une récente contribution : E. Ferretti, M. Martellini, *Léonardo da Vinci « prophète de la cité nouvelle »*. *Alberto Sartoris e la « città ideale »*, « Achademia Léonardi Vinci », n. s. V, 2025, pp. 148-166.

¹² Pour l'exposition de l'aéronautique, voir O. Lanzarini, « *Arte al servizio di un'idea* ». *Il ruolo dell'« Esposizione dell'Aeronautica italiana » (1934) nel dialogo tra arte, architettura, politica e pubblico*, « Il capitale culturale », XIV, 2016, pp. 739-786 ; O. Lanzarini, « *L'inflessibile dovere di salvar Léonardo* ». *Gli architetti e l'arte moderna come paradigma interpretativo per la mostra Léonardesca 1939*, « Studi e ricerche », 8, 2020, pp. 67-85 : 83.

¹³ Ferretti, Martellini, *Léonardo da Vinci*, cit.

Sartoris et Ciliberti : Léonard « créateur »

L'intérêt de Sartoris pour l'œuvre de Léonard – initialement centré avant tout sur les proportions et la valeur « spirituelle » de la géométrie – se verra enrichi et élargi grâce à ses contacts avec Franco Ciliberti (1906-1946).

Philosophe et essayiste originaire de Côme, figure majeure du paysage culturel local des années 1930, Ciliberti est surtout célèbre pour avoir été le concepteur de la revue « Valori Primordiali », publiée en un numéro unique en 1938¹⁴. C'est aussi à travers cette alliance, souvent sous-estimée, que les premières réflexions de Sartoris sur Léonard se rattachent ainsi à ce domaine spécifique de la culture du Rationalisme italien (qui se tourne vers le primitivisme méditerranéen)¹⁵, dont il intercepte la dimension la plus exquisément animiste et « primordiale ». C'est le milieu milanais de la Casa Tallone qui sert de catalyseur à la rencontre entre les deux hommes.

L'entrée de Ciliberti dans ce vivant *milieu* artistique – favorisée par sa relation avec Ponina Tallone, fille du peintre Cesare, qu'il épousera en 1934 – ne le mit pas seulement en contact avec les jeunes artistes abstraits de la Galleria del Milione et avec les architectes du groupe de « Quadrante », mais posa également les bases d'une intense affinité d'intentions avec Sartoris. Ce n'est pas un hasard si, vingt ans plus tard, la monographie fondamentale de Sartoris, *Léonard architecte* (1952), objet de cette étude, allait être publiée précisément par le célèbre éditeur et imprimeur d'art Alberto Tallone, beau-frère de Ciliberti, confirmant ainsi l'existence d'un circuit familial et éditorial précis et durable.

L'ossature conceptuelle de cette sodalité se reconnaît dans les pages de *I Creatori* (1932) (fig. 9), volume dans lequel Ciliberti se proposait de cataloguer les figures de proue de la civilisation capables de s'affranchir de la contingence des phénomènes, au-delà du déroulement des époques. Ce texte – qui comptait parmi ses lecteurs Giuseppe Terragni¹⁶ et dont les sommets spéculatifs sur le panthéisme et la religion trouveraient une caisse de résonance dans les numéros

¹⁴ E. Di Raddo, « Una centrale elettrica di imperiosa spiritualità » : Marinetti, Ciliberti, Sartoris e gli astratti comaschi, « Arte Lombarda », n. s., CLX (2010), 3, pp. 109-122 ; Ead., *Rifondare la cultura. Motivi ispiratori dell'arte degli anni Trenta attraverso la rivista « Valori Primordiali »*, « Piano B. Arti e culture visive », III, 2018, 1, pp. 106-123 ; Ead., *Alle origini di una nuova era: primordialismo e arte astratta in Italia negli anni Trenta*, Milan-Udine, Mimesis, 2020 ; F. Bucci, *Storie di libri: Valori primordiali*, vol. 1, febbraio 1938, Edizioni Augustea, Roma – Milano, « L'architettura. Cronache e storia », LI, 2005, 596, p. 392.

¹⁵ Sur le thème de la relation entre l'architecture du XX^e siècle et la dimension vernaculaire et ancestrale du bassin méditerranéen, voir l'incontournable contribution de M. Sabatino, *Pride in Modesty: Modernist Architecture and the Vernacular in Italy*, Toronto, University of Toronto Press, 2010.

¹⁶ E. Ferretti, Terragni, *Modulazioni della relazione col passato*, dans E. Ferretti, A. Terragni, D. Turrini, *Giuseppe Terragni. Album 1925*, Florence, Edifir, 2018, pp. 14-39.

de « Quadrante » de 1934¹⁷ – attribuait à Léonard de Vinci un rôle de premier plan. Positionné de manière transversale à la frontière entre l'investigation philosophique et la recherche artistique, le Léonard de Ciliberti cessait d'être une simple référence historique pour se transformer en garant théorique d'un art fondé sur l'équilibre entre abstraction conceptuelle et concrétude de la forme, dans la dimension d'un rapport fécond avec la nature et le monde réel à explorer sans le filtre de l'histoire.

L'interprétation que Sartoris élabore dans les années 1930 se démarque de manière nette également de l'idée du Léonard « urbaniste » qui se dessinait à cette époque, en Italie comme à l'étranger. Là où la publication du corpus de Léonard¹⁸ poussait critiques et concepteurs à célébrer dans les dessins du Manuscrit B la naissance de l'infrastructure moderne et de la résolution du trafic métropolitain (non sans de faciles simplifications)¹⁹, Sartoris choisit une voie tout à fait autonome. On notera toutefois qu'une orientation exégétique centrée sur la voie du Léonard urbaniste ante litteram allait connaître un tournant important en 1935 grâce à Agnoldomenico Pica qui, dans un article paru dans « Casabella », mettait en confrontation directe les intuitions urbanistiques de Léonard et l'axonométrie de la « ville verticale » dessinée par Ludwig Hilberseimer en 1927²⁰ (fig. 10) : une intuition féconde qui allait être ultérieurement développée par Sartoris lui-même.

À une analyse approfondie de la production éditoriale et des conférences de Sartoris²¹, l'importante activité publicistique de l'architecte entre 1933 et 1938 – rythmée par un fort engagement dans la promotion de la nouvelle architecture européenne – semble révéler une sorte d'auto-censure. Dans les écrits de ces années-là, Sartoris ne fait pas de la matrice géométrico-spiritualiste qui transparaît dans son essai de 1933 un thème central. Ce versant de sa réflexion trouvera toutefois une déclinaison ultérieure dans la contiguïté avec « Valori Primordiali » de Ciliberti, comme rappelé précédemment (1938-1941). Cette piste de recherche

¹⁷ F. Ciliberti, *Panteismo e pessimismo nel divenire delle religioni in Asia e in Europa. I*, « Quadrante », 9, 1934, pp. 35-36 ; Id., *Panteismo e pessimismo nel divenire delle religioni in Asia e in Europa II*, « Quadrante », 11, 1934, pp. 45-46 ; Id., *Panteismo e pessimismo. III*, « Quadrante », 12, 1934, p. 45.

¹⁸ J.P. Richter (dir.), *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Londres, Sampson Low Marston Searle & Rivington, 1883, 2 vol. Dans le second volume est publié l'essai de H. de Geymüller, « Introductory observations on the architectural designs and writings on architecture », pp. 25-104 (la ville, pp. 27-32), suivi du traitement du thème de l'architecture chez Léonard. Voir aussi E. Solmi, *Léonardo da Vinci (1452-1519)*, Florence, Barbera, 1900, pp. 48-50 ; G. Calvi, *I manoscritti di Leonardo da Vinci: dal punto di vista cronologico, storico e biografico*, Zanichelli, Bologne, 1925, pp. 85-100 ; E. McCurdy, *The mind of Leonardo da Vinci*, Londres, J. Cape, 1928, pp. 42-43.

¹⁹ Ferretti, Martellini, *Léonardo da Vinci*, cit.

²⁰ A. Pica, *La città di Leonardo*, « Casabella », 93, 1935, pp. 10-13.

²¹ A. Abriani (dir.), *Alberto Sartoris*, cit.

originale – dans laquelle le verbe du Rationalisme était analysé aussi à la lumière du mysticisme de la géométrie de Léonard et des suggestions du primitivisme méditerranéen – est partiellement mise de côté au profit d'un engagement clair en faveur de la diffusion de l'orthodoxie du fonctionnalisme international, mais elle réapparaîtra dans le volume fondamental de l'*Encyclopédie de l'architecture nouvelle* (première éd. 1948)²² (figg. 11-12) et dans *Léonard Architetto* (1952).

La raréfaction des interventions théorico-éditoriales sur ces thématiques (après 1933) n'a cependant pas entamé son crédit au sein de la communauté scientifique et de la culture architecturale la plus avancée en tant qu'exégète potentiel de l'héritage graphique de l'artiste de Vinci. En effet, dès 1938, Sartoris est impliqué dans les premiers travaux préparatoires de la grandiose *Mostra di Leonardo da Vinci* au Palazzo dell'Arte de Milan (1939). Son appel parmi les commissaires ne semble pas répondre à sa renommée de « léonardiste », mais plutôt à sa solide réputation d'essayiste et de théoricien du Modernisme, alliée à ses relations avec la politique culturelle du régime et à sa notoriété incontestée de maître du dessin analytique (dès ses années de formation), de l'axonométrie et du graphisme éditorial²³ (fig. 13): des compétences indispensables pour un comité qui devait traduire les codex de Léonard dans le langage visuel et propagandiste de la modernité²⁴.

²² A. Sartoris, *Encyclopédie de l'architecture nouvelle: ordre et climat méditerranéens*, Milan, Hoepli, 1957, I, pp. 21-30 (première éd. 1948) ; M. Fagiolo, *Post-fazione: la Biblioteca e l'Encyclopédie*, dans F. Cristiano, D. Porro (dir.), *Alberto Sartoris e il '900*, catalogue d'exposition (Rome, Biblioteca Nazionale Centrale, juin 1990), Rome, Gangemi, 1990, pp. 159-168.

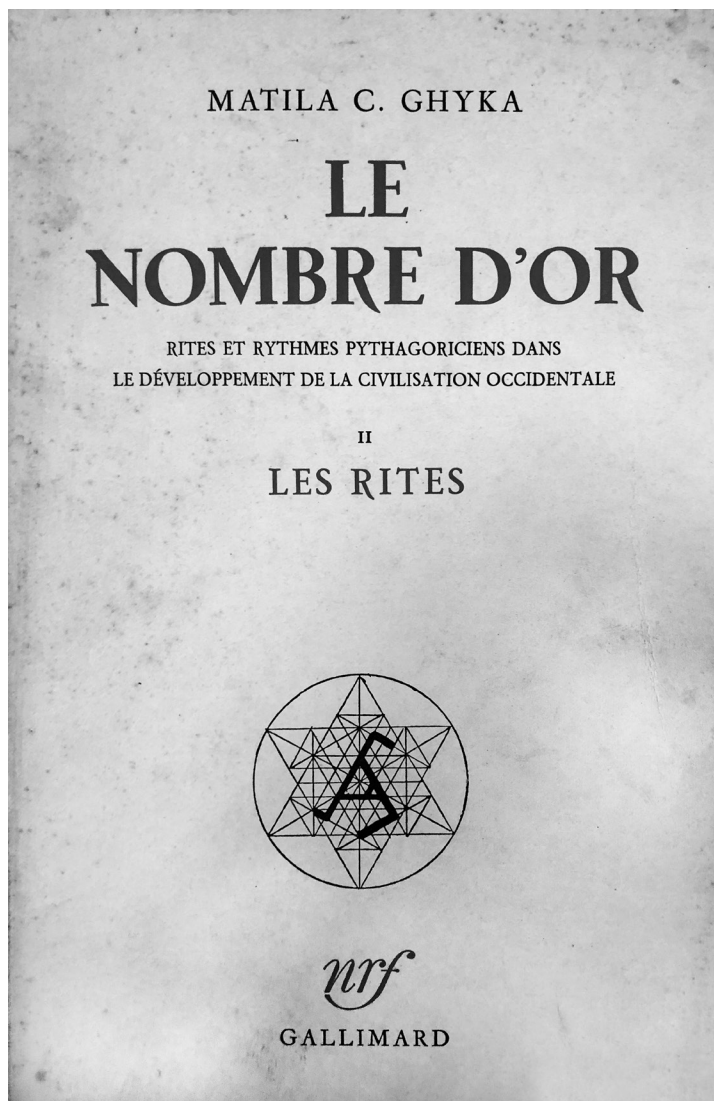
²³ L. Pianzola, *Premeditare il costruito. Disegni della formazione di Alberto Sartoris, 1914-1926*, dans Ead., *Prima del progetto. Disegni della formazione di Alberto Sartoris*, Milan, Sapiens, 1993, p. 11. Voir aussi pour cet aspect, R. Giolli, *Alberto Sartoris*, Milan, Edizioni Campo Grafico, 1936.

²⁴ Les extraordinaires qualités graphiques et les valeurs métaprojetuelles des dessins de Sartoris ont été saisies par la critique dès la fin des années 1920 (dir.), *Alberto Sartoris*, cit., pp. 31 et suiv. Voir aussi B. Reichlin, *L'assonometria come progetto. Uno studio su Alberto Sartoris*, « Lotus International », XXII, 1979, pp. 82-93.

Iconografia I
Iconographie I

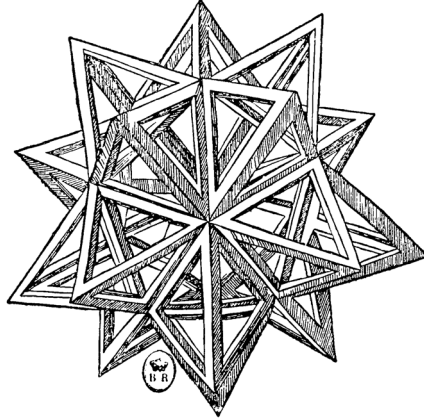


1. Alberto Sartoris ("Quadrante", 19, 1934, p. 29).

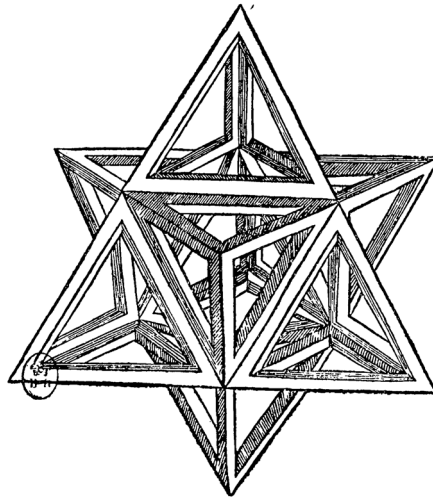


2. M.C. Ghyka, *Le nombre d'or. Les rites*, II, Paris, Gallimard, 1931. Couverture. / M.C. Ghyka, *Le nombre d'or. Les rites*, II, Paris, Gallimard, 1931. Couverture.

Pl. IX



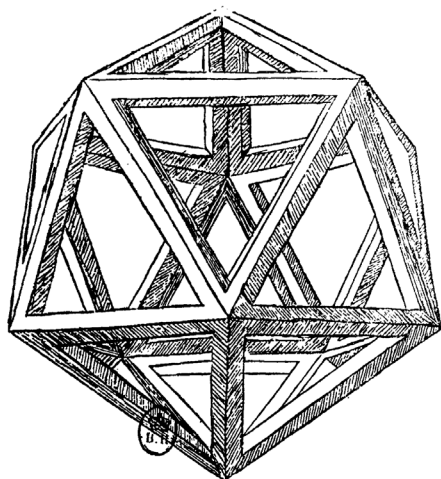
A. — DODÉCAÈDRE ÉTOILÉ, PAR LÉONARD DE VINCI.



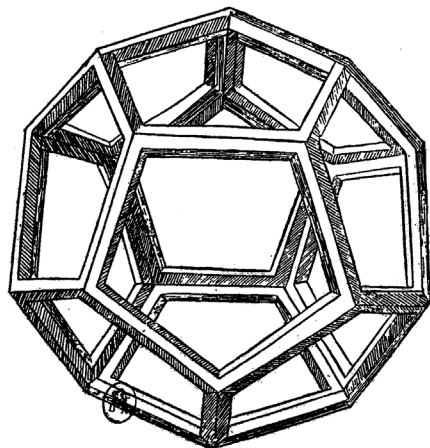
B. — STELLA OCTANGULA, PAR LÉONARD DE VINCI.

3. Poliedri disegnati da Leonardo da Vinci per il *De divina proportione* di Luca Pacioli, in M.C. Ghyka, *Le nombre d'or. Les rites*, II, Paris, Gallimard, 1931, Tav. IX. / Polyèdres dessinés par Léonard de Vinci pour le *De divina proportione* de Luca Pacioli, dans M.C. Ghyka, *Le nombre d'or. Les rites*, II, Paris, Gallimard, 1931, Pl. IX.

Pl. VII



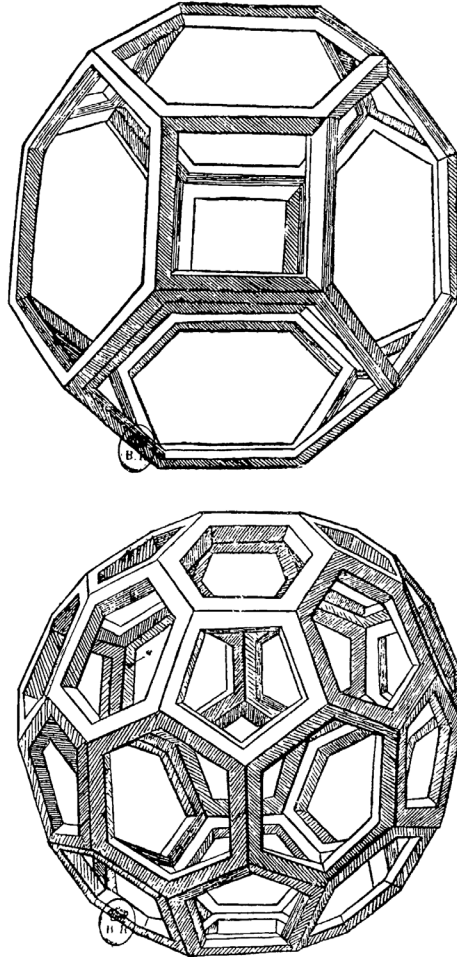
A. — ICOSAÈDRE DESSINÉ, PAR LÉONARD DE VINCI, pour le *De Divina Proportione* de Fra Luca Pacioli.



B. — DODÉCAÈDRE DESSINÉ, PAR LÉONARD DE VINCI, pour le *De Divina Proportione* de Fra Luca Pacioli.

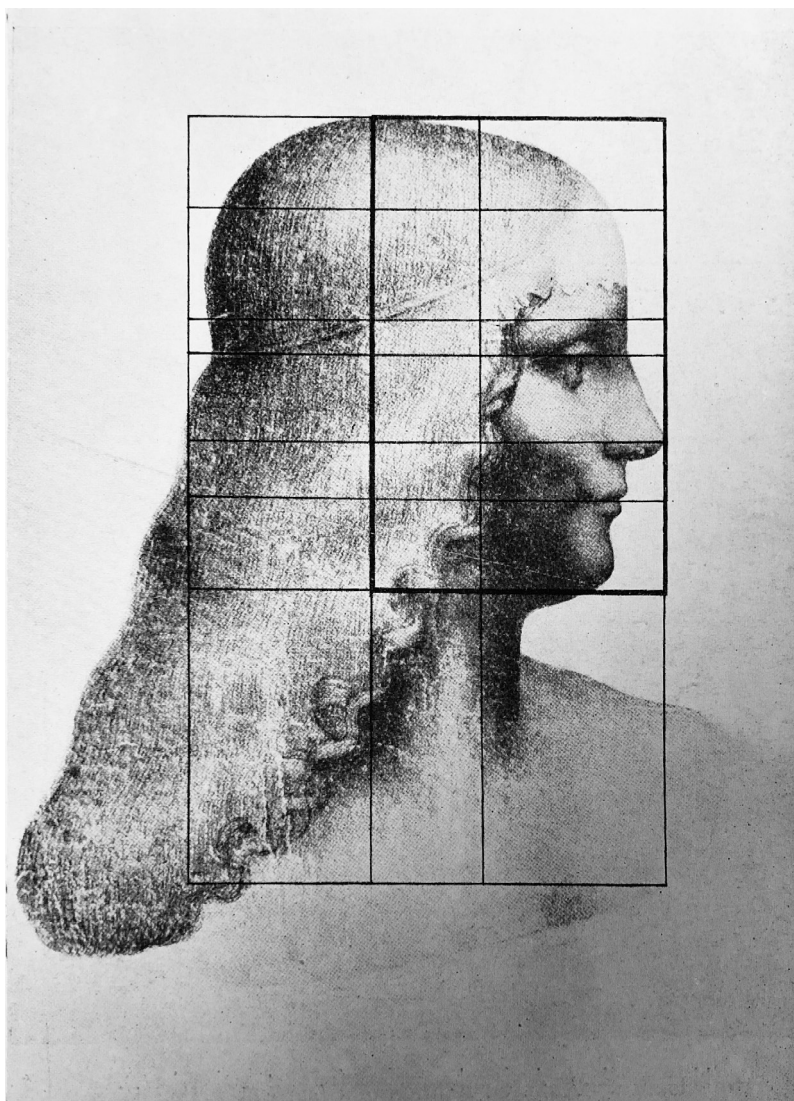
4. Poliedri disegnati da Leonardo da Vinci per il *De divina proportione* di Luca Pacioli, in M.C. Ghyka, *Le nombre d'or. Les rites*, II, Paris, Gallimard, 1931, Tav. VII. / Polyèdres dessinés par Léonard de Vinci pour le *De divina proportione* de Luca Pacioli, dans M.C. Ghyka, *Le nombre d'or. Les rites*, II, Paris, Gallimard, 1931, Pl. VII.

Pl. VIII

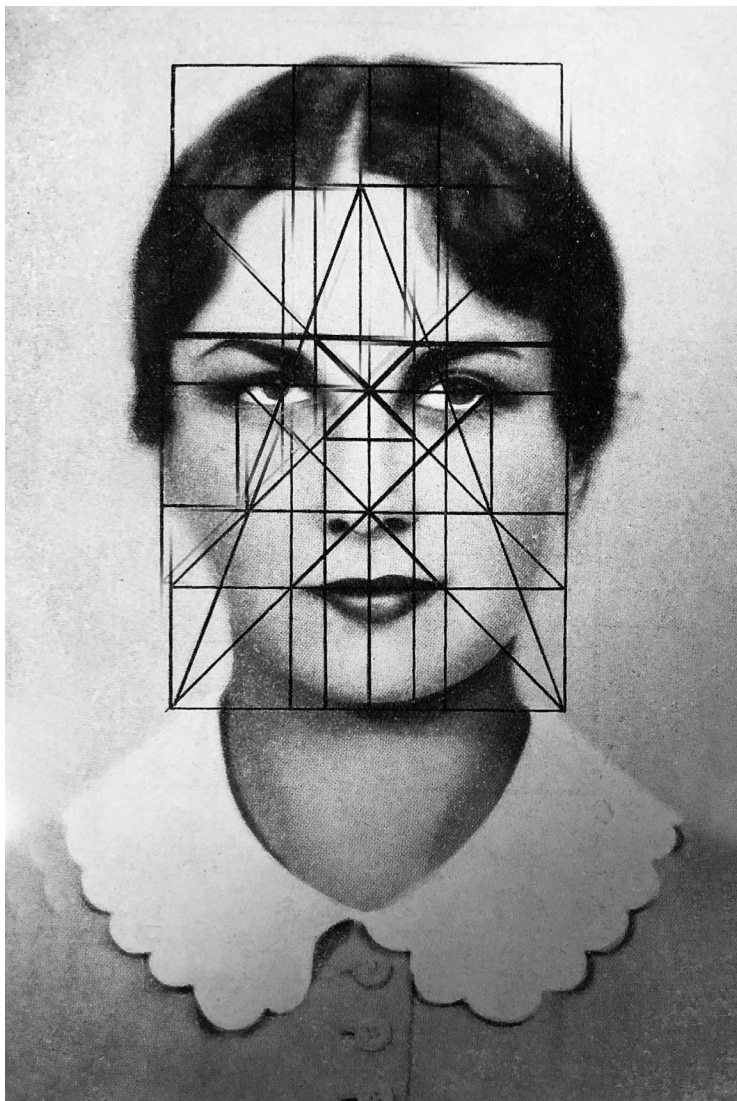


A et B. — POLYÈDRES SEMI-RÉGULIERS, PAR LÉONARD DE VINCI.

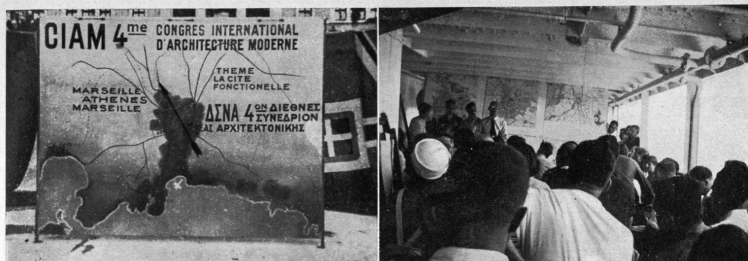
5. Poliedri disegnati da Leonardo da Vinci per il *De divina proportione* di Luca Pacioli, in M.C. Ghyka, *Le nombre d'or. Les rites*, II, Paris, Gallimard, 1931, Tav. VII. / Polyèdres dessinés par Léonard de Vinci pour le *De divina proportione* de Luca Pacioli, dans M.C. Ghyka, *Le nombre d'or. Les rites*, II, Paris, Gallimard, 1931, Pl. VII.



6. Evidenziazione dei rapporti proporzionali nel ritratto di Isabella d'Este di Leonardo da Vinci, in M.C. Ghyka, *Le nombre d'or. Les rites*, II, Paris, Gallimard, 1931, tav. XXI. / Mise en valeur des rapports proportionnels dans le portrait d'Isabelle d'Esté par Léonard de Vinci, dans M.C. Ghyka, *Le nombre d'or. Les rites*, II, Paris, Gallimard, 1931, Pl. XXI.



7. Analisi armonica, sulla base della Sezione aurea, di un volto femminile in M.C. Ghyka, *Le nombre d'or. Les rites*, II, Paris, Gallimard, 1931, tav. XIX. / Analyse harmonique, fondée sur la section dorée, d'un visage féminin, dans M.C. Ghyka, *Le nombre d'or. Les rites*, II, Paris, Gallimard, 1931, Pl. XIX.



Il cartellone della mostra ad Atene e le bandiere delle nazioni Le Corbusier parla durante una seduta a bordo della nave



Sisrid Giedion Fernand Léger P. M. Bardi Le Corbusier José Luis Sert Van Eesteren



Si ordinano le tavole delle città Durante una seduta Discussioni dopo una seduta



Il gruppo italiano con Le Corbusier Demonio a tre corpi dal frontone, del Tempio primitivo d'Atena



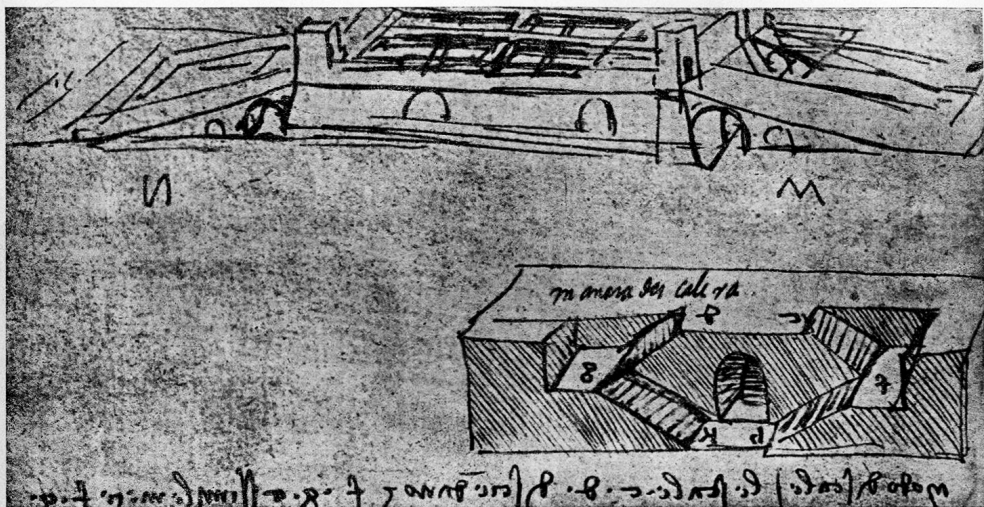
9. F. Ciliberti, *I Creatori*, Milano 1932. Frontespizio. /
F. Ciliberti, *I Creatori*, Milan, 1932. Page de titre.

10 L A C I T T À D I L E

Leonardo architetto non è avuto fortuna. Vivo, i suoi progetti, innumerevoli, non trovarono nella suggestione tangibile e potente della costruzione la loro pienezza e il loro più naturale compimento, e se qualche suo disegno fu realizzato, si trattò certamente di cose secondarie, per le quali il dubbio ancor oggi sussiste, malgrado le proposte e le induzioni, talora ingegnose, degli esecuti numerosissimi e fervidi. Morto, nessuno ebbe mai il desiderio e l'acutezza e l'assiduità di individuare perfettamente, nella multiforme attività del genio di Leonardo, il suo gusto di costruttore, la sua sapienza, non soltanto tecnica, di edificatore, insomma, il suo vero volto di architetto.

Si è osservato che Leonardo, nel tracciare nuove disposizioni di vie cittadine, seguiva tendenze proprie del tempo suo e, alla fine, si muoveva entro una forma di elegante e sapiente accademismo che, dopo l'Alberti, doveva essere alla moda, se vi contribuivano Antonio Averlino e Francesco di Giorgio Martini e, commentando Vitruvio, l'eruditissimo Cesariano. Per questa interpretazione degli studi urbanistici leonardeschi, paiono propendere l'Annoni e il Bürger, il quale ultimo, anzi, stabilisce una certa relazione di discendenza fra questi e gli studi dell'Alberti e, persino, di Vitruvio.

Non escluderò affatto le influenze albertiane e, se si vuole, vitruviane; farò tutta-



P A R I G I - I N S T I T U T D E F R A N C E - M S . B 1 5 9

Del tecnico, dello scienziato, del filosofo s'è parlato, s'è discusso, s'è scritto moltissimo, come del pittore, forse di più. Dell'architetto nulla, o quasi. Si è creduto che alla pienezza del genio universale e multiforme questa scintilla, o fiamma che sia, non fosse necessaria. Peggio: il Malaguzzi-Valeri, nella sua opera poderosa sulla corte di Ludovico il Moro, è arrivato, attraverso osservazioni della più sorridente e rosea superficialità, a una specie di condanna dell'architettura vinciana.

Malnoto e malgiudicato l'architetto, ma pressoché dimenticato l'urbanista. E' vero che di Leonardo architetto aveva scritto con profonda consapevolezza Henry de Geymüller e aveva parlato con entusiasmo Vittorio Spinazzola, è vero che, ai giudizi affrettati di un Malaguzzi-Valeri, si ribellava, in un breve saggio apparso su *l'Emporium* nel 1919, Ambrogio Annoni, ed è anche vero che sul valore di Leonardo urbanista richiamavano l'attenzione Franz M. Feldhaus, nel 1912, e Piero Bottoni, nel 1929; ma è pur vero che tutto ciò non è avuto eco alcuna, e che, benché gli elementi di una «architettura leonardesca» e di una «urbanistica leonardesca» fossero, da gran tempo, notissimi agli studiosi, nessuno si è occupato seriamente di metterli nel loro esatto rilievo, facendone partitamente osservare la importanza assoluta e l'importanza attuale.

E anche recentemente Cesare Chiodi, tracciando, nel suo libro sulla «Città moderna», con qualche diligenza, uno schema storico dello sviluppo degli studi urbanistici, pare ignorare assolutamente l'apporto leonardesco. Ignoranza inammissibile in uno studioso specialista come il Chiodi, ma, dunque, dimenticanza imperdonabile o incomprensione.

Vorrà dire che questa architettura e, in particolare, questa architettura della città, non è ancora raggiunto oggi, a più di quattro secoli dal suo nascimento, la pienezza del suo audace destino.

via notare che gli studi vinciani non debbono essere considerati alla stregua delle divagazioni accademiche astratte di un Martini e di un Averlino e, nemmeno, alla stregua delle disquisizioni teoriche di un Alberti. L'interesse degli studi di Leonardo è assolutamente fuori dall'ambito di ogni Accademia, per quanto sottile e gloriosa; è lontano dal contenuto generico delle teorie, per quanto alte e illustri; ma partecipa proprio della suggestiva contingenza di scopi particolari e di obiettivi ben definiti, e presenti, e urgenti.

E' vero che, partito dalle più circostanziate e immediate necessità, proprio lui, Leonardo, giungerà a conclusioni e proposte che, ancor oggi, sono nel numero dei sogni più audaci; ma è anche certissimo che lo stesso Leonardo, alcuni anni innanzi che Biagio Rossetti lo realizzasse parzialmente in Ferrara, tentava per il primo nel mondo, fuor d'ogni Accademia e proprio nel vivo della realtà politica e sociale, l'impianto della città nuova, della città moderna.

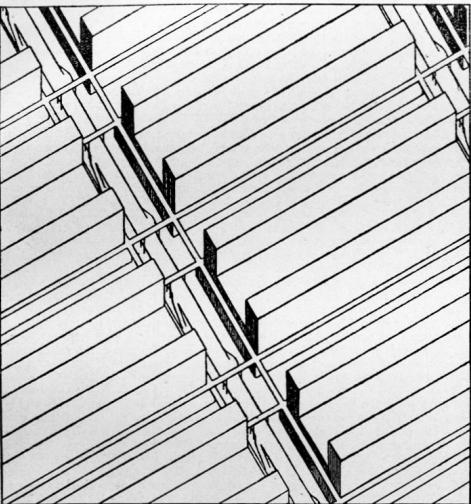
«In tempo di pace — aveva scritto, a Ludovico il Moro, Leonardo nella lettera celebrativa — credo di soddisfare benissimo, al paragone di ogni altro, in composizione di edifici pubblici e privati, e in condurre acque da un loco ad un altro». Avrebbe potuto sembrare, e anche essere, in altra bocca, una millanteria: la decima millanteria dopo le altre nove strabilianti proposte contenute nella particolareggiatissima epistola. A taluno — in quel tempo, e, abbiám visto, non solo in quel tempo — dovette sembrare tale; noi, a tanta distanza d'anni e d'eventi, dopo una così lunga somma d'esperienze, possiamo tranquillamente affermare che nell'offerta meravigliosa nulla era inadeguato alle possibilità dell'offerente: non interessata millanteria, ma certissima e profonda coscienza.

Così, quando nel 1484 e nell'85 la peste fa strage in Milano e le vittime raggiun-

10. Disegni di Leonardo da Vinci relativi a progetti a scala urbana del Ms B posti in relazione con la proposta di Sistemazione viaria per Berlino di Ludwig Hilberseimer, 1930 c. (A. Pica, *La città di Leonardo*, "Casabella", 93, 1935, pp. 10-13).

O N A R D O

no la cifra di cinquantamila, ecco Leonardo fare proposte precise e tempestive al Duca e alla Città, e studiare progetti quanto mai razionali e circostanziati e vasti. Non vi è dubbio che la terribile pestilenza è scoppiata o, quanto meno, si è diffusa con micidiale rapidità, a causa delle condizioni insalubri e malsane della città, dell'agglomeramento enorme e della mancanza, pressoché completa, di bene organizzati servizi di smaltimento. Di più: l'ammassamento bestiale degli abitanti, che stanno « a similitudine di capre » — dirà Leonardo — e la difficoltà del vivere cui sono costretti, non sono buoni alleati del principe: la rivolta — questa peste politica — è un contagio che si propaga facilmente là dove la miseria, la sporcizia e il concen-



L. HILBERSEIMER: SISTEMAZIONE VIARIA PER BERLINO

tramento umano suscitano atmosfere irrespirabili. Tutto ciò è chiaro davanti alla mente del pensatore solitario, più che nel calcolo studiattissimo e guardingo di Ludovico.

Nel Codice Atlantico (65 V.) è traccia inequivocabile della appassionata denuncia leonardesca e della coraggiosa proposta per la ricostruzione dei quartieri malsani. « Dammì autorità — scrive Leonardo rivolgendosi a Ludovico — dammi autorità che, senza tua spesa, si farà tutte le terre obbediscano ai lor capi ». E poi, continuando i suoi appunti, sempre sul medesimo foglio: « la prima fama si fa eterna insieme colli abitatori della città da lui edificata o accresciuta »; e ancora: « tutti i popoli obbediscano e so' mossi da lor magnati, e essi magnati si collegano, e costrincono co' signori per due vie: o per sanguinità, o per robè sanguinata; sanguinità, quando i lor figlioli sono, a similitudine di statichi, sicurtà e pegno della loro dubitata fede; robè, quando tu farai a ciascun d'essi murare una casa, o 2 dentro alla tua città, della quale lui ne tragga qualch'entrata. E trarrà di 10 città cinque mila case con trenta mila abitazioni, e disgregerai tanta congregazione di popolo, che a similitudine di capre, l'uno addosso all'altro stanno, empiendo onj parte di fetore, si fanno senza di pestilente morte ».

« E la città si fa di bellezza compagna del suo nome, e a te utile di dati e fama eterna del suo accrescimento ».

Poco più oltre, continuando nelle sue speculazioni sociali, Leonardo afferma: « quel forestiero che arà la casa in milano, spese volte accadrà che, per istare in più magno loco, esso si farà abitatore della sua casa, e chi mura à pur qualche ricchezza, e con questo modo la poveraglia sarà disunita da simili abitatori; e se essi... e dazi cresceranno, e la fama della magnitudine, e se pure lui in milano abitare non vorrà, esso sarà fedele, per non perdere il frutto della sua casa insieme col capitale ».

Il quale ultimo passo potrebbe anche parere oscuro, ma non è, se si considera al lume dei precedenti che, con questo, formano il compiuto abbozzo di un vero e proprio piano regionale concepito secondo una visione vasta e universale che nasce da principi basilari di umanità, si esplica attraverso chiari concetti di organizzazione sociale ed economica, e mira a quella suprema armonia politica che nel principe s'impaura.

Abitazioni sane e ben distribuite per il popolo, e non solo in Milano, ma in cinque città, in tutto il ducato, dunque: così che il popolo si *disgreghi* e, insomma, si toglia dall'abbruttimento fisico e morale ch'è figlio d'ogni informe e disorganizzato agglomeramento. Netta separazione fra il popolo e questi « magnati » che, nella persona di Leonardo, assomigliano molto ai mestatori e ai demagoghi, che il potere centrale non può, tuttavia, abolire, né d'altra parte può pensare di legare a sé per mezzo di ostaggi, *per sanguinità*, quasi si trattasse di nemici; ma deve invece proporsi di dominare e trattenere interessandoli direttamente alla prosperità dello stato, concedendo loro una casa in Milano, ove per forza abiteranno, o, quanto meno, si sentiranno legati e dove, d'altra parte, verranno automaticamente allontanati dalla « poveraglia », dalla feccia facinorosa dei suburbi in mezzo alla quale la loro opera di capipopolo era stata — non una volta soltanto — temibile e anche pericolosa. E da questa nuova organizzazione sociale, da queste vaste ricostruzioni, da questa distribuzione sapiente delle case nelle varie città del ducato, e degli alloggi nelle case, verrà al principe utilità materiale di *dati* per la migliore distribuzione e lo sviluppo delle ricchezze e, quindi, dei dazi e delle gabelle, e verrà gloria eterna e fama di magnitudine a lui e alla città.

Tracciato così rapidamente e pur così largamente e minutamente il programma ideale, il paradigma politico-sociale della nuova città, anzi del nuovo ducato, Leonardo passa allo sviluppo dei particolari tecnici. Benché la proposta vaticana non abbia avuto poi alcuna conseguenza pratica per la mancata adesione del Duca o per tutt'altre ragioni — non esclusa l'ampiezza delle opere e dei dislivelli, sproporzionati alle vedute e ai mezzi dei tempi — è certo che gli studi urbanistici di Leonardo, malgrado i dubbi del Malaguzzi-Valeri, sono riferibili proprio al concretissimo tema della ricostruzione di Milano in stretta discendenza dal programma che è di questi esposti.

La vita milanese di Leonardo, la sua assiduità alla corte sforzesca, il suo dichiarato desiderio d'essere impiegato dal Duca in lavori di pubblica utilità, lo fanno con probabilità supporre: i cenni espliciti, contenuti nei passi citati, alla *pestilente morte*, in evidente relazione con il morbo del 1484-85, e a *milano*, passi che sono gli unici nella somma dell'opera vaticana, riferibili a questioni urbanistiche, tolgono di mezzo gli ultimi dubbi circa la connessione esistente fra questi e quei disegni e quegli studi. Da ultimo si dovrà osservare l'esistenza di rilievi e studi urbanistici di argomento milanese sparsi nei manoscritti vaticani, rilievi e studi che non si possono non interpretare come un lavoro preparatorio destinato a fornire le basi d'informazione e di confronto per successivi progetti.

Nel Codice Atlantico (73 v.) accanto a un abbozzo del panorama di Milano, Leonardo traccia uno schema circolare della distribuzione planimetrica della città, indicando nei vari settori i nomi delle porte e delle località corrispondenti: « *morte* - porta risa - porta nova - porta cumana - barcho - navilio - porta giovia - porta vercellina - porta S.co ambrogio - porta desinese - porta lodovica » e così via. Appunti sparsi e cenni ai computer riferentisi a note località milanesi ritornano pure in altre carte (Codice Atlantico 65 V.; 95 R. a. ecc.) senza contare le numerosissime osservazioni mescolate agli studi per la sistemazione del regime idrico lombardo. Dubbio invece rimane se si riferiscono a Milano quegli schizzi di Windsor, pubblicati da Edouard Rouveyre nel 1901 a Parigi, in cui, accanto all'abbozzo di una pianta che credo di riconoscere per quella di Imola, Leonardo accenna alcuni tracciati planimetrici con l'indicazione numerica degli appezzamenti, quasi si trattasse di odierne carte catastali.

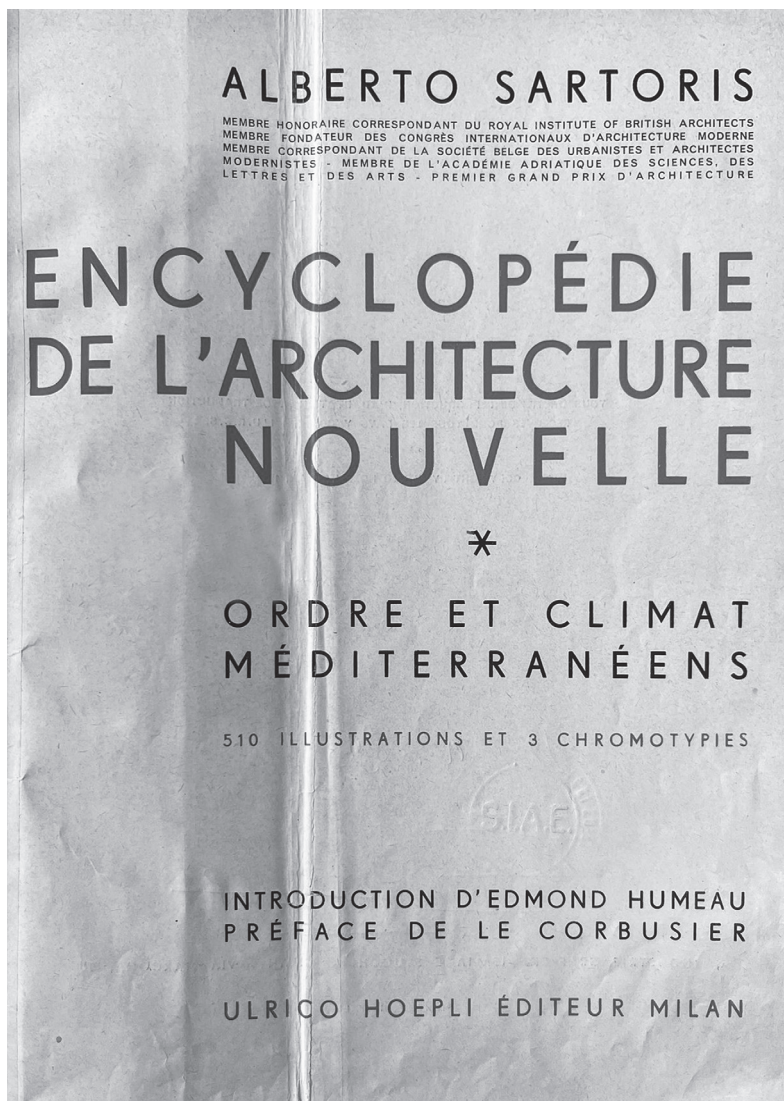
Se non ci è dato rintracciare e identificare con sicurezza tutti gli studi e i disegni vaticani ordinati a preparare la grandiosa proposta, ci rimane tuttavia quanto basta per abbracciare questa nella sua strabiliante interezza.

Per la prima volta nel mondo, Leonardo, proponendo un doppio piano stradale, mostra di concepire la città non più soltanto come un conglomerato statico e monumentale, così come l'avevano concepita gli antichi, o semplicemente come « oppidum » munito di mura e di fortezze, ordinato unicamente alla capacità di sostenere un assedio, così come l'avevano concepita per lo più i costruttori medievali e, nel Rinascimento, il Martini, ma proprio come un organismo cinemático, penetrando, con intuito antivegete, l'essenziale dinamismo che solo la rapidità dei mezzi più recenti doveva rendere di palmare evidenza.

In questo senso la concezione della città vaticana è fuor d'ogni dubbio rivoluzionaria e miracolosamente spregiudicata e feconda.

« Le strade m. — scrive Leonardo commentando i suoi schizzi (Parigi. Ms. B 16 b) — sono più alte che le strade p. s. braccia 6 e ciascuna strada de' essere larga braccia 30 e avere 1/2 braccio di calo dalle stremità al mezzo, e in esso mezzo sia a ogni braccio uno braccio di fessura, largo uno dito, dove l'acqua che piove debba scolare nelle cave fatte al medesimo piano di p. s. e da ogni stremità della larghezza di detta strada sia uno portico di larghezza di braccia 6 in sulle colonne, e sappi che, chi volesse andare per tutta la terra per le strade alte, potrà a suo acconcio usarle, e chi volesse andare per le basse, ancora il simile; per le strade alte non devono andare carri, né altre simili cose, anzi siano solamente *per il gentile* omini; per le basse devono andare i carri e altre cose al uso e comodità del popolo; l'una casa de' volgier le schiene all'altra, lasciando la strada bassa, in mezzo, ed agli

Dessins de Léonard de Vinci relatifs à des projets à l'échelle urbaine du Manuscrit B mis en relation avec la proposition d'aménagement routier pour Berlin de Ludwig Hilberseimer, vers 1930 (A. Pica, *La città di Leonardo*, « Casabella », 93, 1935, p. 10-13).



11. A. Sartoris, *Encyclopédie de l'architecture nouvelle. Ordre et climat méditerranéens*, Milano, Ulrico Hoepli Éditeur, 1948. Copertina. / A. Sartoris, *Encyclopédie de l'architecture nouvelle. Ordre et climat méditerranéens*, Milan, Ulrico Hoepli Éditeur, 1948. Couverture.

LA PROPHÉTIE LÉONARDESQUE

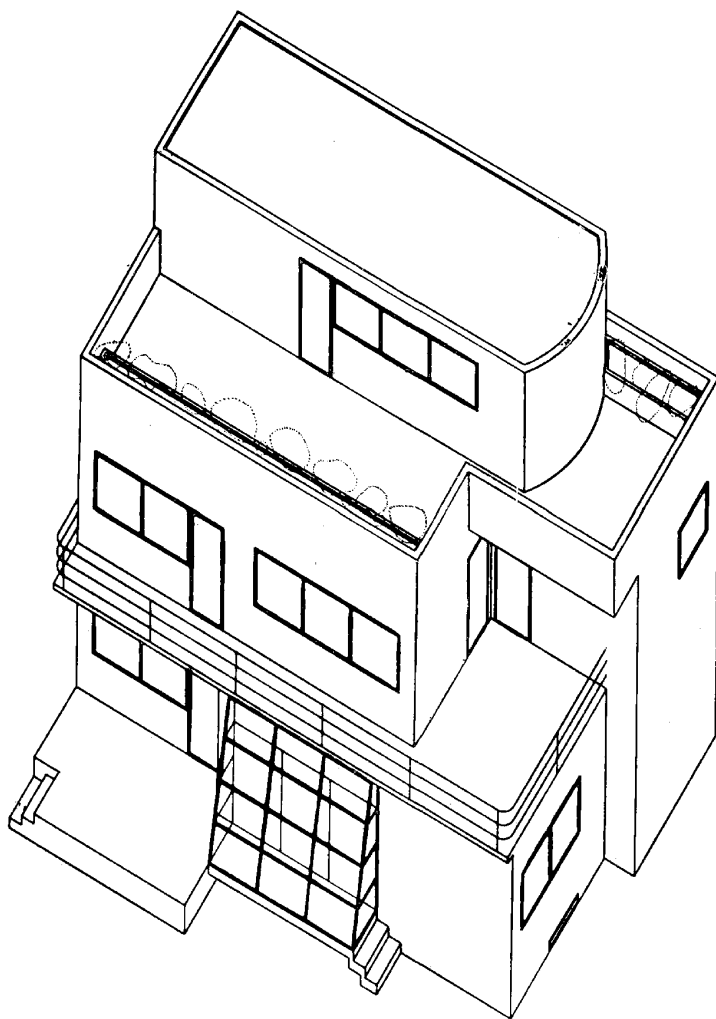
Maintenant que nous avons indiqué les sources d'irradiation de la vaillante école comasque et, jusqu'à l'époque contemporaine, les diverses phases de son rayonnement, nous pouvons aborder la question des origines de l'architecture fonctionnelle sous un autre de ses angles: celui de la prophétie léonardesque.

La révolution mécanicienne, dont Léonard de Vinci est le protagoniste, a bouleversé les conditions de la vie, l'a amenée sur un plan nettement dynamique; elle a tout changé autour de l'homme, elle a transformé la face de la terre. En plein XV^e siècle déjà, le grand artiste toscan a jeté les piles maîtresses de l'urbanisme moderne, en devançant même le résultat qu'atteindront les maîtres comasques à travers le processus logique qui conduira aux théories d'Antonio Sant'Elia et de Le Corbusier. Alors qu'autrefois, pendant des siècles et des millénaires, l'existence est restée très semblable à elle-même, c'est-à-dire rigoureusement soumise aux possibilités de production de la force manuelle ou animale; avec les anticipations de Léonard la machine intervient pour affranchir l'homme d'un cruel asservissement, pour en distribuer, répartir équitablement les fruits du travail. Si le monde d'aujourd'hui n'est point parvenu à dominer les conséquences de l'innovation mécanique, la puissance fournie par les sciences expérimentales, ce n'est pas à Léonard de Vinci qu'il faut s'en prendre, mais à la très mauvaise application qui a été faite d'un fort louable système.

Survolant sur ses innombrables découvertes et idées relatives aux rapports de caractère rationnels des sciences, à la résistance des matériaux, à la composition d'un traité d'architecture nouvelle, à la statique, à l'hydraulique, à la science des constructions, à l'art naval, aux plans pour la bonification des régions marécageuses, à la technique des ponts et chaussées, à la régularisation des cours d'eaux, à l'invention de machines, d'outils de chantier ou d'instruments tels que celui concernant un appareil à mesurer la résistance des fils métalliques à la traction, qui rappelle la balance de Frühlings-Michaelis utilisée de nos jours encore pour les essais des ciments, il sied cependant d'insister sur les fins humaines, sociales et utilitaires de l'organisation éthique et fonctionnelle des ensembles architecturaux composant l'urbanisme du maître incontesté de la Renaissance italienne.

Mû par la pensée que l'architecture représente la plus haute nécessité de coordination de l'activité humaine, Léonard l'étudia dans la formation de la cité, dans chaque œuvre en particulier, dans les édifices religieux et les constructions civiles, les ouvrages mo-

12. *La prophétie léonardesque*, in A. Sartoris, *Encyclopédie de l'architecture nouvelle. Ordre et climat méditerranéens*, Milano, Ulrico Hoepli Éditeur, 1948, p. 27. / *La prophétie léonardesque*, dans A. Sartoris, *Encyclopédie de l'architecture nouvelle. Ordre et climat méditerranéens*, Milan, Ulrico Hoepli Éditeur, 1948, p. 27.



CASA DI UN ORTICOLTORE A GINEVRA. 1934
Assonometria ovest-sud-est

13. A. Sartoris, Casa di un orticoltore a Ginevra, 1934 (Giolli, R., *Alberto Sartoris*, Milano, Edizioni Campo Grafico, 1936). / A. Sartoris, Maison d'un horticulteur à Genève, 1934 (R. Giolli, *Alberto Sartoris*, Milan, Edizioni Campo Grafico, 1936).

Capitolo II

LA RASSEGNA LEONARDESCA DEL 1939 E IL CASO SARTORIS: LA SFIDA ALLESTITIVA E L'OCCASIONE MANCATA

1939. La mostra di Leonardo a Milano: propaganda, architettura e controversie critico-organizzative

Alberto Sartoris fu coinvolto nei lavori preparatori della *Mostra di Leonardo da Vinci* del 1939; tuttavia, la sua figura non trova un riscontro significativo negli studi più autorevoli e nei recenti, e ormai numerosi, approfondimenti dedicati all'evento milanese¹ (figg. 1-2, 4-6).

Sembra utile ripercorrere brevemente le vicende generali della mostra e i caratteri che ne hanno informato l'esito finale per cercare di delineare la cornice in cui si inserisce l'invito a Sartoris a dare il proprio contributo all'evento che sanciva all'appropriazione da parte del regime dell'eredità leonardesca, per quanto tale collaborazione non abbia poi avuto risvolti concreti.

La grande rassegna inaugurata al Palazzo dell'Arte – approvata dal Duce nel 1936 per celebrare il “maggior italiano del passato” con il titolo ufficiale di *Mostra di Leonardo da Vinci e delle invenzioni italiane* – avrebbe rappresentato infatti uno snodo decisivo non soltanto per la cultura dell'allestimento e della museografia del Novecento, ma anche per gli studi leonardiani (fig. 3). L'evento si configurò come un'operazione complessa e per molti versi inedita: il reperimento e la selezione delle opere originali rappresentarono sin da subito

¹ L'evento, in tutte le sue componenti e implicazioni culturali e museografiche, è stato oggetto dell'articolato studio di Orietta Lanzarini (Ead., “*L'inflessibile dovere di salvar Leonardo*”, cit.). Si vedano anche S. Colombo, *La fortuna museale ed espositiva di Leonardo tra le due guerre. Due episodi milanesi a confronto*, “*Raccolta Vinciana*”, XXXVI, 2015, pp. 329-374; R. Cara, *La Mostra di Leonardo da Vinci a Milano tra arte, scienza, e politica (1939)*, in M. Toffanello (a cura di), *All'origine delle grandi mostre in Italia (1933-1940). Storia dell'arte e storiografia tra divulgazione di massa e propaganda*, Mantova, Il Rio Arte, 2017, pp. 137-161; E. Ferretti, *L'eredità di Leonardo da Vinci nelle mostre milanesi del 1934 e del 1939: la multiscalarità e il valore epistemologico-comunicativo del disegno come lascito per la Modernità*, “*Bollettino dell'Accademia degli Euteleti*”, 86, 2019, pp. 107-129; R. Cara, “*Grande regista e ordinato costruttore. Giuseppe Pagano e gli allestimenti della Mostra Leonardesca*”, in M. Beretta, E. Canadelli, C. Giorgione (a cura di), *Leonardo 1939. La costruzione del mito*, Milano, Editrice Bibliografica, 2019, pp. 67-96 (con bibliografia precedente). Un cenno alla presenza iniziale di Sartoris si trova in D. Iacobone, *La mostra su Leonardo da Vinci del 1939 a Milano, attraverso le carte di Ignazio Calvi*, “*Esempi di Architettura*”, Settembre 2017, pp. 1-30; 5. La sua partecipazione alla mostra (1938) è sinteticamente ricordata anche nella biografia che apre il volume Abriani (a cura di), Alberto Sartoris, cit., p. 8.

il vero punto critico dell'impresa (300 opere originali di pittura e scultura, 100 disegni originali di Leonardo), portando l'esposizione a basarsi anche su un imponente apparato didattico di ingrandimenti fotografici, fotomontaggi, stampe, documenti, oltre a una cospicua serie di modelli tridimensionali di macchine e progetti architettonici ricostruiti a partire dai disegni vinciani (figg. 7-11). La necessità di valorizzare le opere e testimonianze artistiche con una consistente messe di materiale tecnico-scientifico impose agli architetti la sfida di superare sia le tradizionali impaginazioni museali sia le riduttive ricostruzioni "in stile", cercando una sintesi innovativa tra il linguaggio dell'architettura contemporanea e la straordinaria potenza dell'arte e del pensiero di Leonardo.

Proprio al cospetto della vastità del corpus grafico vinciano – esposto in parte in originale, in parte mediante facsimili e riproduzioni – e delle complesse necessità espositive ad esso collegate, un contributo diretto di Sartoris si sarebbe rivelato oltremodo significativo: un apporto capace di coniugare le sue riconosciute qualità di maestro del disegno analitico, dell'assonometria e della grafica con una non comune conoscenza del Rinascimento e della figura di Leonardo, unita a una solida esperienza di curatore e allestitore di mostre d'arte².

La mostra al Palazzo dell'Arte nacque, come è noto, dalla precisa esigenza politico-culturale del regime di celebrare la grandezza e il genio italiano promuovendo il prestigio tecnico del Paese oltreconfine, rafforzando il legame fra l'operosità dell'artista e l'importanza delle invenzioni nazionali. Sebbene lo storico della scienza Roberto Marcolongo avesse chiaramente ammonito di non isolare Leonardo dal proprio tempo, l'esposizione finì per cristallizzarne l'immagine di Leonardo come precorritore e genio isolato (fig. 6). Tuttavia, al di là delle finalità ideologiche e propagandistiche, la grande mostra del 1939 si trasformò in un eccezionale laboratorio d'avanguardia per l'architettura italiana, trovando proprio nella sensibilità dei progettisti coinvolti la capacità di elaborare un linguaggio comunicativo profondamente innovativo. Questo processo allestitivo affonda le proprie radici nei precedenti eventi espositivi dedicati a Leonardo del periodo prebellico³. In relazione a Leonardo, in particolare, va ricordata l'Esposizione Nazionale di Storia della Scienza tenutasi a Firenze nel 1929⁴ dove, pur all'interno di un impianto museografico ancora legato a criteri

² Alla Biennale di Venezia (1928) Sartoris, per esempio, curò l'allestimento della sala n. 34 dedicata al riposo della stampa in collaborazione con Gigi Chessa. Si occupò personalmente anche dell'esposizione dei propri progetti d'architettura razionale in gallerie storiche come la Galleria Palladino a Cagliari e il Bragaglia a Roma: C. Gavello, *Alberto Sartoris e la fotografia: Gli elementi dell'architettura funzionale e le mostre di architettura*, "Rivista di Studi di Fotografia", 4 (7), 2018, pp. 58-78.

³ M. Beretta, E. Canadelli, *Introduzione* in M. Beretta, E. Canadelli, C. Giorgione (a cura di), *Leonardo 1939*, cit., p. 13.

⁴ F. Barreca, *The Italian Genius on Display. The First National Exhibition of History of Science (Florence,*

tardo-ottocenteschi, comparvero per la prima volta piccoli modelli tridimensionali delle macchine volanti tratti dal *Codice Atlantico* e curati da Raffaele Giacomelli, segnando l'avvio della traduzione dei disegni vinciani in manufatti tridimensionali. A segnare una drastica rottura linguistica fu poi l'Esposizione dell'Aeronautica del 1934 a Milano, curata da Giuseppe Pagano con Marcello Visconti di Modrone, mostra ricordata da Leonardo Sinisgalli per l'impatto che i disegni di Leonardo avevano avuto anche su Le Corbusier⁵. In quell'occasione i progettisti razionalisti avevano sperimentato soluzioni molto innovative, come l'uso di gigantografie, fotomontaggi e riproduzioni in negativo dei disegni impiegati come quinte spaziali, affiancate a scenografie d'ispirazione surrealista, come il soffitto decorato un cielo attraversato da nuvole, ideato da Luigi Figini e Gino Pollini per la *Sala dei Precursori*⁶.

L'assenza di Sartoris nella fase finale e realizzativa dell'esposizione si inserisce nel quadro di un'intricata dinamica organizzativa⁷. L'articolata struttura operativa della Mostra prevedeva una precisa divisione dei compiti tra organismi istituzionali e d'indirizzo scientifico, tra cui il Comitato Generale (presieduto da Pietro Badoglio, con i ministri Bottai e Alfieri vicepresidenti) e il Comitato Scientifico (presieduto da Giovanni Gentile e con segretario Ignazio Calvi). Quest'ultimo organismo fu affiancato da commissioni specializzate, tra cui il Comitato per la raccolta, l'ordinamento e la conservazione delle opere (guidato da Gian Giacomo Gallarati Scotti e Costantino Baroni) e il Comitato per la propaganda e le manifestazioni (diretto da Rino Parenti). Sul piano operativo fu invece determinante l'azione del Comitato Esecutivo milanese (capeggiato da Carlo Emilio Ferri e con segretario Giorgio Nicodemi, direttore del Civici istituti di storia e d'arte di Milano, con sede nel Castello Sforzesco), che gestì i complessi aspetti logistico-negoziati della mostra e raggruppò oltre 150 personalità tra studiosi stranieri (come Berenson e Heydenreich) e un vasto nucleo di architetti e tecnici (tra cui Arata, Figini, Minoletti, Muzio, Pica, Ponti e Portaluppi) nel ruolo di commissari d'ordinamento. Proprio in quest'ultimo organismo, figurava inizialmente anche Alberto Sartoris⁸.

A sole cinque settimane dall'inaugurazione fissata per il 9 maggio 1939 (data scelta per celebrare il terzo anno della nascita dell'Impero), l'imponente macchina curatoriale e allestitiva della *Mostra di Leonardo da Vinci* si trovava

1929) and the Preservation of Scientific Heritage in Fascist Italy, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2024 con bibliografia precedente.

⁵ L. Sinisgalli, *La mostra di Leonardo da Vinci*, "Sapere", 95, 1938, p. 419.

⁶ Lanzarini, «Arte al servizio di un'idea», cit.

⁷ Cara, "Grande regista", cit., pp. 76-79.

⁸ Iacobone, *La mostra su Leonardo da Vinci*, cit., p. 5.

ancora in uno stato di profonda incertezza. Nonostante gli anni di lavoro dei comitati, a pochi mesi dall'inaugurazione la lista esatta dei materiali originali rimaneva da chiudere, mentre gli ordinatori si affrontavano in duri scontri ideologici⁹. A fronte del progressivo insorgere di criticità organizzative, il Ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai intervenne con assertività conferendo a Giuseppe Pagano la carica di "supervisore generale" dell'evento: era il 20 marzo 1939 quando giungeva il telegramma del ministro al podestà di Milano e a Ferri con cui si comunicava tale decisione¹⁰. I pessimi rapporti fra Pagano e Sartoris¹¹, potrebbero far ipotizzare che la sua uscita di scena sia stata legata all'incarico affidato all'architetto istriano. Come vedremo, però, le fonti riguardanti la partecipazione di Sartoris alla mostra milanese tacciono già dal tardo autunno del 1938.

Il compito di Pagano era chiaro quanto arduo: definire «criteri di unità, di rigore e di modernità» a un itinerario frammentario, trasformando l'eterogeneo materiale in un efficace strumento di pedagogia di massa capace di «andare verso il popolo», in tempi strettissimi¹². Assunta la direzione dell'allestimento, Giuseppe Pagano ridimensionò l'ingerenza dei commissari tecnici al fine di restituire piena autonomia progettuale e responsabilità artistica agli architetti-allestitori. Tale svolta si tradusse nel superamento delle ambientazioni di matrice storicista e nell'adozione di pareti neutre, concepite quale fondale astratto volto a far risaltare, con la massima incisività espressiva, la poliedrica eredità di Leonardo, anche se Pagano non riuscì ad intervenire su tutte le sale. Ciononostante, i più innovativi linguaggi e strumenti espressivi confluirono e trovarono dunque una coerente declinazione nel cantiere della mostra del 1939. Osservando l'opera di Leonardo attraverso la *forma mentis* propria degli architetti contemporanei, fu possibile valorizzare l'approccio multiscalare della ricerca e della progettualità leonardesca, capace di muoversi con disinvoltura dal dettaglio meccanico di una cerniera o di una trave fino agli schemi urbani, alla cartografia e alla grande reggia per il re di Francia. Per restituire la ricchez-

⁹ Cara, "Grande regista", cit., pp. 76-79, p. 78.

¹⁰ Ivi, p. 79.

¹¹ Le controversie fra Pagano e Sartoris sono state evidenziate più volte in letteratura. Si veda almeno: A. Terminio, *I CIAM e l'Italia (1928-1939). L'internazionalizzazione dell'architettura italiana durante il fascismo*, Milano, FrancoAngeli, 2024. Sui dissidi e sui giudizi critici espressi da Sartoris nei confronti dell'opera di Pagano, si veda inoltre G. Duranti, *Pagano, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXX, Roma, Treccani, 2014, ed. on line; C. De Seta, *Giuseppe Pagano. Architettura e città durante il fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 1976.

¹² Marino Lazzari, Direttore Generale delle belle arti e membro del Comitato Generale, all'architetto Gino Chierici, sovrintendente all'arte medievale e moderna della Lombardia e membro del Comitato Esecutivo, Lettera del 29 marzo 1939, citata in Cara, "Grande regista", cit., p. 79 e commentata in Lanzarini, «L'inflessibile dovere di salvar Leonardo», cit.

za e la densità del suo *corpus* grafico, i vari architetti incaricati delle sale – tra cui Giovanni Muzio, Piero Portaluppi, i BBPR, Giulio Arata, Angelo Bianchetti, Cesare Pea e il duo Figini e Pollini – fecero ricorso anche all’uso del fotomurale su pareti e soffitti, arricchito da citazioni e scelte di *lettering* d’avanguardia che trasformavano la componente grafica in un elemento integrato di design espositivo *ante litteram*; il disegno originale ingrandito fuori scala diventava così lo sfondo per i modelli tridimensionali, stabilendo un dialogo immediato tra l’idea e la sua restituzione geometrica o fisica (figg. 8-11).

Nella sezione dell’architettura, la cui regia scientifica era stata affidata Gino Chierici, fu Piero Portaluppi a tradurre questa visione in uno spazio dal forte valore evocativo. La restituzione dei disegni di Leonardo non si affidò al tradizionale legno dei plastici accademici, ma a modelli in scala realizzati in cotto e gesso, adagiati su ampi e rigorosi tavoli bianchi. L’uso dell’argilla e della terracotta non era casuale: richiamava direttamente i colori e i materiali dell’architettura e delle fornaci lombarde, ancorando visivamente le idee dell’artista alla materia del suo fertile soggiorno milanese. Alle pareti, le riproduzioni trasparenti dei fogli originali tracciavano il percorso filologico dell’ideazione, permettendo al visitatore di cogliere il passaggio esatto dal tratto a penna all’oggetto tridimensionale (figg. 11-12).

Particolarmente emblematico del clima di sperimentazione – e delle accese tensioni interne alla macchina curatoriale solo in parte “gestite” da Pagano – fu l’allestimento della Sala delle Scienze Speculative, affidato a Carlo Enrico Rava (figg. 13-14). In aperto contrasto con il rigore cromatico e l’essenzialità astratta caldeggiati dal coordinatore dell’ultim’ora, Rava diede vita a un ambiente fortemente suggestivo e dalle spiccate valenze scenografiche. Sfruttando la tecnica dell’ingrandimento fotografico stampato in negativo, l’architetto mise in risalto il grafismo bianco dei tracciati vinciani su fondi scuri, accentuandone il carattere emblematico e quasi esoterico. Tra pareti rivestite di materiali come l’intonaco Terranova, installazioni d’ispirazione surrealista – come la ricostruzione del cannocchiale rivolto verso una volta lunare – e l’espedito prospettico della “camera astratta” riservato alla sezione matematica, Rava trasformò lo spazio in un vero teatro scientifico, dove la componente decorativa e simbolica assumeva un ruolo di primissimo piano¹³.

I riferimenti al contesto milanese trovavano un peculiare momento di sintesi nella sezione incentrata sulla Lombardia sforzesca allestita da Guido Frette. Di grande rilievo anche la sezione dedicata all’urbanistica leonardesca, curata dagli urbanisti Cesare Chiodi e Aldo Putelli sotto la supervisione scientifica

¹³ Lanzarini, “*L’inflessibile dovere di salvar Leonardo*”, cit.

di Gino Chierici. Quest'area illustrava l'attualità delle prefigurazioni leonardesche per la Milano ducale: il pensiero dell'artista prendeva forma visiva attraverso modelli in scala dall'immediato valore esplicativo, concepiti per illustrare in modo chiaro la rigida razionalità dei suoi schemi di viabilità sovrapposta e la netta separazione dei flussi di traffico, rivelando una visione teorica così avanzata da risultare profetica perfino per la metropoli del Novecento.

Se l'architettura parlava il linguaggio della riflessione sugli aspetti della configurazione spaziale, le sale dell'ingegneria militare, della meccanica e dell'idraulica furono concepite come veri e propri teatri della tecnica, pensati per catturare e coinvolgere emotivamente il grande pubblico¹⁴. L'interattività e la drammatizzazione visiva toccarono il culmine nelle sezioni curate da Renato Camus e Giorgio Minoletti per la Meccanica, e nelle sale dell'Idraulica e della Cartografia. Circondati da oltre quaranta modelli di macchine, i visitatori si trovavano di fronte a soluzioni ostensive di straordinaria efficacia, come nella parete dove l'immenso ingrandimento fotografico del disegno di Windsor per il canale di deviazione dell'Arno faceva da fondale plastico alla ricostruzione tridimensionale di una grande macchina scavatrice (fig. 10).

Il perfetto equilibrio tra rigore didattico, astrazione geometrica e suggestioni dell'avanguardia trovò la sua massima espressione nella *Sala dell'Anatomia*, curata dallo stesso Giuseppe Pagano con Bruno Ravasi. Qui la complessa e cruda materia degli studi sul corpo umano fu sublimata da un allestimento di straordinaria forza concettuale: i visitatori venivano introdotti allo spazio espositivo attraverso un passaggio obbligato, dove un foro praticato in un diaframma – sagomato sulle teorie vinciane della visione – costringeva l'occhio a tralasciare la celebre riproposizione dell'*Uomo Vitruviano*. Al centro della sala, l'esposizione dei reperti si spogliava di ogni accento da gabinetto anatomico per farsi installazione d'arte: un cuore conservato sottovetro e sospeso tramite un fine reticolo di fili e telai s'inne-stava sulle ramificazioni di un albero rosa, stabilendo una sottile e poetica analogia tra i sistemi vascolari di Leonardo e le dinamiche organiche della natura¹⁵.

Attraverso questa felice sintesi di fotomontaggi, grafica d'avanguardia e modelli materici, gli architetti del 1939 non si limitarono a mostrare la ricchezza culturale dell'eredità di Leonardo, ma trasformarono il suo *corpus* grafico nel manifesto concettuale di un nuovo modo di comunicare la scienza e il progetto nella contemporaneità, che tuttavia non trovò concordi critici e cronisti sulla effettiva efficacia delle soluzioni adottate sotto la guida di Pagano¹⁶.

¹⁴ *Ibidem*; Ferretti, *L'eredità di Leonardo da Vinci*, cit.

¹⁵ M. Conforti, *La sala dell'anatomia tra storia della medicina e modernismo*, in M. Beretta, E. Canadelli, C. Giorgione (a cura di), *Leonardo 1939*, cit.

¹⁶ Cara, "Grande regista", cit., pp. 81-84.

Alla luce di quanto esposto, viene da chiedersi quale sarebbe stato l'effettivo contributo di Sartoris e come la sua *forma mentis* e il suo originale sguardo su Leonardo avrebbe potuto trovare spazio sia nella prima fase affidata al coordinamento di Gio Ponti sia negli ultimissimi convulsi mesi sotto la regia di Pagano. L'inedito carteggio conservato nel Fondo Sartoris presso gli *Archives de la construction moderne* di Losanna fornisce a riguardo elementi utili a ricostruire questo snodo, anche se ulteriori approfondimenti nella copiosa e stratificata documentazione archivistica e iconografica potrebbero restituire altre significative informazioni a riguardo.

Sartoris e la Leonardesca. Un'occasione mancata

L'iter organizzativo della *Mostra di Leonardo da Vinci* e la parabola del coinvolgimento di Alberto Sartoris emergono in tutta la loro complessità attraverso l'analisi incrociata delle lettere indirizzate a Sartoris dalle più alte cariche del Comitato organizzatore.

La vicenda sembra aver inizio il 4 aprile 1938¹⁷ (fig. 16), quando Guglielmo Cini, Presidente del «Comitato di raccolta e di ordinamento», invia ad Alberto Sartoris un primo invito ufficiale ad entrare a far parte del comitato incaricato dell'ordinamento delle opere. Questa prima attestazione documenta il pieno inserimento dell'architetto nell'organigramma curatoriale (almeno dalla primavera del 1938), all'interno della struttura presieduta da Pietro Badoglio e dai vicepresidenti Giuseppe Bottai e Dino Alfieri. Il ruolo di Sartoris nell'organizzazione della mostra trova un'immediata conferma all'indomani, con la missiva del 5 aprile 1938¹⁸. Redatta su carta intestata del Partito Nazionale Fascista – Federazione dei Fasci di Combattimento di Milano e sottoscritta dal Presidente del Comitato Esecutivo Carlo Emilio Ferri e dal Segretario Giorgio Nicodemi, la lettera riconosce a Sartoris l'appellativo di «Illustre Camerata» e lo invita formalmente a prendere parte alla riunione dei «collaboratori tecnici» fissata per l'11 aprile presso la sede di Corso Vittorio Emanuele. Il documento, a cui era allegato il uno schema del programma di massima (non conservato insieme alla lettera), rivela due aspetti significativi, già peraltro evidenziati in letteratura: da un lato, fissa l'apertura dell'esposizione tra il settembre e il novembre del 1938, testimoniando le tempistiche serrate dell'impresa

¹⁷ Lettera di Giorgio Nicodemi, presidente del Comitato di raccolta e di ordinamento a Alberto Sartoris, 4 aprile 1938. Si veda appendice doc. 1.

¹⁸ Lettera di Carlo Emilio Ferri a Alberto Sartoris, 5 aprile 1938. Si veda appendice doc. 2.

(fig. 17); dall'altro, indirizza la missiva a Sartoris «presso Galleria del Milione» in via Brera 21, attestando la presenza dell'architetto nel contesto milanese, se pur a quella data sempre più in Svizzera. Queste due lettere si collocano a pochi mesi dalla stesura del programma di massima della mostra, redatto da Nicodemi nel gennaio 1938 e nello stesso mese in cui, per agevolare le pratiche di prestito delle opere d'arte (soprattutto degli originali vinciani), il Comitato esecutivo aveva cercato di coinvolgere nel progetto curatoriale noti studiosi stranieri¹⁹. Sempre ad aprile del 1938 risale l'osservazione di Gino Chierici che esprime, in contesto istituzionale, la necessità di nominare «un direttore superiore unico che organizzi personalmente dal punto di vista architettonico ad evitare i caratteri troppo personali di ciascun architetto o pittore»²⁰, facendo trapelare le difficoltà di Gio Ponti a tirare le fila del progetto allestitivo nella sua interezza e il persistere di evidenti problematiche gestionali.

Il 14 giugno 1938²¹, i vertici del Comitato Esecutivo – nelle figure di Carlo Emilio Ferri e di Giorgio Nicodemi – sollecitano con estrema urgenza Sartoris affinché invii, entro tre soli giorni (il 17 giugno), il «bozzetto» per l'allestimento della sala destinata ai disegni d'arte di Leonardo. Tale richiesta attesta che a metà giugno Sartoris era considerato a pieno titolo il responsabile di una delle sezioni più importanti del percorso espositivo.

La successiva lettera del 6 luglio 1938²² rivela tuttavia un'evidente incongruenza cronologica, assumendo i contorni di un tentativo di mediazione ma anche un modo per nascondere, forse, altri dissidi interni alla complessa macchina organizzativa. In questa missiva, Nicodemi adduce la «lontananza» geografica dell'architetto residente in Svizzera come causa del suo presunto mancato coinvolgimento nei «primi giorni febbrili della preparazione», giustificando l'assegnazione della sola sezione sui disegni di Leonardo con la volontà di non mortificarne il profilo all'interno della parte dedicata a Leonardo architetto e urbanista, che – come abbiamo visto – nella versione finale avrà un grande rilievo nell'itinerario espositivo. Tale argomentazione risulta in aperta contraddizione con le evidenze documentali: non solo Sartoris era stato sollecitato a consegnare la sua proposta già a giugno di quello stesso anno, ma risultava ufficialmente invitato dai vertici del comitato sin dal mese di aprile.

¹⁹ Cara, «Grande regista» e «ordinato costruttore», cit., p. 71.

²⁰ Estratto da un verbale del Comitato della riunione del 19 aprile 1938. Si veda Colombo, *La fortuna museale*, cit., p. 358, nota 90.

²¹ Lettera di Giorgio Nicodemi, Segretario generale, Carlo Emilio Ferri ad Alberto Sartoris, 14 giugno 1938. Si veda appendice doc. 3.

²² Lettera di Giorgio Nicodemi, Segretario generale, Carlo Emilio Ferri Presidente della Mostra Leonardesca a Alberto Sartoris, da Milano, 6 luglio 1938. Si veda appendice doc. 4.

La missiva di luglio sembra dunque rispondere a una palese funzione apologetica *ex post*: la direzione restituisce una ricostruzione dei fatti *ad hoc*, probabilmente per mascherare un latente ridimensionamento operativo dell'architetto, bilanciando tale marginalizzazione con l'annuncio dell'importante prestito dei Codici leonardeschi da parte dell'Institut de France e con il rinvio della data di apertura della mostra.

A suggerire una fase di stallo nei rapporti con i vertici organizzativi della mostra e il progressivo svuotamento operativo dell'incarico a Sartoris interviene la successiva lettera del 20 agosto 1938²³. A distanza di due mesi dalla prima richiesta del «bozzetto», il Comitato notifica il differimento dell'inaugurazione al 9 maggio 1939, motivando la dilazione con la necessità di pervenire a una «più completa ed organica celebrazione», e rinnova a Sartoris l'invito a partecipare alla Commissione ordinatrice per la sala dedicata al *corpus* grafico dell'artista. A fronte di una collaborazione avviata tra la primavera e il giugno del 1938, è soltanto ad agosto, dunque, che la posizione di Sartoris viene ufficialmente sancita dalla lettera del Comitato Esecutivo, che lo chiama a far parte della Commissione ordinatrice. La necessità di giungere a questa formalizzazione preliminare conferma ancora una volta le lentezze burocratiche e le difficoltà nel far partire le fasi più propriamente operative della mostra, prima ancora del definitivo riassetto critico-allestitivo affidato l'anno successivo a Paganò. Si noterà inoltre che a quella data era ancora in essere l'idea di dedicare una sala al tema cruciale di Leonardo "disegnatore". Si può osservare che il 31 marzo 1938 era stata inaugurata, con ampio risalto nazionale e internazionale, la nuova sala dedicata a Leonardo nella Pinacoteca Ambrosiana con l'allestimento curato da Ambrogio Annoni, dove i fogli del Codice Atlantico assumevano un ruolo di grande rilievo, rafforzato dai nuovi dispositivi ostensivi appositamente progettati²⁴, che difficilmente avrebbero incontrato l'apprezzamento di Sartoris per il linguaggio e le soluzioni tecniche e materiche adottate.

A ridosso della corrispondenza appena sopra citata, le carte d'archivio attestano un viaggio di studio in Italia compiuto da Sartoris nel settembre del 1938²⁵. Di tale soggiorno si conserva il fitto e dettagliato programma redatto dall'architetto, intitolato con l'esclamazione francese «*Un merveilleux voyage*». Il dattiloscritto, arricchito da note autografe, permette di ricostruire l'itinerario delle visite a monumenti, complessi museali e centri storici svolte tra il 9 e il 27 settembre, rivelando una meditata riflessione storico-critica condotta

²³ Lettera del Comitato esecutivo della Mostra Leonardesca a Alberto Sartoris, da Milano, 20 agosto 1938. Si veda appendice doc. 5.

²⁴ Colombo, *La fortuna museale*, cit., pp. 358-359.

²⁵ Si veda appendice doc. 6.

sul campo: un percorso inteso non solo a stabilire una forte contiguità con le opere e i contesti leonardiani, ma anche a far emergere le sottili connessioni tra opere d'arte, architettura e territorio.

Nel contesto delle travagliate vicende legate alla *Mostra Leonardesca* di Milano, assume un valore paradigmatico la tappa a Vinci, programmata per il 16 settembre, strategicamente integrata con il soggiorno fiorentino e la visita al complesso monumentale di San Lorenzo, alla Sagrestia Nuova di Michelangelo e alle opere di Donatello. Questo sopralluogo nella città natale di Leonardo si presenta come un vero e proprio “pellegrinaggio” alle radici territoriali e biografiche del genio vinciano: un’esplorazione diretta delle fonti storiche e paesaggistiche che per Sartoris diviene occasione di approfondimento in vista dell’impegno allestitivo (figg. 17-18). L’indicazione «Vinci» nel dattiloscritto è senza specificazioni. A quella data, nel paese di Leonardo il Castello dei Conti Guidi si mostrava nella sua veste di palinsesto (con le plurisecolari stratificazioni che avevano segnato l’edificio medioevale), non essendo ancora iniziati i lavori di ripristino progettati da Piero Sanpaolesi (a partire dal 1939-40) (figg. 19-20). Il monumento, però, in quei mesi veniva interessato da lavori di “manutenzione straordinaria”, per poter ospitare due eventi organizzati dall’amministrazione locale (*Cimeli leonardiani e I prodotti del Montalbano*) collegati alla grande mostra milanese che si sarebbero svolti nel 1939²⁶. Solo la chiesa di Santa Croce, al centro del paese, si poteva mostrare totalmente rinnovata grazie alla totale ricostruzione in stile neorinascimentale (1929-1935) dell’architetto Giuseppe Gullino, ma ancora priva dal battistero costruito *ex-novo* dall’architetto Giulio Arata nel 1952, nell’ambito delle celebrazioni leonardiane di quell’anno²⁷.

L’itinerario evidenzia inoltre una ricerca selettiva e rigorosa, focalizzata sui grandi maestri della prospettiva, della misura geometrica e della chiarezza formale, anelli di una catena concettuale di principi e ricerche «rese evidenti, ravviate e praticate dai modernisti», come avrebbe scritto Sartoris in uno dei suoi saggi²⁸.

La prima parte del percorso (9-19 settembre) delinea un preciso itinerario alla ricerca delle matrici della cultura dei maestri toscani del Rinascimento: le soste ad Arezzo, Sansepolcro e Monterchi del 10 settembre sono dedicate allo studio

²⁶ E. Ferretti, *La rocca e il castello nel mito di Leonardo*, in R. Nanni, E. Testaferrata, *Vinci di Leonardo. Storia e memorie*, Ospedaletto (Pi), Pacini Editore, 2004, pp. 165–182; R. Cianchi, Le celebrazioni a Vinci in onore di Leonardo, “Il telegrafo”, 1 febbraio 1939, p. 3; R. Cianchi, *La mostra leonardiana nel Castello di Vinci: 20 agosto-30 settembre 1939*, San Miniato, Tip. Bongi, 1939.

²⁷ G.C. Romby, *Vinci paese di Leonardo. La costruzione dell’immagine urbana*, in R. Nanni, G.C. Romby (a cura di), *Nello specchio del genio. Studi storici, cultura urbana e genius loci tra Otto e Novecento nel segno di Leonardo*, Fucecchio (FI), Edizioni dell’Erba, 2001, pp. 97-104: 104.

²⁸ Sartoris, *Geometria dell’architetto*, cit., p. 63.

di Piero della Francesca²⁹, la cui lezione sulla costruzione sintetica della forma si affianca ad annotazioni estemporanee, come la nota di costume sulla «*découverte de l'inventeur de la fermeture éclair*».

Nei giorni successivi a Firenze, l'attenzione si sposta sulla genesi della spazialità quattrocentesca e della pittura murale (Andrea del Castagno a Sant'Apollonia, Masaccio e Masolino al Carmine, Brunelleschi, Paolo Uccello), sino ai capolavori del Rinascimento maturo a Palazzo Pitti e all'esplorazione dei centri storici di Siena, San Gimignano, Prato, Pistoia, Pisa, Lucca e Volterra.

Il viaggio prosegue poi risalendo verso nord. Il 23 settembre Sartoris fa tappa in Emilia, visitando le cattedrali di Bologna e Modena, per poi soffermarsi a Parma tra il Battistero, il Duomo, San Giovanni e il Teatro Farnese («*Teatro neo-classique*»). Il 24 settembre l'architetto raggiunge Milano, spingendosi in giornata fino a Castiglione Olona per ammirare gli affreschi di Masolino da Panicale e a Saronno. Particolarmente densa è la giornata del 25 settembre, interamente dedicata alle raccolte della Pinacoteca di Brera – con un'accurata ricognizione dei capolavori di Giovanni Bellini, il *Cristo Morto* di Mantegna, lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello, le pale di Crivelli e Piero della Francesca, Carpaccio, Cossa, nonché i dipinti degli «*Allievi di Leonardo*» e gli affreschi staccati di Bramante e Bernardino Luini –, seguita dalle visite alla Basilica di Sant'Ambrogio (con altare d'oro di Volvino) e al Duomo di Monza (annotato a mano nel documento). Il soggiorno milanese si conclude tra la Libreria Hoepli (il 26 settembre) e il Duomo (il 27 settembre), per chiudersi con una nota drammatica e autoironica sull'avaria del proprio veicolo: «*Désastre: départ du pauvre Pipistrello*».

In definitiva, questa totale ed esaustiva immersione nella civiltà artistica del Rinascimento italiano dimostra la chiara intenzione di Sartoris di accostarsi al mito di Leonardo e alla sfida della sua traduzione espositiva non attraverso banalizzanti soluzioni scenografiche o riduttive ricostruzioni d'ambiente, bensì mediante la comprensione profonda, strutturale e moderna delle leggi spaziali, geometriche e figurative alla base della sua visione dell'umanesimo artistico e architettonico.

Il fitto e intenso itinerario di ricerca compiuto da Sartoris tra la Toscana, l'Emilia e la Lombardia nel settembre del 1938 trova un immediato e cruciale riscontro sul piano documentario nella successiva lettera inviatagli da Giorgio Nicodemi il 17 novembre 1938³⁰. Il valore di questa missiva risiede proprio nell'indissolubile legame concettuale con l'itinerario del viaggio in Italia da poco concluso. L'estesa peregrinazione di Sartoris – culminata il 25 settembre con

²⁹ Sartoris pubblicherà nel 1957 un piccolo volume dedicato a Piero, che avrà anche una risonanza internazionale: A. Sartoris, *Piero della Francesca. Gli affreschi di Arezzo*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1957.

³⁰ Lettera di Giorgio Nicodemi a Alberto Sartoris, da Milano, 17 novembre 1938. Si veda appendice doc. 7.

l'accurata disamina dei capolavori della Pinacoteca di Brera, della sua eredità ricercata negli «*Allievi di Leonardo*» e dunque delle testimonianze lombarde di Bramante e Bernardino Luini – non si era configurata come un puro esercizio erudito, ma come strumento di preparazione analitica all'atto curatoriale e progettuale. Questa capillare immersione nella pittura e nell'architettura rinascimentale avrebbe potuto acquistare una peculiare concretezza operativa in relazione alla comunicazione di Nicodemi. La sua lettera annuncia infatti con enfasi all'architetto il definitivo accoglimento di prestiti di eccezionale valore scientifico: «i disegni di Leonardo che ci sono stati concessi daranno un'importanza eccezionale alla sezione della Mostra di Leonardo che li dovrà contenere». L'indagine svolta sul campo da Sartoris nei mesi precedenti si rivela così una risposta preventiva, rigorosa e consapevole alle complesse esigenze espositive e filologiche richieste da quel prestigioso e delicato settore dell'esposizione. Al contempo, l'analisi della lettera del 17 novembre aggiunge un ulteriore e significativo tassello al quadro delle mutabili gerarchie e delle complesse dinamiche di potere interne al cantiere del Palazzo dell'Arte. A differenza della prima corrispondenza primaveraile – indirizzata al recapito milanese della Galleria del Milione – la nota viene ora spedita direttamente alla residenza elvetica dell'architetto, presso il *Château de Clérolles* a Rivaz nel Canton Vaud. Nella lettera, Nicodemi sollecita Sartoris a notificare tempestivamente la sua «prossima venuta a Milano», al fine di concordare un vertice operativo a tre con Gio Ponti, «al quale è stato affidato l'incarico di coordinare le diverse sale».

Dopo la comunicazione del 17 novembre 1938, il carteggio ufficiale si interrompe bruscamente. A partire dal tardo autunno e lungo tutta la convulsa fase allestitiva che avrebbe condotto all'inaugurazione del 9 maggio 1939, le fonti d'archivio fino ad oggi reperite tacciono: non risulta alcuna ulteriore corrispondenza tra la direzione milanese e Sartoris dopo quella data. Questo improvviso vuoto documentario anticipa di ben quattro mesi la nomina ufficiale di Giuseppe Pagnano a “supervisore generale” dell'esposizione (marzo 1939). Non si può escludere che nell'ambiente milanese si sapesse informalmente già da tempo che la guida della mostra sarebbe stata affidata all'architetto istriano, forte del ruolo di primo piano nella scena culturale locale e nazionale, e in virtù dei rapporti con l'intelligenza del regime e dei suoi legami con Bottai. Giovanni Gentile (tra i componenti del Comitato scientifico della mostra), per esempio, lo aveva chiamato, del resto, nel 1937 a progettare la nuova sede dell'Università Bocconi³¹. Sarà da valutare anche la difficile posizione di Sartoris rispetto agli orientamenti che il regime stava assumendo nei confronti della più avanzata cultura architettonica euro-

³¹ Carra, “*Grande regista*”, cit., p. 78, nota 42.

pea proprio in quegli stessi mesi, trovandosi così su posizioni opposte a quelle del potentissimo Marcello Piacentini (per non dire di quelle di Ugo Ojetti, anch'egli coinvolto nella mostra). Ad oggi, tuttavia, queste rimangono mere ipotesi³².

L'interruzione delle relazioni con il Comitato si può spiegare, su basi più certe, con il ridimensionamento o il definitivo accantonamento dell'iniziale progetto di una sezione autonomamente dedicata ai disegni di Leonardo (di cui Sartoris avrebbe dovuto curare l'allestimento), ma anche con una latente divergenza d'impostazione rispetto a Gio Ponti, che nell'autunno del 1938 manteneva ancora un ruolo chiave nel coordinamento generale dell'evento. Quando la mostra prese la sua forma definitiva, infatti, il materiale grafico di Leonardo non fu più inteso come un nucleo a sé stante, ma come un pervasivo filo conduttore – visivo e concettuale – integrato all'interno dei singoli ambienti e in stretta relazione con gli oggetti esposti.

L'intenso percorso di ricerca promosso da Sartoris – avviato con il fitto dialogo istituzionale della primavera e alimentato dal rigoroso programma viaggio di studio compiuto in settembre tra i capolavori della Toscana, dell'Emilia e della Lombardia – rimase così privo di un concreto sbocco positivo.

Tale sforzo di studio e approfondimento, tuttavia, non fu vano, malgrado la mancata partecipazione dell'architetto alla mostra milanese. I suoi studi vinciani ripresero infatti slancio a ridosso della fine della guerra: a partire dal 9 marzo 1944 Sartoris tenne una serie di conferenze – in alcuni casi tradotte in saggi – dedicate a Leonardo, avviando una stagione di riflessione che avrebbe trovato il suo esito più maturo nel volume *Léonard architecte* del 1952³³.

Un viatico per *Léonard architecte*

In *Leonardo da Vinci architecte et urbaniste*, pubblicato nel 1944 sulla rivista «Das Werk»³⁴, Sartoris offre un'interpretazione di Leonardo come direttore precursore della modernità architettonica e urbanistica (fig. 21). L'analisi di Sartoris, inserendosi all'interno del dibattito teorico del Razionalismo e ri-allacciandosi a una linea già percorsa da altri studiosi italiani (ma con minor

³² Nel fondo Sartoris, è conservata una nota dattiloscritta, apparentemente risalente agli anni Novanta del Novecento, dove viene riepilogata la cronologia della corrispondenza sopra citata. Il documento chiude con questa osservazione: «n.b.: Sartoris afferma di aver preparato il programma, ma di non aver più partecipato avendo litigato». Losanna, Archives de la construction moderne, Fondo Alberto Sartoris, 0172.01.0083.

³³ Abriani (a cura di), *Alberto Sartoris*, cit., p. 25. Va ricordato anche l'articolo "Pouvoirs du Vinci. I - Les manuscrits et les prophéties", "Courrier de Genève", 12 marzo 1944, che non ho potuto consultare.

³⁴ A. Sartoris, *Leonardo da Vinci architecte et urbaniste*, "Das Werk: Architektur und Kunst = L'œuvre: architecture et art", XXXI, 6, 1944, pp. 172-176.

cogenza e forza argomentativa)³⁵, mira a rintracciare nei codici leonardeschi i principi fondanti del progetto contemporaneo.

L'autore evidenzia anzitutto il metodo scientifico di Leonardo, applicato all'ingegneria strutturale e allo studio della resistenza dei materiali. Esaminando il *Ms A* e alcuni fogli del *Codice Atlantico*, Sartoris osserva come gli esperimenti sulla flessione delle travi e sulle sollecitazioni degli archi anticipino di oltre un secolo le teorizzazioni di Galileo Galilei. Sul piano formale, l'attenzione di Leonardo si sposta dall'ornamento alla spazialità, evidenzia Sartoris. La ricerca sulla pianta centrale e simmetrica, ereditata da Leon Battista Alberti e Francesco di Giorgio, viene portata alle sue estreme conseguenze: l'edificio è concepito come un corpo isolato nello spazio, fruibile da ogni lato e articolato in funzione della luce e della visione prospettica.

È tuttavia nella dimensione urbana che Sartoris individua il contributo più rilevante di Leonardo. Sollecitato dalle drammatiche condizioni igieniche delle città del Quattrocento, Leonardo supera il modello vitruviano e rinascimentale della città-fortezza chiusa ad accrescimento radiocentrico, per teorizzare una città aperta, decentrata e funzionale. La proposta centrale riguarda la separazione dei flussi di traffico su più livelli: una rete viaria superiore, riservata alla circolazione pedonale e ai residenti, e una rete inferiore destinata al trasporto delle merci, ai servizi e alla rete fognaria. Questa impostazione si traduce nel modello della città fluviale a fuso, articolata su una maglia ortogonale e servita da un canale maestro a scorrimento rapido affiancato da canali minori, concepiti sia per il trasporto sia per la pulizia sistematica dell'abitato. L'aspetto sociale del pensiero leonardesco emerge inoltre nelle proposte di decongestionamento dei centri urbani attraverso la fondazione di borghi agricoli e l'impiego di moduli abitativi prefabbricati o smontabili in legno, come nel progetto per Romorantin. Infine, Sartoris passa in rassegna le soluzioni distributive contenute nei codici: tipologie residenziali a gradoni, torri a pianta esagonale, scuderie dotate di automatismi idraulici e complessi sistemi di scale a doppia o quadrupla elica, studiati per separare rigorosamente i percorsi degli utenti.

In conclusione, Sartoris rilegge l'opera di Leonardo non come l'autore di una serie di osservazioni prefiguratrici isolate, ma come l'ideatore di un programma teorico coerente che anticipa con precisione la città funzionale, uno zoning *ante litteram* e la razionalizzazione infrastrutturale del XX secolo. Si tratta dunque di osservazioni che troveranno una ulteriore declinazione nel volume del 1952.

³⁵ A. Pica, *Schemi urbanistici del Rinascimento*, "Casabella", 76, 1934, 76, pp. 30-33; A. Pica, *La città di Leonardo*, "Casabella", 93, 1935, pp. 10-13; G. Chierici, *Leonardo architetto*, "Palladio", 3, 1939, pp. 193-204; C. Baroni, *Leonardo architetto*, in *Leonardo da Vinci*: edizione curata dalla Mostra di Leonardo da Vinci in Milano, De Agostini, Novara, 1939, pp. 239-259.

Nel suo saggio *L'art militaire de Léonard de Vinci*, pubblicato nel 1945 sulla *Revue Militaire Suisse*³⁶, Alberto Sartoris analizza il contributo di Leonardo da Vinci all'ingegneria e alla tecnica bellica. Tra la fine del Quattrocento e i primi del Cinquecento, in un'Italia frammentata e percorsa da continui conflitti – sottolinea l'autore – l'artista affiancò alla pittura e agli studi anatomici una costante ricerca applicata alle armi e alle fortificazioni. Sartoris evidenzia come questa scelta rispondesse a una precisa impostazione etica: richiamandosi alla tesi di San Tommaso d'Aquino sulla legittimità della guerra condotta da autorità civili giuste, Leonardo concepì le sue invenzioni con l'intento di difendere le città e contrastare le mire dei tiranni. Considerandosi un cittadino del mondo, offrì i suoi progetti al Duca di Milano, alla Repubblica di Venezia, a Firenze, a Cesare Borgia e ai re di Francia. Nel ricostruire questo percorso, il saggio mette in luce come lo studio del *De re militari* di Roberto Valturio e l'eredità degli armaioli fiorentini e senesi abbiano alimentato la produzione di taccuini popolati da una miriade di schemi e note tecniche. Leonardo comprese prima di molti contemporanei che l'evoluzione delle armi da fuoco avrebbe reso obsolete le tecniche medievali. Innovò la produzione dei cannoni proponendo la fusione in un solo pezzo o con anime riutilizzabili, progettò pezzi a retrocarica con chiusura a vite, ideò batterie a canne multiple per la fanteria e sviluppò l'*architronito*, un cannone azionato dalla forza d'espansione del vapore. La sua indagine toccò anche la balistica: studiò la resistenza dell'aria, analizzò gli effetti del tiro a rimbalzo sul terreno (il "tiro a ricchetto", poi formalizzato da Vauban, per cui Sartoris crea un raffronto con la balistica contemporanea e le bombe dell'aviazione) e disegnò modelli di bombe esplosive, mine, sfere perforate riempite di polvere e proiettili sagomati con alette stabilizzatrici.

L'interesse di Leonardo, insiste Sartoris, si estese a tutti i campi di battaglia. Per le operazioni navali e fluviali progettò modelli di sommergibili, tute per incursioni subacquee o anfobie, rostri meccanici per danneggiare le chiglie nemiche e imbarcazioni azionate da ruote a pale. Pur senza aver inventato l'uso dei gas – pratica già attestata nell'antichità –, teorizzò in modo sistematico l'impiego di sostanze e vapori asfissianti per contrastare gli sbarchi, abbinandoli a dispositivi di protezione per le vie respiratorie. Per i combattimenti terrestri disegnò baliste di grandi dimensioni montate su carri a ruote inclinate, catapulte a contrappeso e carri armati coperti azionati meccanicamente dall'interno per penetrare nelle linee avversarie. Per favorire gli spostamenti delle truppe ideò diverse tipologie di ponte, tra cui una struttura parabolica a campata convessa pensata per un rapido montaggio. Infine, Sartoris illustra come Leonardo

³⁶ A. Sartoris, *L'art militaire de Léonard de Vinci*, "Revue Militaire Suisse", XC, 6, 1945, pp. 271-284.

abbia contribuito a trasformare l'architettura difensiva. Superando il modello delle alte mura medievali, poco adatte a resistere all'artiglieria, sviluppò il bastione moderno a due facce e due fianchi, ideato per ridurre l'altezza delle strutture e incrociare i tiri dei difensori. L'artista disegnò profili sfuggenti, fossati anticarro, sbarramenti idraulici per allagare aree strategiche e casematte coperte. Questo approccio alla fortificazione e al riparo sotterraneo avrebbe influenzato l'ingegneria militare dei secoli successivi, osserva ancora Sartoris.

Anche questo studio si distingue per lo specifico approccio con cui analizza Leonardo, ovvero con lo sguardo dell'architetto razionalista, unendo la precisione tecnica alla funzionalità strutturale. Sartoris inquadra l'opera bellica leonardesca in un rigoroso principio etico tomista legato alla difesa della libertà, dimostrando come le sue intuizioni balistiche e difensive abbiano direttamente anticipato la tecnologia del Novecento, dai proiettili aerodinamici ai moderni *blockhaus*.

In questi anni Sartoris scrive un altro saggio sull'artista di Vinci³⁷, dove recupera temi cari al Futurismo e all'Aeropittura, riletti secondo la sua specifica cifra interpretativa: qui Leonardo cessa di essere un simbolo del passato e diventa ancora una volta l'antenato spirituale della civiltà industriale; ponendo l'accento su macchine volanti azionate da leve e forze fisiche, Sartoris ripropone nel secondo dopoguerra la piena adesione al culto dell'aerodinamica, dimostrando come l'ingegno umano possa dominare la natura attraverso la tecnica e il progetto razionale.

Nel suo saggio successivo *L'invention des machines*, pubblicato nel 1952 nei *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*³⁸, Sartoris analizza l'opera di Leonardo da Vinci da una prospettiva complementare a quella bellica, mettendone in luce la figura di fondatore della meccanica moderna, precursore dell'ingegneria industriale e della teoria della macchina. Inserito nel vivace contesto economico e tecnologico del Rinascimento italiano, l'artista toscano affiancò alla ricerca pittorica una sistematica esplorazione dei principi fisici e strutturali che governano le macchine. Sartoris mostra come la scelta di adottare nei suoi taccuini una scrittura speculare ed ermetica non fosse un semplice vezzo, ma una precisa necessità legata alla cultura del tempo, in cui i segreti tecnologici e le innovazioni tecniche rappresentavano un patrimonio strategico da proteggere con estrema riservatezza.

Ripercorrendo questo studio, emerge come Sartoris veda in Leonardo colui che ha formalizzato per primo il metodo del disegno d'ingegneria e delineato proprio sotto questo aspetto il profilo dell'ingegnere moderno. A differenza

³⁷ A. Sartoris, *Léonard de Vinci, aéronaute*, "La Patrie Suisse", a. LIII, 28, 17 luglio 1946, pp. 804-805.

³⁸ A. Sartoris, *Leonardo da Vinci: L'invention des machines*, "Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo", 28, 1952, pp. 30-41. Prima di questo saggio, Sartoris redige il testo dal titolo *De quelques aspects moins connus de Leonardo da Vinci, Avec projections*, presentata a Barcellona, 11 novembre 1949, Conferencia Club (siveda Ambriani (a cura di), Alberto Sartoris, cit., p. 28.

dei costruttori che lo avevano preceduto, introdusse la prassi di scomporre ogni dispositivo complesso nei suoi elementi primari, definiti *elementi machinali*, studiando separatamente ruote dentate, viti senza fine, pulegge e sistemi di trasmissione prima di ricomporli nell'insieme. Nei suoi schizzi introdusse convenzioni grafiche rivoluzionarie per l'epoca, come le viste in sezione, i dettagli prospettici e la trasposizione dei piani, accompagnando i disegni con calcoli teorici, schede descrittive e modelli in legno che faceva realizzare da officine e collaboratori specializzati prima della fusione finale in metallo, anticipando una organizzazione delle lavorazioni coerente ed efficace. L'indagine di Leonardo penetrò con rigore scientifico i problemi della cinematica e della fisica applicata. Fu il primo a comprendere il concetto economico di rendimento meccanico e ad analizzare le leggi dell'attrito e dell'usura, progettando cuscinetti a rulli, snodi e sistemi di raffreddamento per ottimizzare il funzionamento dei veicoli e delle macchine utensili. Sartoris sottolinea inoltre la dimensione estetica e filosofica di questo lavoro: guidato dall'idea che la bellezza e la funzionalità debbano coincidere, Leonardo applicò alle strutture meccaniche le stesse leggi di armonia e perfezione che osservava negli organismi viventi. Questa capacità di unire teoria, prassi e senso delle forme avrebbe gettato le basi per la trattatistica tecnica dei secoli successivi, influenzando direttamente i lavori dei principali ingegneri del Cinquecento e del Seicento.

Sartoris in questo saggio riconosce dunque in Leonardo il fondatore del moderno disegno industriale, analizzandone la scomposizione sistematica della macchina nei suoi componenti primari. Il contributo fonde la visione dell'architettura razionalista con la scienza e la fisica in particolare, mostrando come Leonardo abbia introdotto per primo i concetti di rendimento e di riduzione dell'attrito, elevando la funzionalità meccanica a una vera e propria estetica dell'utile.

Attraverso questa densa sequenza di saggi e conferenze, lo sguardo di Alberto Sartoris si conferma profondamente originale: non quello di uno storico dell'arte o dell'architettura tradizionale, bensì quello di un architetto razionalista che rilegge Leonardo da Vinci come un vero e proprio "padre" del progetto contemporaneo. Che si tratti di urbanistica, ingegneria militare o meccanica, Sartoris rintraccia costantemente nei codici vinciani un metodo scientifico unitario in cui etica, rigore funzionale ed estetica dell'utile coincidono perfettamente.

Nelle sue analisi, Sartoris dimostra una conoscenza puntuale della storiografia e delle fonti primarie e secondarie su Leonardo, citando direttamente i manoscritti vinciani (come il *Ms A*, il *Ms B* dell'Institut de France o il *Codice Atlantico* etc.), recuperando l'eredità di trattatisti del Rinascimento (Taccola, Leon Battista Alberti, Francesco di Giorgio, Roberto Valturio) e confrontandosi criticamente con il dibattito del suo tempo. Tuttavia, la ricostruzione filologica o l'e-

rudizione accademica pura non rappresentano mai per lui una priorità. Il ricorso alle fonti storiche e storiografiche serve a Sartoris come supporto teorico per un'operazione eminentemente operativa e critica: rileggere, come già evidenziato, Leonardo attraverso la lente del Moderno. Più che l'esegesi del testo fine a sé stessa, all'autore interessa far emergere dai fogli vinciani una matrice progettuale, un metodo scientifico e un'estetica della funzionalità capaci di legittimare e fondare i principi dell'architettura e dell'urbanistica contemporanee.

Questa stagione di intensa riflessione teorica, maturata nell'immediato dopoguerra tra le pagine di articoli e contributi, costituisce così il laboratorio concettuale che anticipa e confluisce organicamente nel volume *Léonard architecte* del 1952, dove la figura di Leonardo viene definitivamente consacrata a precursore della modernità.

Appendice documentaria
Capitolo II

Doc. 1

Giorgio Nicodemi, Presidente del Comitato di Raccolta e Ordinamento a Alberto Sartoris, da Milano, 4 aprile 1938

AcmEPFL_0172.03.0083

Ill.mo signor arch. Alberto Sartoris presso Galleria del Milione Milano, Via Brera, 21
Milano, 4 aprile 1938.A.XVI

Vi prego di voler partecipare ai lavori per la Mostra di Leonardo che si terrà a Milano, dal settembre al novembre p.v. sotto la presidenza del Maresciallo d'Italia, Pietro Badoglio, Duca di Addis Abeba, Marchese del Sabotino, e con la vice presidenza delle LL.EE. l'On. Giuseppe Bottai e l'On. Dino Alfieri, quale membro del Comitato per la raccolta, l'ordinamento e la conservazione delle opere che figureranno nella Mostra.

Ho viva fiducia che vorrete accogliere il mio invito e che vorrete collaborare alla riuscita di una manifestazione che darà idea del vastissimo complesso degli studi ai quali si dedicò il grandissimo che fu viva luce del nostro Rinascimento.

Mi sarà grato di comunicarVi la data della prima prossima riunione.

Con fede fascista e con cordiale animo

Il Presidente

Giorgio Nicodemi

Doc. 2

Giorgio Nicodemi, Segretario generale, Carlo Emio Ferri Presidente della Mostra Leonardesca a Alberto Sartoris, da Milano, 5 aprile 1938

AcmEPFL_0172.03.0083

[su carta intesta del Partito Nazionale Fascista Federazione dei Fasci di Combattimento Corso Vitt. Emanuele, 1 - Milano - Tel. 86.331 - 86-335 Mostra Leonardesca]

Milano, 5 aprile 1938.A.XVI

Ill.mo architetto

Sartoris, presso Galleria del Milione

Mi è grato di porgerVi, Illustre Camerata, l'invito a voler collaborare alla Mostra di Leonardo da Vinci che si terrà a Milano, nel Palazzo dell'Arte, nei mesi dal settembre al novembre prossimi.

Vi rivolgo perciò invito di voler intervenire ad una riunione dei collaboratori tecnici che si terrà nella sala di questa Federazione (Corso Vitt.Emanuele,1) alle ore 18 del giorno 11 aprile p.v. Presento, in pari tempo, il progetto del programma perchè vogliate prenderne conoscenza. Porgo le espressioni del mio più cordiale animo.

Il Presidente del Comitato Esecutivo
Carlo Emilio Ferri

Il Segretario della Mostra
Giorgio Nicodemi

Doc. 3

Giorgio Nicodemi, Segretario generale, Carlo Emio Ferri Presidente della Mostra Leonardsca a Alberto Sartoris, da Milano, 14 giugno 1938

AcmEPFL_0172.03.0083

GN/mc N.° Prot. G. 1328
Milano, 14 Giugno 1938 XVI
Chiar.mo signor Arch. Alberto Sartoris Château del Glérolles - Rivaz - (Vaud-Svizzera)

Gentile Sartoris,

Vi preghiamo vivamente di voler fare in modo che per il giorno 17 del corrente mese il Comitato Esecutivo sia in possesso del Vostro bozzetto per la Sala nella quale saranno raccolti i disegni d'arte di Leonardo.

Vi porgiamo i sensi del nostro cordiale animo.

Il Segretario Generale
Giorgio Nicodemi

Il Presidente
Carlo Emilio Ferri

Doc. 4

Giorgio Nicodemi, Segretario generale, Carlo Emio Ferri Presidente della Mostra Leonardsca a Alberto Sartoris, da Milano, 6 luglio 1938

AcmEPFL_0172.03.0083

GN/mcN. N.° Prot. G. 2033
Milano, 6 Luglio 1938 XVI
Chiarissimo Signor
Alberto Sartoris Château de Glérolles R I V A Z (Vaud), Svizzera

La vostra lontananza nei primi giorni febbrili della preparazione, ci impedì di allamarVi. Le prime discussioni portarono a considerare l'attività di Leonardo architetto civile, militare ed

urbanista in un solo gruppo, e non ci parve giusto di poter metterVi in un gruppo nel quale non avreste certamente potuto dare la misura della Vostra alta competenza. Credemmo quindi di poterVi affidare la sezione relativa ai disegni di Leonardo, alla quale avreste provveduto col solo sussidio del Segretario Generale della Mostra, Prof. Nicodemi.

Vi possiamo comunicare che la Sala potrà avere nuova grande importanza perché l'Institut de France, ha generosamente promesso la concessione dei Codici manoscritti di Leonardo che sono conservati da essa. La mostra sarà rimandata.

Non dubitiamo che le nostre spiegazioni Vi convincano che la Vostra presenza ci è gratissima, e che vogliate aderire all'invito.

Con i sensi del più cordiale animo
IL SEGRETARIO GENERALE
Giorgio Nicodemi
IL PRESIDENTE
Carlo Emilio Ferri

Doc. 5**Il Comitato esecutivo della Mostra Leonardesca a Alberto Sartoris, da Milano, 20 agosto 1938**

AcmEPFL_0172.03.0083

N.° Prot. G. 3621
Milano, 20 Agosto 1938 Anno XVI
Egregio
Sig. Arch. Alberto Sartoris, Château de Clérolles Rivaz (Vaud-Suisse)
Illustre Architetto,

Il rinvio della inaugurazione della Mostra Leonardesca al 9 Maggio p.v. maggiormente impegna tutti i nostri Collaboratori ad una più completa ed organica celebrazione del grande Genio Italino. Compiuto in questi mesi l'orientamento necessario, entriamo ora nella fase di organizzazione della Mostra.

Ci permettiamo nuovamente pregarVi di far parte della Commissione ordinatrice della sala dedicata a

"Leonardo e il disegno"

sala particolarmente importante per le promesse di invio di disegni da ogni parte d'Europa.

Allo scopo di ottenere un più sollecito e sicuro ordinamento delle sale illustranti le attività di Leonardo furono eletti, in seno alle Commissioni, dei Commissari che si assumano la responsabilità di coordinare i lavori di ogni singola Commissione stessa.

Il compito di tale Incaricato è di tenersi in rapporto con gli altri Membri della Commissione, sollecitarne la collaborazione e presentare al Comitato Esecutivo un elenco delle opere, dei documenti e delle riproduzioni da esporre, affinché l'Architetto ordinatore della sala possa conoscere la quantità e le dimensioni del materiale da esporre.

Il Comitato Esecutivo vorrebbe affidare a Voi l'incarico di coordinare il lavoro della sala dedicata a "Leonardo e il disegno."

[senza firma].

Doc. 6

Alberto Sartoris, Appunti per il viaggio in Italia, 9 settembre 1938.

AcmEPFL_Fds 0172.01.0067, c.n.n

Un merveilleux voyage.

9 septembre 1938. Firenze: arrivée du Pipistrello .

10 septembre. Arezzo , Borgo Sansepolcro, Monterchi: Piero della Francesca – découverte de l'inventeur de la fermeture "éclair".

11 septembre. Siena : R. Pinacoteca – Maîtres Siennois et Escalier de Pia dei Tolomei; Hôpital – Domenico di Bartolo; Cathédrale. San Gimignano : Sala di Dante e le sue belle torri .

12 septembre. Firenze : R. Cenacolo di S. Apollonia – Andrea del Castagno; Cathédrale; Chiesa del Carmine – Masaccio et Masolino da Panicale. Battistero.

Fiesole: Monumento dalle due code .

13 septembre. Firenze: Duomo di Brunelleschi e affresco di Vasari.

Prato: Duomo – Filippo Lippi .

Pistoia: Hôpital – Luca della Robbia; Palazzo del Comune – Verrocchio; Battistero; Duomo; Eglise de S. Giovanni Fuorcivitas – Architrave della Cène .

14 septembre. Firenze: Santa Croce – Giotto; Convento di S. Marco – Beato Angelico et Savonarola ; S. Maria Novella – Andrea da Firenze , Paolo Uccello , Andrea Orcagna et Cimabue.

15 septembre . Pisa : Battistero ; Duomo – les portes ; Tour Penchée ; Camposanto – Giudizio Universale di Andrea Orcagna.

Lucca: Cathédrale .

16 septembre. Firenze: S. Lorenzo – Michelangelo et Donatello.

Vinci.

17 septembre. Firenze : Giardini Boboli ; Palazzo Pitti – Raffaello Sanzio , Filippo Lippi , Tiziano , Tintoretto .

Fiesole : Visite du Duomo et du Monumento a due code avec la "pousseuse" .

18 septembre. San Gimignano , Volterra , Colle di Val d'Elsa .

19 septembre. Firenze : Cenacolo di S. Apollonia , S. Maria Novella et Cappella degli Spagnuoli .

~~San Miniato et la colline .~~

20 septembre. Firenze: Uffizi – Paolo Uccello, Vittore Carpaccio, Leonardo da Vinci , Tiziano, Tintoretto , Giorgione , Bellini et Botticelli; Palazzo Riccardi – Benozzo Gozzoli; Cappelle Medicee.

21 septembre. S I E N A: Duomo – Duccio da Boninsegna ; R. Pinacoteca – Ambrogio Lorenzetti , Neroccio di Bartolomeo Candi et Giovanni di Paolo ; Palazzo Pubblico – La Madonna col Bambino di Guido da Siena et Guidoriccio da Fogliano di Simone Martini – Jacopo della Quercia et Francesco di Valdambrino.

22 septembre . Firenze : Mostra delle Armi antiche ; Convento di S. Marco .

Rovezzano: Chiesa di Sant' Andrea – Vergine col Bambino et terre cuite de S. Giovannino .

Firenze: Palazzo Pitti – Raffaello .

Tous les soirs: Piazza della Signoria et Cacciuppino.

23 septembre. Bologna : Cathédrale .

Modena: Cathédrale .

Parma: Battistero , Duomo , Chiesa di San Giovanni et Teatro neoclassique .

24 septembre. Milano .

Castiglione Olona et Masolino da Panicale. Saronn.

25 septembre. Milano: Pinacoteca di Brera - Giovanni Bellini , Gesù Cristo Morto - G. Santi, L'Annunciazione - Raffaello Sanzio , Lo Sposalizio della Madonna - Crivelli , Vergine in trono - Piero della Francesca - Giovanni Bellini, La Vergine col Figlio - Mantegna - Gentile Bellini , La Predicazione di San Marco a Alessandria - Carpaccio , Cossa , Allievi di Leonardo , Gentile da Fabriano, fresques de Bramante et de Bernardino Luini.

Sant-Ambrogio et le trésor de Volvinio.

MONZA – Duomo [inserito a mano]

26 septembre. Milano: Librairie Hoepli .

27 septembre. Milano : Duomo .

Désastre: départ du pauvre Pipistrello .

Alberto Sartoris

Doc. 7

Giorgio Nicodemi a Alberto Sartoris, da Milano, 17 novembre 1938

AcmEPFL_0172.03.0083

N.° Prot. G. 4916

Milano, 17 Novembre 1938 Anno XVII

[Destinatario] Architetto Alberto Sartoris, Chateau de Clérolles Rivaz - Vaud - Suisse -

Caro Sartoris,

i disegni di Leonardo che ci sono stati concessi daranno un'importanza eccezionale alla sezione della Mostra di Leonardo che li dovrà contenere.

Per questo Vi sarà gratissimo se vorrete avvertirmi della Vostra prossima venuta a Milano, in modo che ci sia dato di trovarci assieme dall'Arch. Gio Ponti, al quale è stato affidato l'incarico di coordinare le diverse sale.

Con vivo affetto,

Vostro

Giorgio Nicodemi

Chapitre II

L'EXPOSITION LÉONARDIENNE DE 1939 ET LE CAS SARTORIS : LE DÉFI SCÉNOGRAPHIQUE ET L'OCCASION MANQUÉE

1939. L'exposition Léonard de Vinci à Milan : propagande, architecture et controverses critico-organisationnelles

Alberto Sartoris fut impliqué dans les travaux préparatoires de la *Mostra di Leonardo da Vinci* de 1939 ; toutefois, sa figure ne trouve aucun écho significatif dans les études les plus autorisées ni dans les récentes et désormais nombreuses recherches consacrées à l'événement milanais ¹ (figg. 1-2, 4-6). Il semble opportun de retracer brièvement l'histoire générale de l'exposition et les caractéristiques qui en ont façonné l'aboutissement, afin de cerner le cadre dans lequel s'inscrit l'invitation faite à Sartoris d'apporter sa contribution à un événement visant à consacrer l'appropriation de l'héritage léonardesque par le régime, bien que cette collaboration n'ait pas eu de retombées concrètes.

La grande manifestation inaugurée au Palazzo dell'Arte – approuvée par le Duce en 1936 pour célébrer le « plus grand Italien du passé » sous le titre officiel de *Mostra di Leonardo da Vinci e delle invenzioni italiane* – allait en effet représenter un tournant décisif, non seulement pour la culture de la scénographie d'exposition et de la muséographie du XX^e siècle, mais aussi pour les études léonardiens (fig. 3). L'événement s'imposa comme une opération

¹ L'événement, dans l'ensemble de ses composantes et de ses implications culturelles et muséographiques, a fait l'objet de l'étude approfondie d'Orietta Lanzarini (Ead., « *L'inflessibile dovere di salvar Leonardo* », cit.). Voir également S. Colombo, *La fortuna museale ed espositiva di Leonardo tra le due guerre. Due episodi milanesi a confronto*, « Raccolta Vinciana », XXXVI, 2015, pp. 329–374 ; R. Cara, *La Mostra di Leonardo da Vinci a Milano tra arte, scienza, e politica* (1939), in M. Toffanello (sous la dir. de), *All'origine delle grandi mostre in Italia (1933-1940). Storia dell'arte e storiografia tra divulgazione di massa e propaganda*, Mantoue, Il Rio Arte, 2017, pp. 137–161 ; E. Ferretti, *L'eredità di Leonardo da Vinci nelle mostre milanesi del 1934 e del 1939: la multiscalarietà e il valore epistemologico-comunicativo del disegno come lascito per la Modernità*, « Bollettino dell'Accademia degli Euteleti », 86, 2019, pp. 107–129 ; R. Cara, « Grande regista » et « ordinato costruttore ». Giuseppe Pagano e gli allestimenti della Mostra Leonardesca, in M. Beretta, E. Canadelli, C. Giorgione (sous la dir. de), *Leonardo 1939. La costruzione del mito*, Milan, Editrice Bibliografica, 2019, pp. 67–96 (avec bibliographie antérieure). Une mention de la présence initiale de Sartoris se trouve dans D. Iacobone, *La mostra su Leonardo da Vinci del 1939 a Milano, attraverso le carte di Ignazio Calvi*, « Esempi di Architettura », septembre 2017, pp. 1–30 ; 5. Sa participation à l'exposition (1938) est également brièvement rappelée dans la biographie qui ouvre l'ouvrage Abriani (dir.), *Alberto Sartoris*, cit., p. 8.

complexe et à bien des égards inédite : la recherche et la sélection des œuvres originales constituèrent d'emblée le véritable nœud critique de l'entreprise (300 œuvres originales de peinture et de sculpture, 100 dessins originaux de Léonard), ce qui amena l'exposition à s'appuyer également sur un imposant dispositif didactique d'agrandissements photographiques, de photomontages, d'estampes et de documents, ainsi que sur une importante série de modèles tridimensionnels de machines et de projets architecturaux reconstitués à partir des dessins de Léonard (figg. 7-11). La nécessité de mettre en valeur ces œuvres et ces témoignages artistiques aux côtés d'une masse considérable de matériel technico-scientifique imposa aux architectes le défi de dépasser à la fois la mise en page muséale traditionnelle et les simples reconstitutions « dans le style », en quête d'une synthèse innovante entre le langage de l'architecture contemporaine et la puissance extraordinaire de l'art et de la pensée de Léonard.

C'est précisément face à la étendue du corpus graphique de Léonard – exposé en partie en original, en partie au moyen de fac-similés et de reproductions – et aux exigences d'exposition complexes qui y étaient liées, qu'une contribution directe de Sartoris se serait révélée particulièrement significative : un apport capable de conjuguer ses qualités reconnues de maître du dessin analytique, de l'axonométrie et de la graphie avec une connaissance hors du commun de la Renaissance et de la figure de Léonard².

L'exposition au Palazzo dell'Arte naquit, comme chacun le sait, de l'exigence politico-culturelle précise du régime de célébrer la grandeur et le génie italiens en promouvant le prestige technique du pays au-delà des frontières, tout en renforçant le lien entre l'activité de l'artiste et l'importance des inventions nationales. Bien que l'historien des sciences Roberto Marcolongo eût clairement mis en garde contre le risque d'isoler Léonard de son époque, l'exposition finit par cristalliser l'image d'un Léonard précurseur et génie isolé. Toutefois, au-delà de ses finalités idéologiques et propagandistes, la grande exposition de 1939 se transforma en un formidable laboratoire d'avant-garde pour l'architecture italienne, trouvant dans la sensibilité même des concepteurs impliqués la capacité d'élaborer un langage communicatif profondément novateur. Ce processus scénographique plonge ses racines dans les événements expositifs antérieurs consacrés à Léonard durant la période d'entre-deux-guerres³.

² À la Biennale de Venise (1928), par exemple, Sartoris assura le commissariat de la salle n° 34 consacrée au repos de la presse en collaboration avec Gigi Chessa. Il s'occupa personnellement aussi de la présentation de ses propres projets d'architecture rationnelle dans des galeries historiques telles que la Galleria Palladino à Cagliari et la Casa d'Arte Bragaglia à Rome : C. Gavello, *Alberto Sartoris e la fotografia: Gli elementi dell'architettura funzionale e le mostre di architettura*, « Rivista di Studi di Fotografia », 4 (7), 2018, pp. 58-78.

³ M. Beretta, E. Canadelli, *Introduzione* dans M. Beretta, E. Canadelli, C. Giorgione (dir.), *Léonardo 1939*,

En ce qui concerne Léonard, il convient de rappeler notamment l'*Esposizione Nazionale di Storia della Scienza* qui s'est tenue à Florence en 1929⁴, où, bien qu'au sein d'une structure muséographique encore liée à des critères du XIX^e siècle tardif, apparurent pour la première fois de petits modèles tridimensionnels de machines volantes tirés du *Codice Atlantico* et réalisés sous la direction de Raffaele Giacomelli, marquant le début de la traduction des dessins de Léonard en objets tridimensionnels. Une rupture linguistique drastique fut ensuite marquée par l'*Esposizione dell'Aeronautica* de 1934 à Milan, organisée par Giuseppe Pagano avec Marcello Visconti di Modrone, exposition rappelée par Leonardo Sinisgalli pour l'impact que les dessins de Léonard eurent également sur Le Corbusier⁵. À cette occasion, les concepteurs rationalistes avaient expérimenté des solutions très novatrices, telles que l'utilisation d'agrandissements photographiques, de photomontages et de reproductions en négatif des dessins utilisés comme coulisses spatiales, côtoyant des scénographies d'inspiration surréaliste, à l'instar du plafond décoré d'un ciel nuageux, conçu par Luigi Figini et Gino Pollini pour la *Sala dei Precursori*⁶.

L'absence de Sartoris lors de la phase finale et exécutive de l'exposition s'inscrit dans le cadre d'une dynamique organisationnelle complexe⁷. La structure complexe de la *Mostra di Leonardo da Vinci* de 1939 prévoyait une répartition précise des tâches entre organismes institutionnels et d'orientation scientifique, parmi lesquels le *Comitato Generale* (présidé par Pietro Badoglio, avec les ministres Bottai et Alfieri comme vice-présidents) et le *Comitato Scientifico* (présidé par Giovanni Gentile et ayant pour secrétaire Ignazio Calvi). Ce dernier organisme était soutenu par des commissions spécialisées, notamment le *Comitato per la raccolta, l'ordinamento e la conservazione delle opere* (dirigé par Gian Giacomo Gallarati Scotti et Costantino Baroni) et le *Comitato per la propaganda e le manifestazioni* (dirigé par Rino Parenti). Sur le plan opérationnel, l'action du *Comitato Esecutivo* milanais (dirigé par Carlo Emilio Ferri et ayant pour secrétaire Giorgio Nicodemi, directeur des *Civici istituti di storia e d'arte* de Milan, basés au Castello Sforzesco) s'avéra déterminante : il gérait les aspects logistiques et négociationnels complexes de l'exposition et rassemblait plus de 150 personnalités parmi des chercheurs étrangers (tels que Berenson et

cit., p. 13.

⁴ F. Barreca, *The Italian Genius on Display. The First National Exhibition of History of Science (Florence, 1929) and the Preservation of Scientific Heritage in Fascist Italy*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2024 avec la bibliographie précédente.

⁵ L. Sinisgalli, *La mostra di Leonardo da Vinci*, "Sapere", 95, 1938, p. 419.

⁶ Lanzarini, «Arte al servizio di un'idea», cit.

⁷ Cara, "Grande regista", cit., pp. 76-79.

Heydenreich) et un vaste groupe d'architectes et de techniciens (dont Arata, Figini, Minoletti, Muzio, Pica, Ponti et Portaluppi) dans le rôle de commissaires à l'organisation. C'est précisément au sein de ce dernier organisme que figurait initialement Alberto Sartoris⁸.

À seulement cinq semaines de l'inauguration fixée au 9 mai 1939 (date choisie pour célébrer la troisième année de la naissance de l'Empire), l'imposante machine de commissariat et de scénographie de la *Mostra di Leonardo da Vinci* se trouvait encore dans un état de profonde incertitude. Malgré des années de travail au sein des comités, la liste exacte des matériaux originaux restait à finaliser à quelques mois seulement de l'inauguration, tandis que les organisateurs se livraient à de durs affrontements idéologiques⁹. Face à l'émergence progressive de difficultés organisationnelles, le ministre de l'Éducation nationale Giuseppe Bottai intervint fermement en conférant à Giuseppe Pagano la charge de « superviseur général » de l'événement : c'était le 20 mars 1939 lorsque parvint au podestat de Milan et à Ferri le télégramme du ministre leur communiquant cette décision¹⁰. Les très mauvaises relations entre Pagano et Sartoris¹¹ pourraient laisser supposer que son éviction était liée à la mission confiée à l'architecte d'Istrie. Comme nous le verrons cependant, les sources relatives à la participation de Sartoris à l'exposition milanaise se taisent dès la fin de l'automne 1938.

La tâche de Pagano était aussi claire qu'ardue : définir des « critères d'unité, de rigueur et de modernité » pour un itinéraire parcellaire, en transformant des matériaux hétérogènes en un outil efficace de pédagogie de masse capable « d'aller vers le peuple », et ce dans des délais extrêmement rehaussés¹². Une fois la direction de la scénographie prise en main, Giuseppe Pagano réduisit l'ingérence des commissaires techniques afin de restituer une pleine autonomie de conception et une responsabilité artistique aux architectes-scénographes. Un tel tournant se traduisit par le dépassement des ambiances d'inspiration

⁸ Iacobone, *La mostra su Leonardo da Vinci*, cit., p. 5.

⁹ Cara, «Grande regista», cit., pp. 76-79, p. 78.

¹⁰ *Ivi*, p. 79.

¹¹ Les controverses entre Pagano et Sartoris ont été soulignées à plusieurs reprises dans la littérature scientifique. Voir au moins : A. Terminio, *I CIAM e l'Italia (1928-1939). L'internazionalizzazione dell'architettura italiana durante il fascismo*, Milan, FrancoAngeli, 2024. Sur les dissensions et sur les jugements critiques exprimés par Sartoris à l'égard de l'œuvre de Pagano, voir également G. Duranti, *Pagano, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXX, Rome, Treccani, 2014, éd. en ligne ; C. De Seta, *Giuseppe Pagano. Architettura e città durante il fascismo*, Rome-Bari, Laterza, 1976.

¹² Marino Lazzari, directeur général des Beaux-Arts et membre du *Comitato Generale*, à l'architecte Gino Chierici, surintendant de l'art médiéval et moderne de Lombardie et membre du *Comitato Esecutivo*, lettre du 29 mars 1939, citée dans Cara, «Grande regista», cit., p. 79 et commentée dans Lanzarini, «L'inflessibile dovere di salvar Leonardo», cit.

historiciste et par l'adoption de parois neutres, conçues comme un fond abstrait destiné à faire ressortir, avec la plus grande efficacité expressive, l'héritage polyédrique de Léonard, même si Pagano ne parvint pas à intervenir dans toutes les salles. Néanmoins, les langages et outils expressifs les plus novateurs convergèrent et trouvèrent ainsi une déclinaison sur le chantier de l'exposition de 1939. En observant l'œuvre de Léonard à travers la *forma mentis* propre aux architectes contemporains, il fut possible de valoriser l'approche multiscale de la recherche et de la conception léonardesques, capable de passer avec aisance du détail mécanique d'une charnière ou d'une poutre aux schémas urbains, à la cartographie et aux grands palais. Pour restituer la richesse et la densité de son *corpus* graphique, les différents architectes chargés des salles – parmi lesquels Giovanni Muzio, Piero Portaluppi, le groupe BBPR, Giulio Arata, Angelo Bianchetti, Cesare Pea et le duo Figini et Pollini – eurent également recours à des photos murales et les plafonds, enrichie de citations et de choix de typographie (*lettering*) d'avant-garde qui transformaient la composante graphique en un élément intégré de design d'exposition *ante litteram* ; le dessin original agrandi hors échelle devenait ainsi la toile de fond des modèles tridimensionnels, établissant un dialogue immédiat entre l'idée et sa restitution géométrique ou physique (figg. 7-10).

Dans la section consacrée à l'architecture, dont la direction scientifique avait été confiée à Gino Chierici, ce fut Piero Portaluppi qui traduisit cette vision dans un espace à forte valeur évocatrice. La restitution des dessins de Léonard ne s'appuya pas sur le bois traditionnel des maquettes académiques, mais sur des modèles à l'échelle réalisés en terre cuite et en plâtre, déposés sur de larges et rigoureux débords ou tables blanches. L'utilisation de l'argile et de la terre cuite n'était pas fortuite : elle rappelait directement les couleurs et les matériaux de l'architecture et des briqueteries lombardes, ancrant visuellement les idées de l'artiste dans la matière de son fertile séjour milanais. Sur les murs, les reproductions transparentes des feuillets originaux traçaient le parcours philologique de la conception, permettant au visiteur de saisir le passage exact du trait à la plume à l'objet tridimensionnel (figg. 8, 11-12).

Particulièrement emblématique du climat d'expérimentation – et des vives tensions internes au sein de l'équipe de commissaires, que Pagano ne parvint à gérer qu'en partie – fut la scénographie de la *Sala delle Scienze Speculative*, confiée à Carlo Enrico Rava (figg. 13-14). En rupture ouverte avec la rigueur chromatique et l'essentialité abstraite prônées par le coordinateur de la dernière heure, Rava donna naissance à un environnement fortement suggestif, aux penchants scénographiques très marqués. En exploitant la technique de l'agrandissement photographique tiré en négatif, l'architecte mit en valeur le graphisme

blanc des tracés de Léonard sur des fonds sombres, en accentuant le caractère emblématique et presque ésotérique. Entre des parois recouvertes de matériaux tels que l'enduit Terranova, des installations d'inspiration surréaliste – comme la reconstitution de la longue-vue dirigée vers une voûte lunaire – et l'expédient perspectif de la « *camera astratta* » réservé à la section mathématique, Rava transforma l'espace en un véritable théâtre scientifique, où la composante décorative et symbolique jouait un rôle de tout premier plan¹³.

Les références au contexte milanais trouvaient un moment de synthèse particulier dans la section consacrée à la Lombardie des Sforza, scénographiée par Guido Frette. La section dédiée à l'urbanisme léonardesque, conçue par les urbanistes Cesare Chiodi et Aldo Putelli sous la supervision scientifique de Gino Chierici, revêtit une grande importance. Cet espace illustrait l'actualité des préfigurations de Léonard pour la Milan ducale : la pensée de l'artiste prenait une forme visuelle à travers des modèles réduits à valeur explicative immédiate, conçus pour mettre en lumière la rationalité rigoureuse de ses schémas de voirie superposée et la nette séparation des flux de circulation, révélant une vision théorique si avancée qu'elle en devenait prophétique, même pour la métropole du XX^e siècle. Si l'architecture parlait le langage de la réflexion sur les aspects de la configuration spatiale, les salles de l'ingénierie militaire, de la mécanique et de l'hydraulique furent conçues comme de véritables théâtres de la technique, pensés pour captiver et impliquer émotionnellement le grand public¹⁴.

L'interactivité et la dramatisation visuelle atteignirent leur paroxysme dans les sections conçues par Renato Camus et Giorgio Minoletti pour la Mécanique, ainsi que dans les salles de l'Hydraulique et de la Cartographie. Entourés de plus de quarante modèles de machines, les visiteurs se trouvaient confrontés à des solutions d'exposition d'une remarquable efficacité : à l'instar de la paroi où l'immense agrandissement photographique du dessin de Windsor pour le canal de dérivation de l'Arno servait de fond plastique à la reconstitution tridimensionnelle d'une grande machine excavatrice (fig. 10).

Le parfait équilibre entre rigueur didactique, abstraction géométrique et suggestions de l'avant-garde trouva son expression la plus aboutie dans la *Sala dell'Anatomia*, scénographiée par Giuseppe Pagano lui-même avec Bruno Ravasi. Là, la matière complexe et brute des études sur le corps humain fut sublimée par une mise en espace d'une force conceptuelle extraordinaire : les visiteurs étaient introduits dans l'espace d'exposition à travers un passage obligé, où un œilleton pratiqué dans une paroi diaphane – découpé selon les théories

¹³ Lanzarini, « *L'inflessibile dovere di salvar Leonardo* », cit.

¹⁴ *Ibidem*; Ferretti, *L'eredità di Leonardo da Vinci*, cit.

de la vision de Léonard – contraignait l'œil à viser la célèbre réinterprétation de l'*Homme de Vitruve*. Au centre de la salle, la présentation des pièces se dépouillait de tout accent de cabinet d'anatomie pour devenir une véritable installation artistique : un cœur conservé sous verre et suspendu par un fin réseau de fils et de châssis s'intégrait aux ramifications d'un arbre rose, établissant une analogie subtile et poétique entre les systèmes vasculaires de Léonard et les dynamiques organiques de la nature¹⁵.

À travers cette heureuse synthèse de photomontages, de graphisme d'avant-garde et de modèles matériels, les architectes de 1939 ne se contentèrent pas de donner à voir la richesse culturelle de l'héritage de Léonard, mais transformèrent son *corpus* graphique en manifeste conceptuel d'une nouvelle manière de communiquer la science et le projet dans la modernité ; une démarche qui ne fit toutefois pas l'unanimité parmi les critiques et les chroniqueurs quant à l'efficacité réelle des solutions adoptées sous la direction de Pagano¹⁶.

À la lumière de ce qui précède, on est en droit de se demander quelle aurait été la contribution effective de Sartoris et comment sa *forma mentis* ainsi que son regard original sur Léonard auraient pu trouver leur place, tant dans la première phase confiée à la coordination de Gio Ponti que durant les tout derniers mois convulsifs sous la direction de Pagano. La correspondance inédite conservée dans le *Fondo Sartoris* aux *Archives de la construction moderne* de Lausanne fournit à cet égard des éléments utiles pour reconstituer ce nœud historique, bien que des recherches ultérieures au sein d'une documentation archivistique et iconographique aussi abondante et stratifiée puissent encore apporter d'autres informations significatives à ce sujet.

Sartoris et la Léonardesca. Une occasion manquée

Le parcours organisationnel de la *Mostra di Leonardo da Vinci* et la parabole de l'engagement d'Alberto Sartoris émergent dans toute leur complexité à travers l'analyse croisée des lettres adressées à Sartoris par les plus hautes autorités du Comité d'organisation. L'affaire semble débiter le 4 avril 1938¹⁷ (fig. 15), lorsque Guglielmo Cini, président du *Comitato di raccolta e di ordinamento*, adresse à Alberto Sartoris une première invitation officielle à rejoindre le comi-

¹⁵ M. Conforti, *La sala dell'anatomia tra storia della medicina e modernismo*, in M. Beretta, E. Canadelli, C. Giorgione (a cura di), *Leonardo 1939*, cit.

¹⁶ Cara, "Grande regista" e "ordinato costruttore", cit., pp. 81-84.

¹⁷ Lettre de Giorgio Nicodemi, président du *Comitato di raccolta e di ordinamento*, à Alberto Sartoris, 4 avril 1938. Voir l'annexe doc. 1.

té chargé de l'organisation des œuvres. Cette première attestation documente la pleine intégration de l'architecte dans l'organigramme de commissariat (au moins dès le printemps 1938), au sein de la structure présidée par Pietro Badoglio et par les vice-présidents Giuseppe Bottai et Dino Alfieri. Le rôle de Sartoris dans l'organisation de l'exposition trouve une confirmation immédiate dès le lendemain, avec la lettre du 5 avril 1938¹⁸. Rédigée sur papier à en-tête du *Partito Nazionale Fascista – Federazione dei Fasci di Combattimento* de Milan et signée par le président du *Comitato Esecutivo* Carlo Emilio Ferri ainsi que par le secrétaire Giorgio Nicodemi, la lettre reconnaît à Sartoris le titre d'« *Illustre Camerata* » et l'invite formellement à prendre part à la réunion des « collaborateurs techniques » fixée au 11 avril au siège de Corso Vittorio Emanuele. Le document, auquel était joint un schéma de programme général (non conservé avec la lettre), révèle deux aspects significatifs déjà soulignés dans la littérature scientifique : d'une part, il fixe l'ouverture de l'exposition entre septembre et novembre 1938, témoignant des délais extrêmement contraints de l'entreprise ; d'autre part, il adresse la missive à Sartoris « *presso Galleria del Milione* » au 21 rue Brera, attestant la présence de l'architecte dans le milieu milanais, bien qu'à cette date il séjourne de plus en plus en Suisse. Ces deux lettres s'inscrivent quelques mois après la rédaction du programme général de l'exposition, rédigé par Nicodemi en janvier 1938, et au cours du même mois où, afin de faciliter les démarches de prêt des œuvres d'art (notamment des originaux de Léonard), le *Comitato esecutivo* avait tenté d'associer au projet de commissariat des chercheurs étrangers renommés¹⁹. C'est également d'avril 1938 que date l'observation de Gino Chierici qui exprime, dans un cadre institutionnel, la nécessité de nommer « un directeur supérieur unique qui organise personnellement le projet du point de vue architectural afin d'éviter les caractéristiques trop personnelles de chaque architecte ou peintre »²⁰, laissant entrevoir les difficultés de Gio Ponti à tenir les rênes du projet scénographique dans son ensemble, ainsi que la persistance d'évidentes problématiques de gestion.

Le 14 juin 1938²¹, les dirigeants du *Comitato Esecutivo* – en les personnes de Carlo Emilio Ferri et de Giorgio Nicodemi – sollicitent avec une extrême urgence Sartoris afin qu'il envoie, dans un délai de trois jours seulement (le 17 juin), l'« esquisse » pour la scénographie de la salle destinée aux dessins d'art

¹⁸ Lettre de Carlo Emilio Ferri à Alberto Sartoris, 5 avril 1938. Voir l'annexe doc. 2.

¹⁹ Cara, « *Grande regista* », cit., p. 71.

²⁰ Extrait d'un procès-verbal du Comité lors de la réunion du 19 avril 1938. Voir Colombo, *La fortuna museale*, cit., p. 358, note 90.

²¹ Lettre de Giorgio Nicodemi, Secrétaire général, Carlo Emilio Ferri à Alberto Sartoris, 14 juin 1938. Voir l'annexe doc. 3.

de Léonard. Une telle demande révèle qu'à la mi-juin, Sartoris était considéré à juste titre comme le responsable de l'une des sections les plus importantes du parcours d'exposition. La lettre suivante du 6 juillet 1938²² révèle toutefois une incontestable incohérence chronologique, prenant les traits d'une tentative de médiation mais aussi, peut-être, d'un moyen de masquer d'autres dissensions internes à la complexe machine organisationnelle. Dans cette missive, Nicodemi invoque « l'éloignement » géographique de l'architecte résidant en Suisse comme la cause de son prétendu défaut d'implication lors des « premiers jours fiévreux de la préparation », justifiant l'attribution de la seule section consacrée aux dessins de Léonard par la volonté de ne pas rabaisser son profil au sein de la partie dédiée à Léonard architecte et urbaniste – laquelle, comme nous l'avons vu, aura une grande importance dans le parcours d'exposition final. Une telle argumentation s'avère en flagrante contradiction avec les preuves documentaires : non seulement Sartoris avait été invité à remettre sa proposition dès le mois de juin de cette même année, mais il était formellement sollicité par les dirigeants du comité depuis le mois d'avril. La missive de juillet semble donc répondre à une évidente fonction apologétique *ex post* : la direction livre une reconstruction des faits *ad hoc*, vraisemblablement pour masquer un redimensionnement opérationnel sous-jacent de l'architecte, tout en compensant cette marginalisation par l'annonce de l'important prêt des Manuscrits de Léonard par l'Institut de France et par le report de la date d'ouverture de l'exposition. La lettre suivante du 20 août 1938 intervient pour suggérer une phase de blocage dans les relations avec les dirigeants de l'exposition et une perte progressive de substance opérationnelle dans la mission confiée à Sartoris²³. Deux mois après la première demande d'une « esquisse », le *Comitato Esecutivo* notifie le report de l'inauguration au 9 mai 1939, motivant ce délai par la nécessité de parvenir à une « célébration plus complète et plus organique », et renouvelle à Sartoris son invitation à participer à la *Commissione ordinatrice* pour la salle consacrée au *corpus* graphique de l'artiste. Ainsi, face à une collaboration engagée entre le printemps et le mois de juin 1938, ce n'est qu'en août que la position de Sartoris se trouve officiellement entérinée par la lettre du *Comitato Esecutivo*, qui l'appelle à rejoindre la *Commissione ordinatrice*. La nécessité d'aboutir à cette formalisation préalable confirme une fois de plus la lenteur bureaucratique et les difficultés éprouvées à lancer les phases proprement opérationnelles de l'exposition, bien avant le re-

²² Lettre de Giorgio Nicodemi, Secrétaire général, Carlo Emilio Ferri Président de la Exposition Léonardesque à Alberto Sartoris, de Milan, 6 juillet 1938. Voir l'annexe doc. 4.

²³ Lettre du Comité exécutif de l'Exposition Léonardesque à Alberto Sartoris, de Milan, 20 août 1938. Voir l'annexe doc. 5.

manièrement scénographique et critique définitif confié l'année suivante à Paganò. On remarquera en outre qu'à cette date, l'idée de dédier une salle au thème crucial de Léonard « dessinateur » était toujours en vigueur. On peut observer que le 31 mars 1938 avait été inaugurée, avec un grand retentissement national et international, la nouvelle salle dédiée à Léonard au sein de la Pinacothèque Ambrosienne avec une scénographie conçue par Ambrogio Annoni, où les feuillets du *Codex Atlanticus* occupaient une place majeure, renforcée par de nouveaux dispositifs d'exposition spécialement conçus²⁴, lesquels n'ont vraisemblablement pas rencontré l'assentiment de Sartoris quant au langage ainsi qu'aux solutions techniques et matérielles adoptées.

À la suite immédiate de la correspondance susmentionnée, les documents d'archives attestent un voyage d'études en Italie effectué par Sartoris en septembre 1938²⁵. De ce séjour est conservé le programme dense et détaillé dactylographié par l'architecte, intitulé avec l'exclamation française « *Un merveilleux voyage* ». Le dactylogramme, enrichi de notes autographes, permet de reconstituer l'itinéraire des visites de monuments, d'ensembles muséaux et de centres historiques effectuées entre le 9 et le 27 septembre, révélant une réflexion historico-critique mûrie sur le terrain : un parcours visant non seulement à établir une forte contiguïté avec les œuvres et les contextes léonardesques, mais aussi à faire émerger les liens subtils entre artistes, architecture et territoire.

Dans le cadre des périlleuses péripéties liées à la *Mostra Léonardesca* de Milan, l'étape à Vinci, programmée pour le 16 septembre, revêt une valeur paradigmatique, s'intégrant stratégiquement au séjour florentin et à la visite des ensembles monumentaux de San Lorenzo, de la *Sagrestia Nuova* de Michel-Ange et des œuvres de Donatello. Cet état des lieux dans la ville natale de Léonard se présente comme un véritable « pèlerinage » aux racines territoriales et biographiques du génie de Vinci : une exploration directe des sources historiques et paysagères qui devient pour Sartoris l'occasion d'un approfondissement en vue de son engagement scénographique (figg. 17-18).

L'indication « Vinci » dans le dactylogramme ne comporte pas de précisions. À cette date, dans le village natal de Léonard, le *Castello dei Conti Guidi* se présentait sous son aspect de palimpseste (avec les stratifications pluriséculaires qui avaient marqué l'édifice médiéval), les travaux de restauration conçus par Piero Sanpaolesi n'ayant pas encore commencé (à partir de 1939) (figg. 19-20). Le monument faisait toutefois l'objet, au cours de ces mois-là, de travaux d'« entretien extraordinaire » afin de pouvoir accueillir deux événements or-

²⁴ Colombo, *La fortuna museale*, cit., pp. 358-359.

²⁵ Voir l'annexe doc. 6.

ganisés par l'administration locale (*Cimeli Léonardiani* et *I prodotti del Montalbano*) liés à la grande exposition milanaise qui se tiendrait en 1939²⁶. Seule l'église *Santa Croce*, au centre du bourg, pouvait se montrer totalement rénovée grâce à la reconstruction intégrale dans un style néo-renaissance (1929-1935) réalisée par l'architecte Giuseppe Gullino, mais elle était encore dépourvue du baptistère édifié *ex novo* par l'architecte Giulio Arata en 1952, dans le cadre des célébrations léonardesques de cette année-là²⁷.

L'itinéraire met en outre en évidence une recherche sélective et rigoureuse, axée sur les grands maîtres de la perspective, de la mesure géométrique et de la clarification formelle, maillons d'une chaîne conceptuelle de principes et de recherches « rendus évidents, relancés et pratiqués par les modernistes », comme le rédigera Sartoris dans l'un de ses essais²⁸.

La première partie du parcours (9-19 septembre) dessine un véritable itinéraire à la recherche des matrices de la culture des maîtres toscans de la Renaissance : les étapes à Arezzo, Sansepolcro et Monterchi du 10 septembre sont dédiées à l'étude de Piero della Francesca²⁹, dont la leçon sur la construction synthétique de la forme s'accompagne d'annotations spontanées, comme la note de mœurs sur la « découverte de l'inventeur de la fermeture éclair ». Les jours suivants à Florence, l'attention se déplace sur la genèse de la spatialité du XV^e siècle et de la peinture murale (Andrea del Castagno à Sant'Apollonia, Masaccio et Masolino au Carmine, Brunelleschi, Paolo Uccello), jusqu'aux chefs-d'œuvre de la Haute Renaissance au Palazzo Pitti et à l'exploration des centres historiques de Sienne, San Gimignano, Prato, Pistoia, Pise, Lucques et Volterra.

Le voyage se poursuit ensuite en remontant vers le nord. Le 23 septembre, Sartoris fait étape en Émilie, visitant les cathédrales de Bologne et de Modène, pour ensuite s'arrêter à Parme entre le Baptistère, la Cathédrale, San Giovanni et le Théâtre Farnèse (« *Teatro neoclassique* »). Le 24 septembre, l'architecte rejoint Milan, poussant dans la même journée jusqu'à Castiglione Olona pour admirer les fresques de Masolino da Panicale, ainsi qu'à Saronno. La journée du 25 septembre se révèle particulièrement dense, entièrement consacrée

²⁶ E. Ferretti, *La rocca e il castello nel mito di Leonardo*, dans R. Nanni, E. Testaferrata, *Vinci di Leonardo. Storia e memoria*, Ospedaletto (PI), Pacini Editore, 2004, pp. 165-182 ; R. Cianchi, *Le celebrazioni a Vinci in onore di Leonardo*, « Il telegrafo », 1^{er} février 1939, p. 3 ; R. Cianchi, *La mostra Leonardiana nel Castello di Vinci: 20 agosto-30 settembre 1939*, San Miniato, Tip. Bongi, 1939.

²⁷ G.C. Romby, *Vinci paese di Leonardo. La costruzione dell'immagine urbana*, in R. Nanni, G.C. Romby (dir.), *Nello specchio del genio. Studi storici, cultura urbana e genius loci tra Otto e Novecento nel segno di Leonardo*, Fucecchio (FI), Edizioni dell'Erba, 2001, pp. 97-104: 104.

²⁸ Sartoris, *Geometria dell'architetto*, cit., p. 63.

²⁹ Sartoris publia en 1957 un petit volume consacré à Piero, qui aura également un retentissement international : A. Sartoris, *Piero della Francesca. Gli affreschi di Arezzo*, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, 1957.

aux collections de la Pinacothèque de Brera, avec une étude approfondie des chefs-d'œuvre de Giovanni Bellini, du *Christ mort* de Mantegna, du *Mariage de la Vierge* de Raphaël, des retables de Crivelli et de Piero della Francesca, de Carpaccio, de Cossa, ainsi que des peintures des « *Allievi di Leonardo* » et des fresques de Bramante et de Bernardino Luini –, suivie des visites de la basilique Sant' Ambrogio (avec le trésor d'or de Volvinius) et de la cathédrale de Monza (annotée à la main dans le document). Le séjour milanais se conclut entre la librairie Hoepli (le 26 septembre) et le Dôme (le 27 septembre), pour s'achever sur une note dramatique et auto-ironique consacrée à la panne de son véhicule : « *Désastre: départ du pauvre Pipistrello* ».

En définitive, cette immersion totale et exhaustive dans la civilisation artistique de la Renaissance italienne démontre la claire intention de Sartoris d'aborder le mythe de Léonard et le défi de sa traduction scénographique non pas à travers des solutions d'exposition banalisantes ou de réductrices reconstitutions d'époque, mais bien par la compréhension profonde, structurale et moderne des lois spatiales, géométriques et figuratives à la base de sa vision de l'humanisme artistique et architectural. Le dense et intense itinéraire de recherche effectué par Sartoris entre la Toscane, l'Émilie et la Lombardie en septembre 1938 trouve un écho immédiat et capital sur le plan documentaire dans la lettre suivante que lui adresse Giorgio Nicodemi le 17 novembre 1938³⁰.

La valeur de cette missive réside précisément dans son lien conceptuel indissoluble avec l'itinéraire du voyage en Italie récemment achevé. La vaste pérégrination de Sartoris – qui avait culminé le 25 septembre avec l'examen minutieux des chefs-d'œuvre de la Pinacothèque de Brera, de la suite des « *Allievi di Leonardo* » et des témoignages lombards de Bramante et de Bernardino Luini – ne s'était pas configurée comme un pur exercice d'érudition, mais comme un instrument de préparation analytique à l'acte de commissariat et de conception. Cette immersion capillaire dans la peinture et dans l'architecture aurait pu acquérir une concrétisation opérationnelle particulière en relation avec la communication de Nicodemi. Sa lettre annonce en effet avec emphase à l'architecte l'acceptation définitive de prêts d'une valeur scientifique exceptionnelle : « les dessins de Léonard qui nous ont été accordés donneront une importance exceptionnelle à la section de l'Exposition de Léonard qui devra les contenir ». L'enquête menée *sur le terrain* par Sartoris au cours des mois précédents se révèle ainsi comme une réponse préventive, rigoureuse et consciente aux exigences complexes d'exposition et de philologie requises par ce secteur prestigieux et délicat de la manifestation. En même temps, l'analyse

³⁰ Lettre de Giorgio Nicodemi à Alberto Sartoris, de Milan, 17 novembre 1938. Voir l'annexe doc. 7.

de la lettre du 17 novembre apporte une pierre supplémentaire à l'édifice des hiérarchies mouvantes et des dynamiques de pouvoir complexes au sein du chantier du *Palazzo dell'Arte*. À la différence de la première correspondance printanière – adressée au point d'appui milanais de la *Galleria del Milione* –, la note est cette fois envoyée directement à la résidence suisse de l'architecte, au *Château de Clérolles* à Rivaz, dans le canton de Vaud. Dans la lettre, Nicodemi prie Sartoris de notifier promptement sa « venue prochaine à Milan », afin de convenir d'une réunion de travail à trois avec Gio Ponti, « auquel a été confiée la charge de coordonner les différentes salles ». Après la communication du 17 novembre 1938, la correspondance officielle s'interrompt brutalement. À partir de la fin de l'automne et tout au long de la phase convulsive d'aménagement qui allait conduire à l'inauguration du 9 mai 1939, les sources d'archives, retrouvées à ce jour, se taisent : aucune correspondance ultérieure n'apparaît entre la direction milanaise et Sartoris après cette date. Ce soudain vide documentaire anticipe de près de quatre mois la nomination officielle de Giuseppe Pagano comme « superviseur général » de l'exposition (mars 1939). Il n'est pas à exclure que dans le milieu milanais, on savait informellement depuis un certain temps déjà que la direction de l'exposition serait confiée à l'architecte d'Istrie, fort de son rôle de premier plan sur la scène culturelle locale et nationale, ainsi qu'en vertu de ses rapports avec l'intelligentsia du régime et de ses liens avec Bottai. Giovanni Gentile (parmi les membres du comité scientifique de l'exposition), par exemple, l'avait appelé en 1937 à concevoir le nouveau siège de l'Université Bocconi³¹. Il conviendra également d'évaluer la position délicate de Sartoris au regard des orientations que le régime adoptait vis-à-vis de la culture architecturale européenne la plus avancée en ces mois mêmes, se trouvant ainsi sur des positions opposées à celles du très puissant Marcello Piacentini (pour ne pas parler de celles d'Ugo Ojetti, lui aussi impliqué dans l'exposition). À ce jour, ces éléments demeurent toutefois de simples hypothèses³². L'interruption des relations avec le Comité peut s'expliquer, sur des bases plus certaines, par le redimensionnement ou l'abandon définitif du projet initial d'une section indépendante consacrée aux dessins de Léonard (dont Sartoris aurait dû concevoir la scénographie), mais aussi par une divergence d'approche sous-jacente par rapport à Gio Ponti, qui conservait encore à l'automne 1938 un rôle clé dans la coordination générale de la manifestation.

³¹ Carra, *Grande regista*, cit., p. 78, note 42.

³² Dans le fonds Sartoris est conservée une note dactylographiée, remontant apparemment aux années 1990, dans laquelle est résumée la chronologie de la correspondance susmentionnée. Le document se conclut sur cette observation : « N.B. : Sartoris affirme avoir préparé le programme, mais ne pas y avoir participé par la suite, s'étant disputé ». Lausanne, Archives de la construction moderne, Fonds Alberto Sartoris, 0172.01.0088.

Lorsqu'à l'exposition prit sa forme définitive, en effet, le matériel graphique de Léonard ne fut plus conçu comme un ensemble autonome, mais comme un fil conducteur omniprésent – visuel et conceptuel – intégré au sein des différentes salles et en étroite relation avec les objets exposés. L'intense parcours de recherche engagé par Sartoris – amorcé avec le dense dialogue institutionnel du printemps et alimenté par le rigoureux voyage d'études effectué en septembre à travers les chefs-d'œuvre de Toscane, d'Émilie et de Lombardie – resta ainsi privé d'un débouché scénographique concret. Cet effort d'étude et d'approfondissement ne fut toutefois pas vain, malgré la non-participation de l'architecte à l'exposition milanaise. Ses études léonardesques retrouvèrent en effet une nouvelle dynamique vers la fin de la guerre : à partir du 9 mars 1944, Sartoris donna une série de conférences – parfois traduites en essais – consacrées à Léonard, inaugurant une période de réflexion qui trouverait son aboutissement dans l'ouvrage *Léonard architecte* paru en 1952³³.

Un viatique pour Léonard architecte

Dans *Léonardo da Vinci architecte et urbaniste*, publié en 1944 dans la revue « Werk »³⁴, Sartoris offre une interprétation de Léonard comme précurseur direct de la modernité architecturale et urbanistique. L'analyse de Sartoris, en s'insérant dans le débat théorique du Rationalisme et en se rattachant à une ligne déjà parcourue par d'autres chercheurs italiens (mais avec moins de rigueur et de force argumentative)³⁵, vise à retracer dans les manuscrits léonardesques les principes fondateurs du projet contemporain. L'auteur souligne d'abord la méthode scientifique de Léonard, appliquée à l'ingénierie structurale et à l'étude de la résistance des matériaux. En examinant le *Manuscrit A* et quelques feuillets du *Codex Atlanticus*, Sartoris observe comment les expériences sur la flexion des poutres et sur les contraintes des arcs anticipent de plus d'un siècle les théorisations de Galilée. Sur le plan formaliste, l'attention de Léonard se déplace de l'ornement à la spatialité, souligne Sartoris. La recherche sur le plan centré et symétrique, héritée de Leon Battista Alberti et de

³³ Abriani (dir), *Alberto Sartoris*, cit., p. 25. Il faut également rappeler l'article « Pouvoirs du Vinci. I - Les manuscrits et les prophéties », *Courrier de Genève*, Genève, 12 mars 1944, que je n'ai pas pu consulter.

³⁴ A. Sartoris, *Léonardo da Vinci architecte et urbaniste*, « Das Werk: Architektur und Kunst = L'œuvre: architecture et art », XXXI, 6, 1944, pp. 172-176.

³⁵ A. Pica, *Schemi urbanistici del Rinascimento*, « Casabella », 76, 1934, pp. 30-33 ; A. Pica, *La città di Leonardo*, « Casabella », 93, 1935, pp. 10-13 ; G. Chierici, *Léonardo architetto*, « Palladio », 3, 1939, pp. 193-204 ; C. Baroni, *Léonardo architetto*, dans *Léonardo da Vinci: edizione curata dalla Mostra di Leonardo da Vinci in Milano*, Novare, De Agostini, 1939, pp. 239-259.

Francesco di Giorgio, est poussée jusqu'à ses ultimes conséquences : l'édifice est conçu comme un corps isolé dans l'espace, accessible de chaque côté et articulé en fonction de la lumière et de la vision en perspective. C'est toutefois dans la dimension urbaine que Sartoris identifie la contribution la plus significative de Léonard. Sollicité par les dramatiques conditions d'hygiène des villes du XV^e siècle, Léonard dépasse le modèle vitruvien et renaissant de la ville-forteresse fermée à croissance radiocentrique, pour théoriser une ville ouverte, décentralisée et fonctionnelle. La proposition centrale concerne la séparation des flux de circulation sur plusieurs niveaux : un réseau viaire supérieur, réservé à la circulation piétonne et aux résidents, et un réseau inférieur destiné au transport des marchandises, aux services et au réseau d'égouts (*tout-à-l'égout*). Cette approche se traduit par le modèle de la ville fluviale en fuseau, articulée sur une trame orthogonale et desservie par un canal principal à écoulement rapide flanqué de canaux secondaires, conçus tant pour le transport que pour le lavage systématique des habitations. L'aspect social de la pensée léonardesque émerge en outre dans les propositions de décongestionnement des centres urbains à travers la fondation de bourgs agricoles et l'emploi de modules habitables préfabriqués ou démontables en bois, comme dans le projet pour Romorantin. Enfin, Sartoris passe en revue les solutions distributives des manuscrits : typologies résidentielles en gradins, tours à plan hexagonal, écuries dotées d'automatismes hydrauliques et systèmes complexes d'escaliers à double ou quadruple hélice, étudiés pour séparer rigoureusement les parcours des usagers.

En conclusion, Sartoris relit l'œuvre de Léonard non pas comme l'auteur d'une série d'observations préfiguratrices isolées, mais comme le concepteur d'un programme théorique cohérent qui anticipe avec précision la ville fonctionnelle, un *zoning ante litteram* et la rationalisation infrastructurelle du XX^e siècle. Il s'agit donc d'observations qui trouveront une nouvelle déclinaison dans le volume de 1952.

Dans son essai *L'art militaire de Léonard de Vinci*, publié en 1945 dans la *Revue Militaire Suisse*³⁶ (fig. 21), Alberto Sartoris analyse la contribution de Léonard de Vinci à l'ingénierie et à la technique militaire. Entre la fin du XV^e siècle et le début du XVI^e siècle, dans une Italie fragmentée et traversée par des conflits incessants – souligne l'auteur –, l'artiste associa à la peinture et aux études anatomiques une recherche constante appliquée aux armes et aux fortifications. Sartoris met en évidence la façon dont ce choix répondait à une démarche éthique précise : se référant aux thèses de Saint Thomas d'Aquin sur la légitimité de la guerre conduite par des autorités civiles justes, Léonard conçut

³⁶ A. Sartoris, *L'art militaire de Léonard de Vinci*, « Revue Militaire Suisse », XC, 6, 1945, pp. 271-284.

ses inventions dans l'intention de défendre les cités et de contrecarrer les visées des tyrans. Se considérant comme un citoyen du monde, il offrit ses projets au duc de Milan, à la république de Venise, à Florence, à César Borgia et aux rois de France. En reconstituant ce parcours, l'essai met en lumière la manière dont l'étude du *De re militari* de Roberto Valturio et l'héritage des armuriers florentins et siennois ont alimenté la production de carnets remplis de schémas et de notes techniques. Léonard comprit avant nombre de ses contemporains que l'évolution des armes à feu rendrait obsolètes les techniques médiévales. Il innova dans la fabrication des canons en proposant la fonte d'une seule pièce ou avec des âmes réutilisables, conçut des pièces à culasse mobile avec fermeture à vis, imagina des batteries à tubes multiples pour l'infanterie et développa l'*architronito*, un canon actionné par la force d'expansion de la vapeur. Son investigation toucha également à la balistique : il étudia la résistance de l'air, analysa les effets du tir par ricochet sur le sol (le « tir à ricochet », formalisé plus tard par Vauban, pour lequel Sartoris établit un parallèle avec la balistique contemporaine et les bombes de l'aviation) et dessina des modèles de bombes explosives, de mines, de sphères perforées remplies de poudre et de projectiles profilés dotés d'ailerons stabilisateurs. L'intérêt de Léonard, insiste Sartoris, s'étendit à tous les champs de bataille. Pour les opérations navales et fluviales, il conçut des modèles de sous-marins, des combinaisons pour des incursions sous-marines ou amphibies, des éperons mécaniques pour endommager les quilles ennemies et des embarcations actionnées par des roues à aubes. Sans pour autant avoir inventé l'usage des gaz – pratique déjà attestée dans l'Antiquité –, il théorisa de manière systématique l'emploi de substances et de vapeurs asphyxiantes pour contrer les débarquements, en les associant à des dispositifs de protection des voies respiratoires. Pour les combats terrestres, il dessina de grandes balistes montées sur des chars à roues inclinées, des catapultes à contrepoids et des chars d'assaut couverts actionnés mécaniquement de l'intérieur pour pénétrer dans les lignes adverses. Afin de favoriser les déplacements des troupes, il imagina différentes typologies de ponts, dont une structure parabolique à travée convexe pensée pour un montage rapide. Enfin, Sartoris illustre comment Léonard a contribué à transformer l'architecture défensive. En dépassant le modèle des hautes murailles médiévales, peu adaptées pour résister à l'artillerie, il développa le bastion moderne à deux faces et deux flancs, conçu pour réduire la hauteur des structures et croiser les tirs des défenseurs. L'artiste dessina des profils fuyants, des fossés antichars, des barrages hydrauliques pour inonder des zones stratégiques et des casemates couvertes. Cette approche de la fortification et de l'abri souterrain allait influencer l'ingénierie militaire des siècles suivants, observe encore Sartoris.

Cette étude se distingue également par l'approche spécifique avec laquelle elle analyse Léonard, à savoir à travers les prismes de l'architecture rationaliste, alliant la précision technique à la fonctionnalité structurale. Sartoris inscrit l'œuvre militaire léonardesque dans un rigoureux principe éthique thomiste lié à la défense de la liberté, démontrant comment ses intuitions balistiques et défensives ont directement anticipé la technologie du XX^e siècle, des projectiles aérodynamiques aux *blockhaus* modernes.

Au cours de ces années, Sartoris écrit un autre essai sur l'artiste de Vinci³⁷, où il reprend des thèmes chers au Futurisme et à l'Aéropienture, relus selon sa clé d'interprétation spécifique : ici Léonard cesse d'être un symbole du passé et devient à nouveau l'ancêtre spirituel de la civilisation industrielle ; en mettant l'accent sur des machines volantes actionnées par des leviers et des forces physiques, Sartoris propose à nouveau dans le second après-guerre la pleine adhésion au culte de l'aérodynamique, démontrant comment le génie humain peut dominer la nature à travers la technique et le projet rationnel.

Dans son essai suivant *L'invention des machines*, publié en 1952 dans le *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*³⁸, Sartoris analyse l'œuvre de Léonard de Vinci sous une perspective complémentaire à la perspective militaire, mettant en lumière sa figure de fondateur de la mécanique moderne, précurseur de l'ingénierie industrielle et de la théorie de la machine. Inséré dans le contexte économique et technologique vivant de la Renaissance italienne, l'artiste toscan associa à la recherche picturale une exploration systématique des principes physiques et structuraux qui régissent les machines. Sartoris montre que le choix d'adopter dans ses carnets une écriture spéculaire et hermétique n'était pas un simple maniérisme, mais une nécessité précise liée à la culture de l'époque, où les secrets technologiques et les innovations techniques représentaient un patrimoine stratégique à protéger avec une extrême confidentialité.

En retraçant cette étude, il ressort que Sartoris voit en Léonard celui qui a formalisé pour la première fois la méthode du dessin d'ingénierie et façonné sous cet angle précis la figure de l'ingénieur moderne. À la différence des bâtisseurs qui l'avaient précédé, il introduisit la pratique consistant à décomposer tout dispositif complexe en ses éléments primaires, définis comme *éléments machinaux*, en étudiant séparément roues dentées, vis sans fin, poulies et systèmes de transmission avant de les réassembler dans leur ensemble. Dans

³⁷ A. Sartoris, *Léonard de Vinci, aéronaute*, « La Patrie Suisse », a. LIII, 28, 17 juillet 1946, pp. 804-805.

³⁸ A. Sartoris, *Léonardo da Vinci: L'invention des machines*, « Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo », 28, 1952, pp. 30-41. Avant cet essai, Sartoris rédige le texte intitulé *De quelques aspects moins connus de Léonardo da Vinci, Avec projections*, présenté à Barcelone le 11 novembre 1949 au Conferencia Club (voir Abriani (dir.), *Alberto Sartoris*, cit., p. 28).

ses croquis, il introduisit des conventions graphiques révolutionnaires pour l'époque, telles que les vues en coupe, les détails en perspective et la transposition des plans, accompagnant les dessins de calculs théoriques, de fiches descriptives et de modèles en bois qu'il faisait réaliser par des ateliers et des collaborateurs spécialisés avant la fonte finale en métal, anticipant ainsi une organisation des travaux cohérente et efficace. L'investigation de Léonard pénétra avec rigueur scientifique les problèmes de la cinématique et de la physique appliquée. Il fut le premier à comprendre le concept économique de rendement mécanique et à analyser les lois du frottement et de l'usure, en concevant des roulements à rouleaux, des rotules et des systèmes de refroidissement pour optimiser le fonctionnement des véhicules et des machines-outils. Sartoris souligne en outre la dimension esthétique et philosophique de ce travail : guidé par l'idée que la beauté et la fonctionnalité doivent coïncider, Léonard appliqua aux structures mécaniques les mêmes lois d'harmonie et de perfection qu'il observait dans les organismes vivants. Cette capacité à unir théorie, pratique et sens des formes jettera les bases des traités techniques des siècles suivants, en influençant directement les travaux des principaux ingénieurs des XVI^e et XVII^e siècles.

Dans cet essai, Sartoris reconnaît donc en Léonard le fondateur du dessin industriel moderne, en analysant sa décomposition systématique de la machine en ses composants primaires. La contribution fonde la vision de l'architecture rationaliste avec la science et la physique en particulier, en montrant comment Léonard a introduit pour la première fois les concepts de rendement et de réduction du frottement, élevant la fonctionnalité mécanique à une véritable esthétique de l'utile.

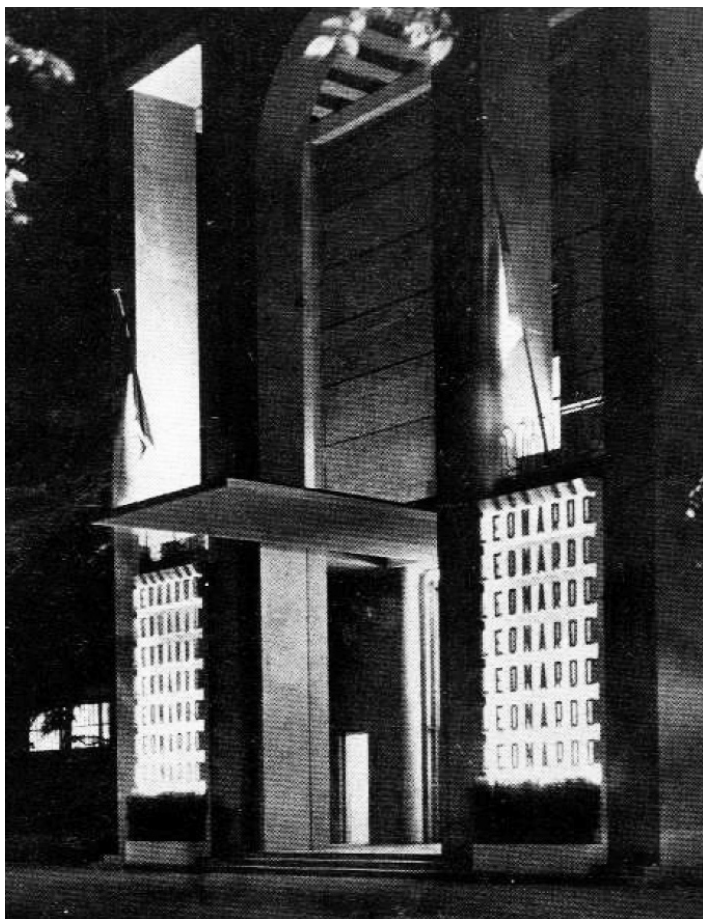
À travers cette dense séquence d'essais et de conférences, le regard d'Alberto Sartoris se confirme profondément original : non pas celui d'un historien de l'art ou de l'architecture traditionnelle, mais celui d'un architecte rationaliste qui relit Léonard de Vinci comme un véritable « père » du projet contemporain. Qu'il s'agisse d'urbanisme, d'ingénierie militaire ou de mécanique, Sartoris retrace constamment dans les codex vinciens une méthode scientifique unitaire dans laquelle éthique, rigueur fonctionnelle et esthétique de l'utile coïncident parfaitement.

Dans ses analyses, Sartoris fait preuve d'une connaissance ponctuelle de l'historiographie et des sources primaires et secondaires sur Léonard, en citant directement les manuscrits vinciens (comme le *Manuscrit A*, le *Manuscrit B* de l'Institut de France ou le *Codex Atlanticus*, etc.), en récupérant l'héritage des théoriciens de la Renaissance (Taccola, Leon Battista Alberti, Francesco di Giorgio, Roberto Valturio) et en se confrontant de manière critique au dé-

bat de son époque. Cependant, la reconstruction philologique ou l'érudition académique pure ne représentent jamais pour lui une priorité. Le recours aux sources historiques et historiographiques sert à Sartoris de support théorique pour une opération éminemment opérationnelle et critique : relire, comme cela a déjà été souligné, Léonard à travers le prisme du Moderne. Plus que l'exégèse du texte pour elle-même, ce qui intéresse l'auteur est de faire émerger des feuillets vinciens une matrice de conception, une méthode scientifique et une esthétique de la fonctionnalité capables de légitimer et de fonder les principes de l'architecture et de l'urbanisme contemporains.

Cette période d'intense réflexion théorique, mûrie dans l'immédiat après-guerre au fil des pages d'articles et de contributions, constitue ainsi le laboratoire conceptuel qui anticipe et rejoint organiquement le volume *Léonard architecte* de 1952, où la figure de Léonard est définitivement consacrée comme précurseur de la modernité.

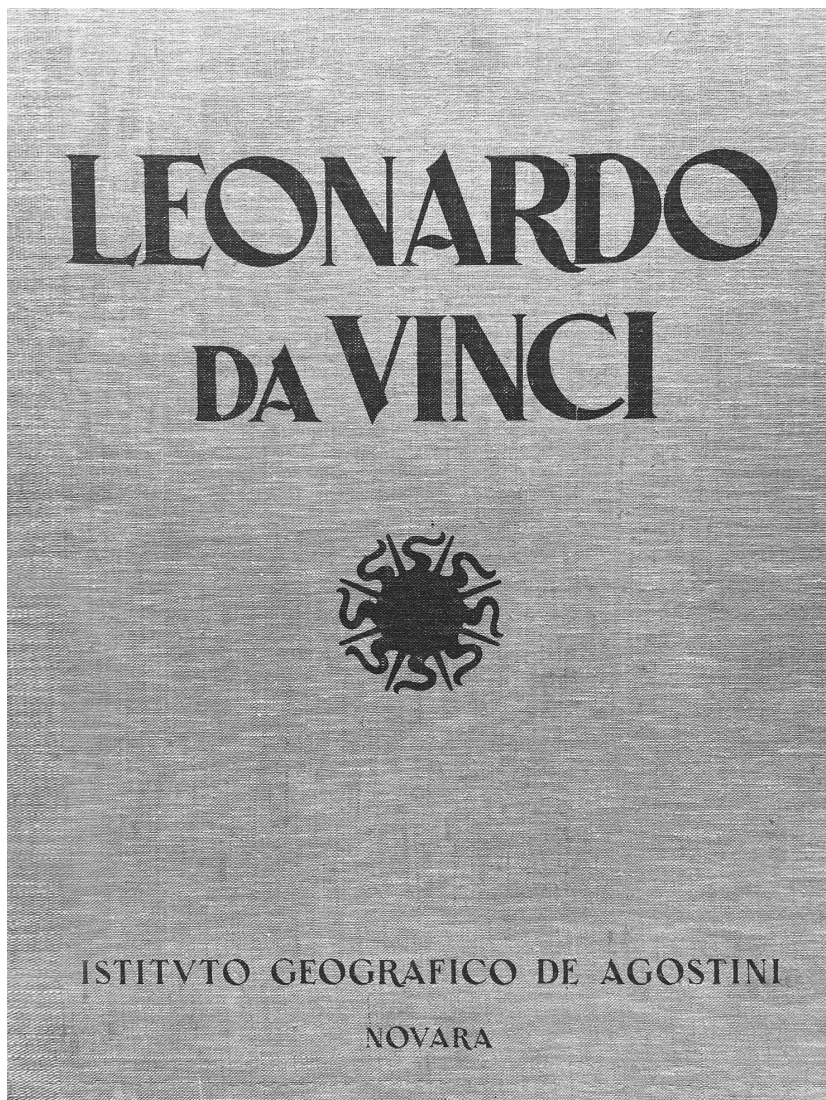
Iconografia II
Iconographie II



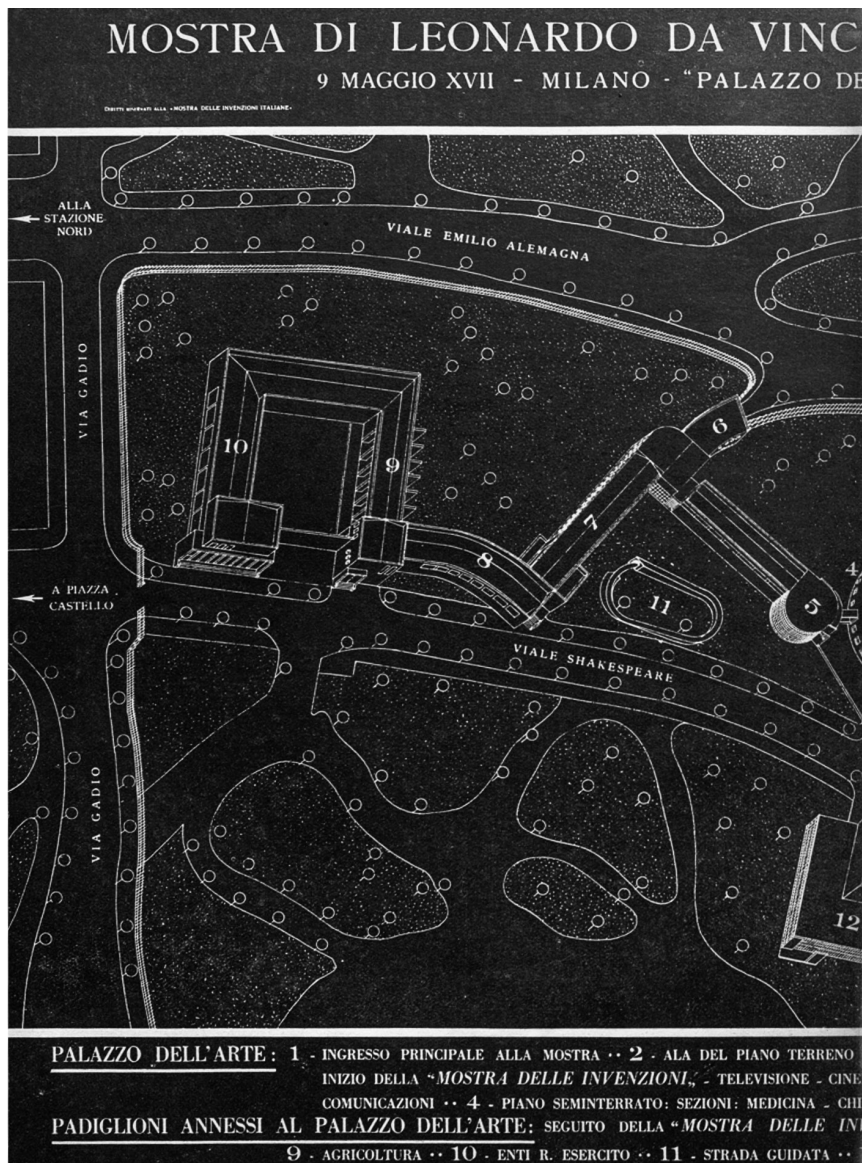
1. Allestimento dell'ingresso del Palazzo dell'Arte a Milano per la Mostra di Leonardo da Vinci, 1939 (G. Pagano, *La Mostra di Leonardo a Milano nel Palazzo dell'Arte*, "Costruzioni-Casabella", 141, 1939, p. 6). / Aménagement de l'entrée du Palazzo dell'Arte de Milan pour l'Exposition Léonard de Vinci, 1939 (G. Pagano, *La Mostra di Leonardo a Milano nel Palazzo dell'Arte*, « Costruzioni-Casabella », 141, 1939, p. 6).



2. Manifesto pubblicitario della Mostra di Leonardo da Vinci, 1939. Collezione privata. /
Affiche publicitaire de l'Exposition Léonard de Vinci, 1939. Collection privée.



3. *Leonardo da Vinci*: edizione curata dalla Mostra di Leonardo da Vinci in Milano, Novara, De Agostini, 1939. Copertina. / *Leonardo da Vinci* : édition réalisée par l'Exposition Léonard de Vinci à Milan, Novare, De Agostini, 1939. Couverture.



4. Planimetria generale della Mostra di Leonardo da Vinci nel complesso del Palazzo dell'Arte, 1939 (da *Mostra di Leonardo da Vinci e delle invenzioni italiane: catalogo ufficiale della Mostra delle invenzioni*, Milano, Palazzo dell'Arte, maggio-settembre 1939), Milano, Arti Grafiche Ponti e C., 1939.

Corriere della Sera, 9 mag

OGGI SARÀ INAUGURATA Leonardo specchio de Uomo che disegna

La Mostra di Leonardo da Vinci, che è inaugurata oggi al Palazzo dell'Arte, è una dei più grandi eventi di mostra che siano stati compiuti. Suo scopo è dare una visione integrale dell'opera e del carattere del più grande uomo della nostra civiltà passata. Data visione nel senso più proprio: l'opera di Leonardo si deve tutta vedere con gli occhi, nel modo più popolare possibile, e divenendo l'istruttore prendere l'efficacia di un programma morale, integrale, perché da questa mostra dovrebbe venire distrutta l'immagine di Leonardo che unica attitudine aveva e tra sé contrattuali, di un artista Leonardo da riuscire a un Leonardo ricomposto: per essere assistita da quella di un Leonardo autore di una sola e prodigiosa opera d'invenzione.

La parte introduttiva

Per ottenere i due scopi (Leonardo tutto portato davanti agli occhi e Leonardo integrato) gli organizzatori della mostra, da Giorgio Cusani a Giuseppe Pagano, ai suoi collaboratori, hanno avuto a suoi quadri che sono stati, finora, tutti insieme dei suoi disegni. Altri disegni, tavole, critiche, d'autonomia, di precisione, d'architettura, d'idraulica, di etica, di botanica, sono poi stati integrati e ingranditi, e ricomposti i tratti delle sue idee, in lui, e questo è il lato vero più epico, sono stati seguiti molti e venuti a macinare di lui Leonardo ha lasciato il disegno. L'opera di Leonardo è stata una architettura, nella sua funzione del palazzo dell'Arte, in suo cuneo, andava, su alcuni piani come chiese, quasi in silenzio scuri.

Questo è il panorama morale della Mostra Leonardiana. Fa una cosa delle varie sale, senza però dilungarsi in minuzie, né in cataloghi, e senza, e

incapaci di consistere a un altro livello costante. La sala contenente la collezione Gallavotti Scotti ha quadri di prima scelta, e specialmente è da notare il ritratto del cancelliere Moroni, che è Solari dipinto, con quegli occhi vivaci, con quelle mani strette che indicano il leonardesco, e del moderno autore la mirabile testa di San Giovanni Battista, e il grande Cristo da Santo rappresentante Gesù battezzato, il miglior Cristo da letto che lo conosca insieme a quello del Museo Politi Perini. Le figure di Cristo e di San Giovanni Battista sono presso un muscolo le cui linee si aprono sopra associati d'ogni colore, sulle rive coperte di fiori e di erbe e di nubi, come un perfidioso compendio di botanica, avvelenato fatale, si assommano i fogli, ed il muscolo s'allontana fino a toccare in un fondo tra nubi, azzurre, e capricciose come le nuvole. Il mistero fuorché l'ottico di Leonardo che lo agguerra dipingendo ad immergersi nella vita delle cose e qui divenuto stimolo della più pacifica e divertente fantasia.

Solari, Boltraffio e Luini

Un quadro questo che diventerà popolare. Artisticamente non vale né i tre ritratti del Boltraffio che vengono nelle altre sale (quelli del porta Cristo che è stato prestato dal Duca di Devonshire, quello di Zurigo, e specialmente il ritratto della collezione Cassini, il miglior quadro tra i leonardeschi raccolti né del Solari, il ritratto di un Benicoglio, che viene da Detroit, di poco inferiore a quello del cancelliere Moroni di cui abbiamo parlato: né quel San Sebastiano del Bramantino della collezione Rasini, con le sue sembianze annualmente, quasi nondimeno dipinte, quell'occhio mel-



Un'opera giovanile di Leonardo.

gia, che distinguono l'angolo di Leonardo da quello del Verrocchio nel celebre Battesimo di Cristo espone accanto. Non v'è altro che non conosca i ritratti di Beatrice d'Este e del marchese Goffredo che vengono dall'Andreana. L'Associazione degli Uffizi è mirabile sempre tra le opere giovanili, con la sua stessa luce rivelatrice, con le sue cariche di fantasia sui loro segni seminati. Il motivo di sorpresa sarà sempre per tutti l'Associazione dei Magi, che, posto nodo di disegni ritratti in una figurazione, sviluppo di forme emergenti dal buio con moto ondulato, di cui ripareremo quando i quadri francesi completeranno il panorama. Ma nella sala l'istituzione più ghiotta è data dai disegni, provenienti da Windsor, da Roma, da Firenze e da altrove, testimonianza del più grande disegnatore che sia nato. E di fronte a questa critica in-

LA della dan

Cronaca 8 maggio.

Mentre si inaugura la mostra leonardiana a Milano si sta già in Cecelia Gallavotti di Leonardo in questa galleria Corticelli, presso le rocche mare, in un'istituzione orgoglio della Cronaca mediana. Anche qui non sono d'opera e i ritratti d'arte, si dubita se questa sia davvero l'opera della Cecelia Gallavotti, formata da Leonardo il Moro, che Leonardo avrebbe indotto con un gioco di parole, poiché ripresentato che esso teneva in grembo e rappe con la mano bellissima e

Maggio 1939 — Anno XVII

3

A LA MOSTRA VINCIANA

Il' universalità italiana



La « Annunziata » degli Uffizi

A NOSTALGIA

ingella di Cracovia

...no in divetto di guerra. Un solo
...rre, dall'aria d'oro, copre
...sion-gioie chiome e la fronte
...e l'occhi, bruno da una linea
...una linea, un occhio nastro nero.
...l'ovale, realizzatore dese aver
...detti lo chiama per una cuffia e
...ha prepotenza a ingegno sotto il
...nesso, gran bell'ione, ma involo
...nente non fa, perché così sembra
...che il portatore sia un raffo ar-
...to in un consiglio, arme e difen-
...o colla. Le guance sono morbide
...di pancia, ma il mondo è sicuro,
...l'arancia che da il fatto suo.

Ingegneria leonardiana

Raggiungerla o imitarla è impossibile; ma sforzarsi di seguirne l'insegnamento è utilissimo

Come abbiamo notato nell'articolo precedente dedicato alle macchine di Leonardo, il sapere vinciano è stato oggetto di studi intensissimi, ma quelli studi, stando per base la storia della scienza, — disciplina interdisciplinare, ma che presuppone nel lettore una profonda cultura, — poco si prestano alla divulgazione nel gran pubblico. Noi, che facciamo molto di divulgazione, ci proponiamo invece di stabilire se e quanto si possa trarre profitto dagli insegnamenti del grande Maestri a vantaggio della scuola e della vita.

La tecnica vinciana

E' in questo settore appunto che vogliamo fermarci ancora, rispondendo dapprima ad alcune questioni preliminari che molti ci ponono. Chiedeva Leonardo la matematica? No, dicono alcuni. La risposta non è esatta, in senso assoluto. Leonardo conosceva le matematiche dei suoi tempi, e di quelle si servi, senza però fare dei suoi progressi la sua mente era rivolta più all'attuazione che alla speculazione. Egli sentì alla regola dei tre, di cui apprese il calcolo industriale, che doveva ricevere molto dopo, Era Leonardo, esperto in geometria? Sì, in quella semplice, di cui pure si servi con abilità somma. Di fisica e delle altre scienze naturali consultò quanto insegnano Archimede e Aristotele, che sono al tempo stesso nei suoi codici. Rimondano che Leonardo, quando una nozione di fisica difetta, ricorreva all'esperienza, cioè aveva per abitudine a premere sulla forza e sul moto e precedere l'analisi sull'intuito e l'esperienza.

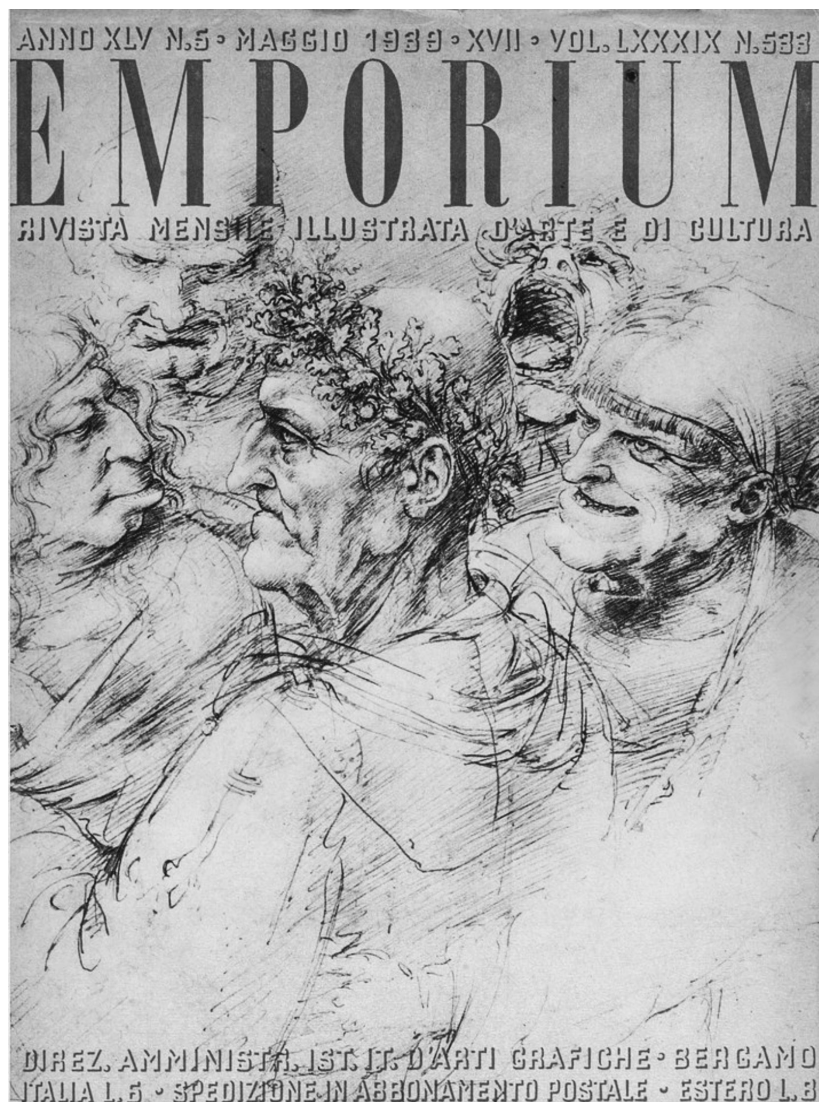
Ciò premesso, dobbiamo giustifi-

ca Leonardo esaltava quegli ingegneri di cui parla Bravmann. C'è un tratto distaccato, anzi prima che Leonardo morisse nel XIII capitolo della sua vita, ponendo alla stessa piano architetti, ingegneri e ingegneri. Oggi a dire ingegneri ci sembra di pronunciare una parola che derivi da ingegno, il più comune attributo della personalità umana, mentre in realtà essa ha una diversa etimologia. Ci viene cioè da ingegno — cognome ed è tutt'altra cosa. L'ingegnere così è chiamato ad alcuna professione, ma è utile a tutti, anche a coloro che non possiedono base di studi. L'ingegnere di oggi è un costruttore che, attento alla scienza, è diventato atto a risolvere problemi ben diversi da quelli che gli si ponevano all'epoca di Leonardo. L'ingegnere moderno è uno specialista rivolto allo studio dei problemi pratici e che quindi ha bisogno di maggiore e più sue conoscenze di carattere tecnico, anche quelle di natura economica, giacché non basta più costruire un edificio che sia in piedi, ma occorre anche renderlo al minimo della spesa. Molti problemi che sembravano di ordine tecnico sono in realtà di carattere economico.

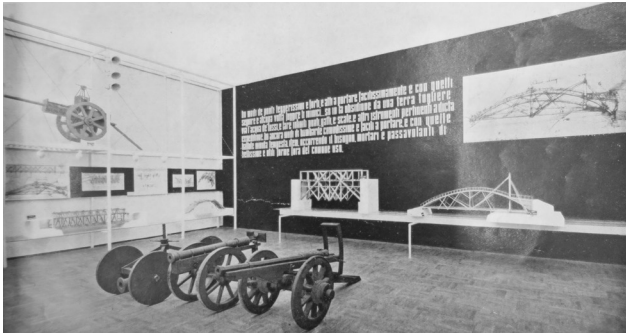
Leonardo fu vero ingegnere, oltre che inventore, matematico, naturalista, al tecnico, ma che può avere un livello più basso ed anche più alto, in ogni modo diverso. Ma non era più che un ingegnere; gli inventori della macchina per scrivere o per curare non erano né pensavano di attribuirvi una sapienza da ingegneri.

Il primo ingegnere moderno

La prova più evidente che Leonardo ha classificato come il primo degli ingegneri moderni, sta negli



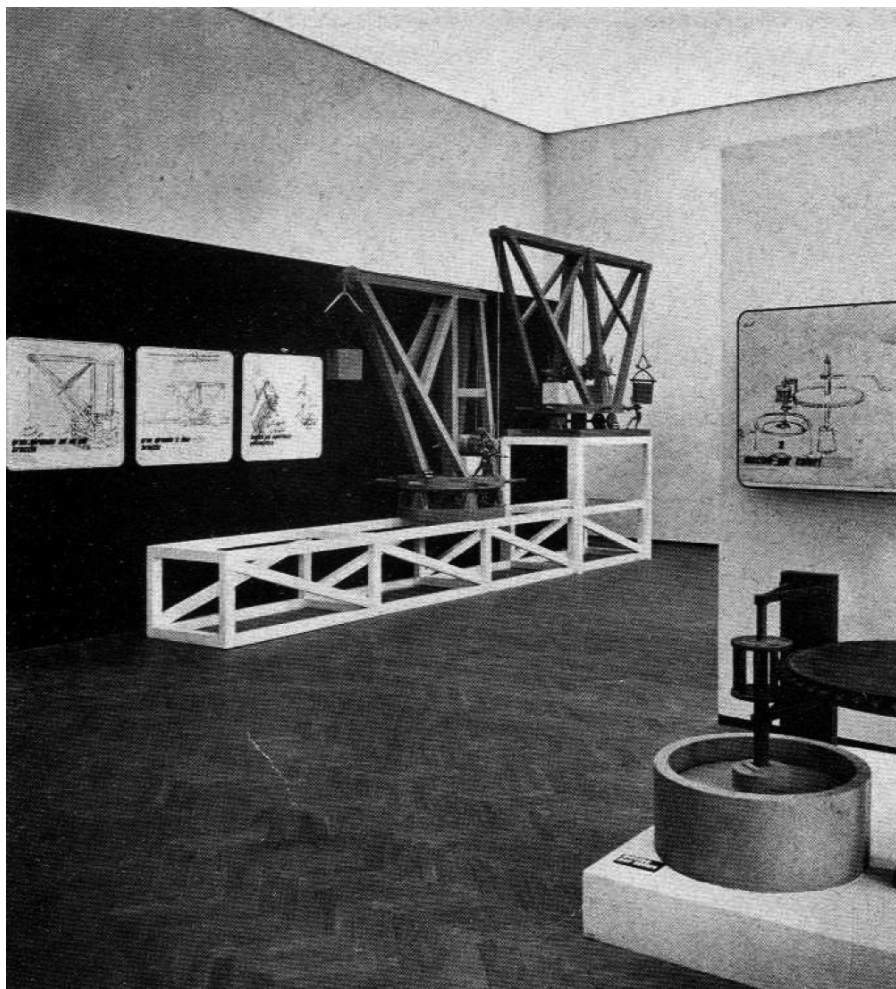
6. Copertina dedicata alla Mostra di Leonardo da Vinci al Palazzo dell'Arte di Milano ("Emporium", a. XLV, LXXXIX, 533, 1939). / Couverture dédiée à l'Exposition Léonard de Vinci au Palazzo dell'Arte de Milan (« Emporium », an XLV, t. LXXXIX, 533, 1939).



7. Sala dell'architettura alla Mostra di Leonardo da Vinci al Palazzo dell'Arte di Milano, 1939 (da G. Pagano, *La Mostra di Leonardo a Milano nel Palazzo dell'Arte*, "Costruzioni-Casabella", 141, 1939, pp. 6-17). / Salle de l'architecture lors de l'Exposition Léonard de Vinci au Palazzo dell'Arte de Milan, 1939 (d'après G. Pagano, *La Mostra di Leonardo a Milano nel Palazzo dell'Arte*, « Costruzioni-Casabella », 141, 1939, p. 6-17).



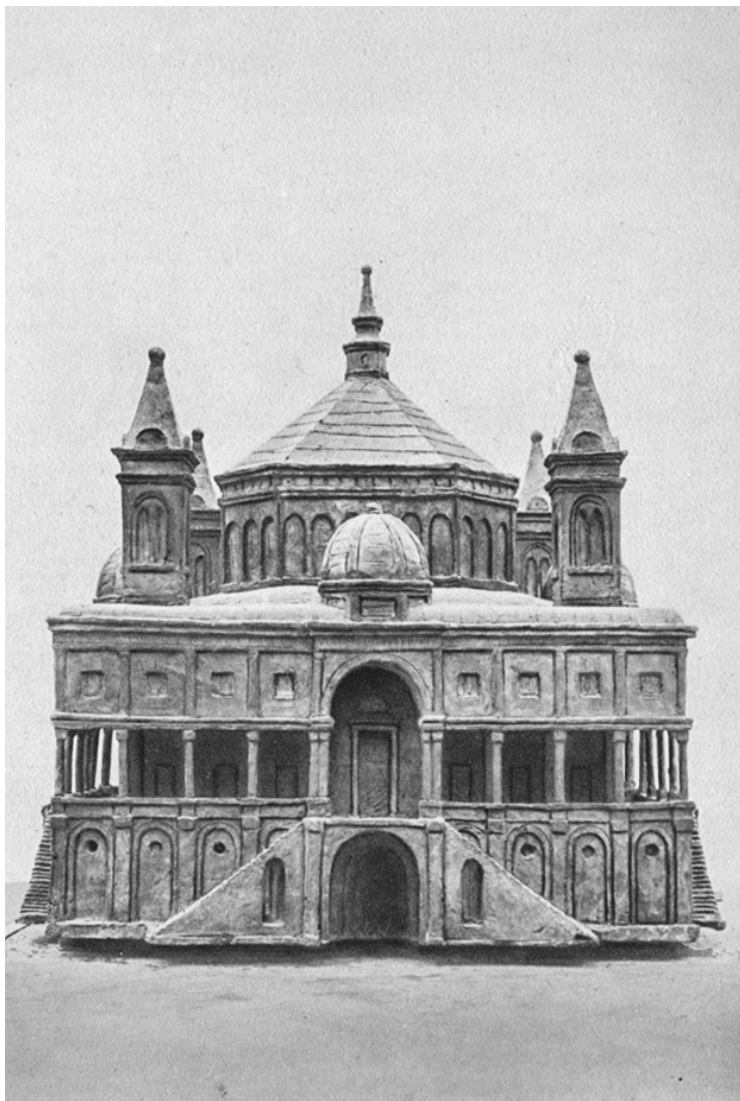
8. Sala dell'architettura alla Mostra di Leonardo da Vinci al Palazzo dell'Arte di Milano, 1939 (da G. Pagano, *La Mostra di Leonardo a Milano nel Palazzo dell'Arte*, "Costruzioni-Casabella", 141, 1939, pp. 6-17). / Salle de l'architecture lors de l'Exposition Léonard de Vinci au Palazzo dell'Arte de Milan, 1939 (d'après G. Pagano, *La Mostra di Leonardo a Milano nel Palazzo dell'Arte*, « Costruzioni-Casabella », 141, 1939, pp. 6-17).



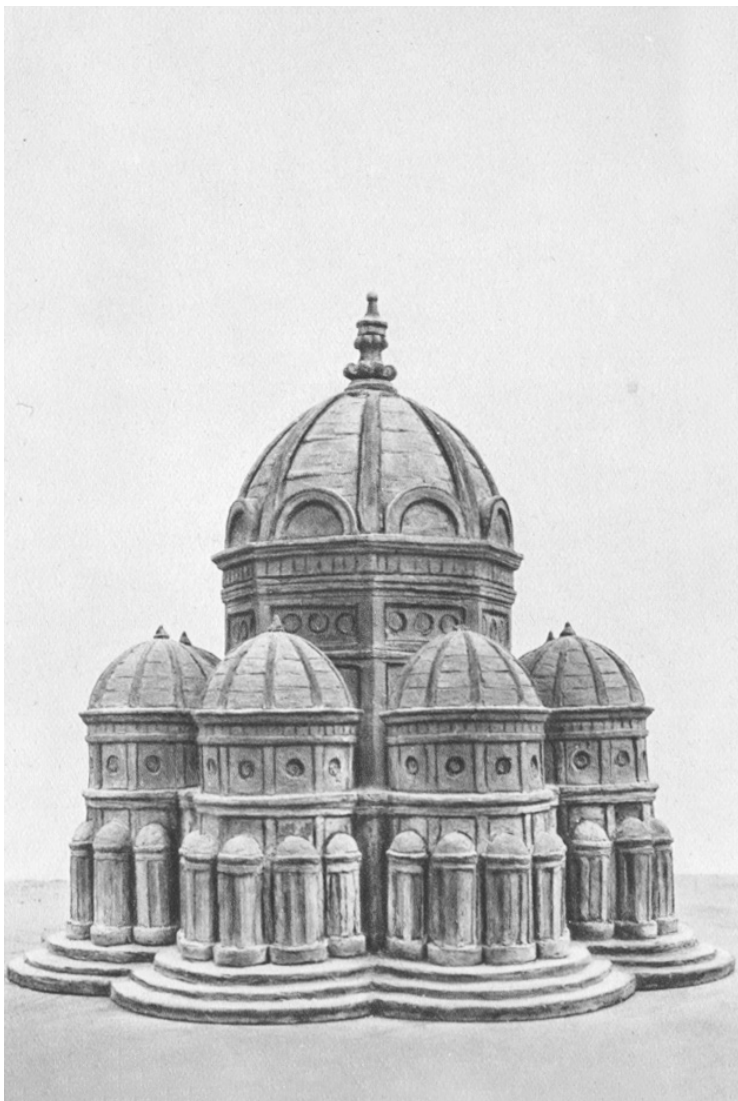
9-10. Sala della Meccanica alla Mostra di Leonardo da Vinci al Palazzo dell'Arte di Milano, 1939 (da G. Pagano, *La Mostra di Leonardo a Milano nel Palazzo dell'Arte*, "Costruzioni-Casabella", 141, 1939, pp. 6-17).



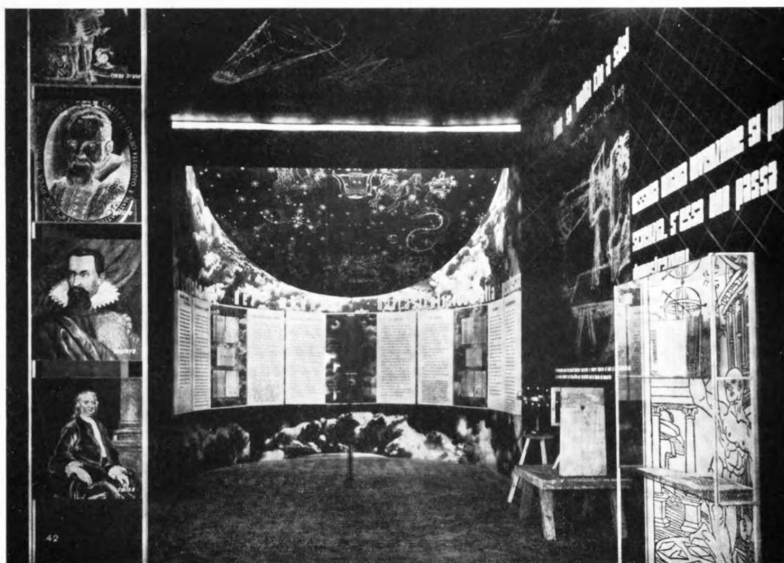
Alle de la Mécanique lors de l'Exposition Léonard de Vinci au Palazzo dell'Arte de Milan, 1939
(d'après G. Pagano, *La Mostra di Leonardo a Milano nel Palazzo dell'Arte*,
« Costruzioni-Casabella », 141, 1939, pp. 6-17).



11. Modello in terracotta dal disegno di una chiesa a pianta centrale realizzato per la Mostra di Leonardo da Vinci al Palazzo dell'Arte di Milano, 1939 (da *Leonardo da Vinci: edizione curata dalla Mostra di Leonardo da Vinci in Milano*, Novara, De Agostini, 1939). / Modèle en terre cuite d'après un dessin d'église à plan centré, réalisé pour l'Exposition Léonard de Vinci au Palazzo dell'Arte de Milan, 1939 (d'après *Leonardo da Vinci: édition réalisée par l'Exposition Léonard de Vinci à Milan*, Novare, De Agostini, 1939).



12. Modello in terracotta dal disegno di una chiesa a pianta centrale realizzato per la Mostra di Leonardo da Vinci al Palazzo dell'Arte di Milano, 1939 (da *Leonardo da Vinci: edizione curata dalla Mostra di Leonardo da Vinci in Milano*, Novara, De Agostini, 1939). / Modèle en terre cuite d'après un dessin d'église à plan centré, réalisé pour l'Exposition Léonard de Vinci au Palazzo dell'Arte de Milan, 1939 (d'après *Leonardo da Vinci : édition réalisée par l'Exposition Léonard de Vinci à Milan*, Novare, De Agostini, 1939).



MOSTRA DI LEONARDO DA VINCI A MILANO
SALA DELLE SCIENZE SPECULATIVE VINCIANE - ARCH. CARLO ENRICO RAVA

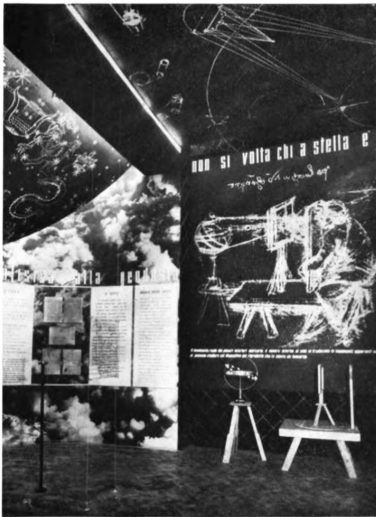
La sezione "Astronomia". Alle pareti della rotonda, fotomontaggio di nuvole, al soffitto inclinato, riproduzione in negativo del firmamento da una xilografia quattrocentesca di Johannes de Sachrobasco; alle pareti di destra e al soffitto riproduzioni in negativo di disegni astronomici di Leonardo; in primo piano, diaframma con i ritratti dei maggiori astronomi.

186

13-14. Sala delle Scienze Speculative nella Mostra di Leonardo da Vinci al Palazzo dell'Arte di Milano, 1939 (da C.E. Rava, *Mostra di Leonardo da Vinci a Milano. Sala delle scienze speculative vinciane*, "L'Architettura Italiana", 6, 1939, pp. 186-188.

ARCH. CARLO ENRICO RAVA · SALA DELLE
SCIENZE SPECULATIVE VINCIANE ALLA "MO-
STRA DI LEONARDO DA VINCI" A MILANO

Sezioni "Geologia" e "Matematica". Veduta d'in-
sieme della sala. Pareti parzialmente in "terranova" nero, gralito
a reticolato rosso-cinabro, parzialmente in "terranova" color ca-
moscio, gralito a concii listati di bianco; soffitto a stucco rosso-ci-
nabro; telai metallici portanti, verniciati in "cementite" bianca.



Particolare della sezione "Astronomia". Alla parete, grande
riproduzione in negativo del disegno di Leonardo per gli studi
sulla sfera armillare; al soffitto, composizione fotografica di disegni
astronomici di Leonardo, in bianco e rosso-cinabro, su fondo nero.

Salle des sciences spéculatives lors de l'Exposition Léonard de Vinci au Palazzo dell'Arte de Milan,
1939 (d'après C.E. Rava, *Mostra di Leonardo da Vinci a Milano. Sala delle scienze speculative
vinciane*, « L'Architettura Italiana », 6, 1939, pp. 186-188).

MOSTRA DI LEONARDO DA VINCI

IL PRESIDENTE DEL COMITATO DI RACCOLTA
E DI ORDINAMENTO

Milano, 4 aprile 1938.A.XVI

Vi prego di voler partecipare ai lavori per la Mostra di Leonardo che si terrà a Milano, dal settembre al novembre p.v.sotto la presidenza del Maresciallo d'Italia, Pietro Badoglio, Duca di Addis Abeba, Marchese del Sabotino, e con la vice presidenza delle LL.EE.l'On. Giuseppe Bottai e l'On. Dino Alfieri, quale membro del Comitato per la raccolta, l'ordinamento e la conservazione delle opere che figureranno nella Mostra.

Ho viva fiducia che vorrete accogliere il mio invito e che vorrete collaborare alla riuscita di una manifestazione che darà idea del vastissimo complesso degli studi ai quali si dedicò il grandissimo che fu viva luce del nostro Rinascimento.

Mi sarà grato di comunicarVi la data della prima prossima riunione.

Con fede fascista e con cordiale animo

IL PRESIDENTE

Ill.mo signor arch.

ALBERTO SARTORIS

presso Galleria del Milione

M I L A N O = Via Brera, 21 =

15. Lettera di Giorgio Nicodemi, Presidente del Comitato di Raccolta e Ordinamento a Alberto Sartoris, da Milano, 4 aprile 1938, AcmEPFL_0172.03.0083. / Lettre de Giorgio Nicodemi, président du Comité de collecte et d'organisation, à Alberto Sartoris, de Milan, 4 avril 1938, AcmEPFL_0172.03.0083.



16. G. Muggiani, Manifesto per la mostra milanese di Leonardo da Vinci, 1938. Collezione privata. Il manifesto riporta le date di apertura previste nella fase preparatoria dell'evento. / G. Muggiani, Affiche pour l'exposition milanaise de Léonard de Vinci, 1938. Collection particulière. L'affiche indique les dates d'ouverture prévues lors de la phase préparatoire de l'événement.



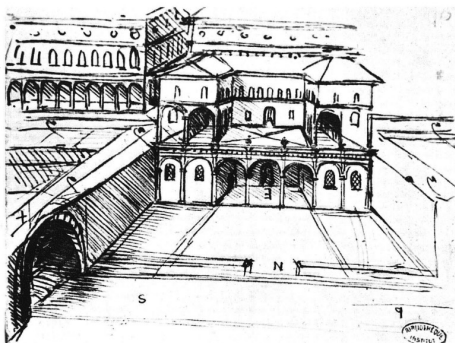
17. Veduta dell'abitato di Vinci dalla torre del Castello dei Conti Guidi (da F. Nicodemi, *Attualità di Leonardo*, "Emporium", a. XLV, LXXXIX, 533, pp. 239-246). / Vue du bourg de Vinci depuis la tour du château des comtes Guidi (d'après Nicodemi, *Attualità di Leonardo*, « Emporium », a. XLV, LXXXIX, 533, pp. 239-246).



18. Veduta dell'abitato di Vinci dalla Piazza della Rimembranza, 1939 ca. Cartolina, collezione privata. / Vue du bourg de Vinci depuis la Piazza della Rimembranza, vers 1939. Carte postale, collection particulière.



19-20. Veduta del Castello dei Conti Guidi, 1939 (da *Leonardo da Vinci: edizione curata dalla Mostra di Leonardo da Vinci in Milano*, Novara, De Agostini, 1939). / Vue du château des comtes Guidi, 1939 (d'après *Leonardo da Vinci : édition réalisée par l'Exposition Léonard de Vinci à Milan*, Novare, De Agostini, 1939).



Leonardo da Vinci. Voies de communication et édifices d'une ville à rues surélevées. Manuscrit B

Leonardo da Vinci architecte et urbaniste

par Alberto Sartoris

Wir veröffentlichen diesen Aufsatz im vorliegenden Heft aus Anlaß der gemeinsam von der Zürcher Kunstgesellschaft und der Ortsgruppe Zürich des B.S.A. veranstalteten Ausstellung, die im Kunsthau Zürich vom 20. Mai bis Mitte Juni stattfindet. Sie zeigt Pläne, Handskizzen und Aquarelle der Architekten E. Glöckner, J. Studler, G. Semper, F. A. Bluntschli, G. Gull, K. Moser, O. R. Salvisberg, H. Bernoulli, die als Lehrer an der ETH gewirkt haben. Die Redaktion.

Dans les *Souvenirs* que le moine Sala da Castiglione consacre à son temps (Ricordi, Venise, 1560), il présente une dolente observation relative à la frénésie investigatrice dont était possédé Leonardo da Vinci et qui le définît sans réserve. Tandis qu'il aurait dû s'appliquer à la peinture, dit-il, dans laquelle il serait apparu comme un second Apelle, il se livra tout entier à la géométrie, à l'architecture et à l'anatomie. C'était l'époque où un mysticisme cosmique à tendance pythagoricienne inclinait le grand Maître de la Renaissance italienne à des considérations morales et dirigeait son évolution expérimentale vers des fins utilitaires profondément humaines. Le plus versatile et le plus complet des génies s'engageait en effet dans l'examen réfléchi et rationnel des rapports de caractère des sciences; dans l'étude de la statique pour connaître les causes de rupture des arcs et des voûtes, dans celle des mesures pour dévoiler les développements symétriques des masses proportionnelles, dans celle de la physiologie pour formuler les exigences d'une organisation éthique et fonctionnelle des ensembles urbains et ruraux. Il arriva à s'expliquer

ces problèmes par l'analogie résultant du parallélisme de directrice, normalisant certains phénomènes avec les lois des sens et des organes physiques. Ce principe des nombres et des types formera l'essence de la certitude manifeste de ses théories constructives et esthétiques. Il en proposa, entre autres, en 1487, une solution détaillée dans ses projets pour la lanterne du Dôme de Milan et, vers la fin de sa vie, de 1517 à 1519, durant l'ultime séjour qu'il fit en France sur l'expresse invitation de François I, dans ses dessins pour la résidence de Charles d'Amboise à Milan: idées largement annotées qui figurent dans le *Codex Atlanticus* et dans le *Codex Trivulziano*.

Alors même que la technologie de Leonardo exhibait dans leur juste lumière les apports personnels des élaborations scientifiques de ses illustres prédécesseurs: Francesco di Giorgio Martini et Leon Battista Alberti, elle formulait en outre les données hygiéniques et d'idéale cohabitation d'une société éthiquement constituée. A ce propos, Costantino Baroni a justement insisté

Capitolo III

DUE ARCHITETTI, UN ARTISTA PROFETICO E UN LIBRO

Ancora Leonardo

Nel saggio d'apertura del catalogo per la mostra personale del 1972¹, Alberto Sartoris riflette sul ruolo dell'architettura e di quelle che egli chiama «arti plastiche» sostenendo con forza la necessità urgente di integrare pittura, scultura, architettura, grafica e urbanistica in un unico «conglomerato indissolubile» (fig. 2). Attraverso il concetto di metamorfosi, egli illustra come l'arte contemporanea debba trasformarsi continuamente per superare tanto la superficiale restituzione del reale quanto l'individualismo sterile, ricongiungendosi allo spirito geometrico e rigoroso di «epoche storiche fulgide» come il Romanico e il primo Rinascimento. Questo legame ideale con la storia dell'architettura emerge fin dalle prime battute con il richiamo a Leonardo da Vinci, figura in cui intuizione scientifica e invenzione spaziale si fondono armoniosamente²:

Oggi, le prospettive magiche di Leonardo hanno preso nuovi significati, altre dimensioni, proporzioni più vaste. Il mondo delle scoperte intuitive si realizza e si amplifica celermente. Sono scaturite nozioni inedite di misura, di tempo e di spazio. L'arte cambia aspetto e linguaggio. L'arte infigurata si propone infatti di seguire il cammino di quelle riforme che la dovrebbero condurre ad una civiltà completa come fu, per esempio, quella dell'epoca romanica. Gli artisti creatori hanno ora la possibilità di imporre le loro invenzioni tramite gli strumenti che essi stessi si sono forgiati. Una missione estremamente importante è loro demandata. Siamo giunti ad un periodo straordinario, ove i problemi tecnici non esistono praticamente più. Ai nostri giorni, dal punto di vista scientifico, tutto è attuabile. Non ci sono, evidentemente, che quesiti di ordine sociale, finanziario, economico, plastico, artistico ed estetico, che in una opera restano ancora in gran parte da risolvere, e che ne costituiscono il freno. Per rimediare alle deficienze e alle difficoltà

¹ A. Sartoris, *Sintesi e metamorfosi delle arti*, in Abriani (a cura di), *Alberto Sartoris*, cit., p. 3. L'espressione «prospettive magiche» impiegata da Sartoris non è casuale: Salvatore Aprea, rintraccia nella produzione grafica e teorica dell'architetto, fin dagli anni Venti, una vicinanza alle categorie del "realismo magico" e della pittura metafisica, maturate durante il soggiorno torinese. Per Sartoris, la geometria rigorosa e la ricerca dell'essenzialità della struttura non escludono la dimensione evocativa e metafisica dello spazio, ma ne costituiscono il necessario presupposto razionale: S. Aprea, *La beauté de la nécessité, la nécessité de la beauté: théorie esthétique et art du dessin dans l'œuvre d'Alberto Sartoris*, "Matières", 16, 2020, pp. 338-349.

² Sartoris, *Sintesi e metamorfosi delle arti*, cit.

delle arti, il programma urgente da compiere è proprio quello della loro integrazione. Per questo, si deve richiedere all'artista di mostrare la sua presenza con un pressante adattamento alle forme stilistiche che la ragione preconizza.

La riflessione di Sartoris prosegue analizzando la parabola storica dell'arte, evidenziando come, dalla fine del Rinascimento fino alla rivoluzione industriale, la rappresentazione del mondo visibile sia stata privilegiata a scapito degli splendori e dei sogni metafisici del Medioevo, riducendo a rappresentazione del reale a ciò che si può unicamente vedere e toccare. Per contrastare la disgregazione della percezione e la scomposizione del pensiero contemporaneo, egli individua nella riscoperta delle costanti geometriche l'unica via percorribile, richiamandosi non solo al Romanico e al primo Rinascimento italiano, ma anche all'arte islamica. Sartoris sottolinea come la tecnica moderna abbia ormai reso tutto attuabile dal punto di vista scientifico, trasferendo la vera sfida dell'opera architettonica sul piano estetico, plastico e sociale. In questa prospettiva, la lezione della storia non rappresenta un nostalgico ritorno al passato né la riproposizione di uno stile in senso storicistico o di un nuovo manierismo, bensì la ricerca di un metodo fondato sulla ragione e sulla semplicità, dove l'arte «infigurata»³ si pone come un ponte gettato tra la realtà soprasensibile e la matematica, capace di restituire all'uomo uno spazio abitabile, esatto e «solare».

A vent'anni di distanza dal libro *Léonard architecte* (1952), Sartoris decide di guidare il lettore/visitatore alla sua rassegna torinese iniziando con un evocativo riferimento all'artista di Vinci, presentato come autore di «prospettive magiche». Tale espressione – che assume il valore di una precisa presa di posizione rispetto a molti esegeti novecenteschi del Rinascimento e della prospettiva come strumento ermeneutico, razionalista e concettuale (a partire da Erwin Panofsky)⁴ – individua nell'operosità di Leonardo il punto d'incontro ideale fra la ragione matematica e la magia dell'intuizione poetica e della metafisica dello spazio. Si ripropone in questo breve saggio, inoltre, quella connessione fra Romanico e Rinascimento (nella visione, naturalmente di Sartoris) che percorre anche le pagine iniziali nell'*Encyclopédie de l'architecture nouvelle*⁵.

³ La scelta di questo specifico vocabolo deriva verosimilmente dal background culturale e linguistico dell'architetto. Nel dibattito critico francofono tra gli anni '30 e '50, per definire la pittura e la scultura astratta si usavano termini come *art infiguré*, *non-figuratif* o *inobjectif*. Sartoris ha letteralmente creato un calco dal francese usando il termine *infiguré*, che risulta semanticamente più pregnante rispetto al termine italiano "astratto". L'arte "geometrica" non "astraeva" qualcosa dalla natura (operazione ritenuta ancora parzialmente figurativa), ma costruiva nuove realtà autonome.

⁴ Cfr. E. Panofsky, *La prospettiva come «forma simbolica» e altri scritti*, a cura di G. D. Neri, Milano, Feltrinelli, 1961 (ed. orig. *Die Perspektive als «symbolische Form»*, in *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-1925*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1927, pp. 258-330).

⁵ A. Sartoris, *Encyclopédie de l'architecture nouvelle: ordre et climat méditerranéés*, Milano, Hoepli, 1957

In quest'ultimo volume, Leonardo viene già presentato come il protagonista

della rivoluzione delle macchine che ha sconvolto le condizioni della vita, conducendola su un piano nettamente dinamico; ha cambiato tutto intorno all'uomo, trasformando la faccia della terra. Nel pieno Quattrocento, il grande artista toscano ha gettato i pilastri portanti dell'urbanistica moderna, superando il risultato raggiunto dai *magistri comacini* attraverso il processo logico che condurrà alle teorie di Sant'Elia e di Le Corbusier.

Nel saggio del 1972 l'endiade concettuale e semantica della «prospettiva magica» e la sua visione di una continuità fra Romanico e il primo Rinascimento (in quanto rappresentano, nella teoria di Sartoris, i due momenti storici ideali in cui l'armonia geometrica, il senso dello spazio, la misura spirituale e l'integrazione di tutte le arti hanno raggiunto il massimo equilibrio) evidenziano i caratteri di una peculiare linea di ricerca su Leonardo che, come abbiamo visto, prende le mosse quarant'anni prima e si sviluppa per decenni con articolate declinazioni. A metà di tale percorso si colloca il volume *Léonard architecte* dove Sartoris approfondisce traiettorie di analisi già delineate negli anni precedenti e apre nuove prospettive di indagine.

Costruire un libro. Sartoris e il «tipografo volante».

Nel numero di aprile del 1952, la rubrica «Notiziario Domus» della rivista fondata da Gio Ponti segnala l'uscita del volume di Sartori dedicato a Leonardo⁶ (figg. 1, 3). Si tratta di una breve menzione nella sezione *Edizioni d'arte*, che tuttavia presenta l'opera a un pubblico specialistico di architetti, cultori dell'abitare e proto-designer. Il 1952 è l'anno delle celebrazioni leonardiane in Italia e all'estero⁷, e la data di pubblicazione viene scelta da autore ed editore proprio per intercettare il rinnovato fervore degli studi su Leonardo su scala internazionale. All'epoca, Alberto Tallone è un editore ormai affermato, un successo maturato già negli ambienti più avanzati della cultura artistica tra le due guerre⁸ (figg. 4-5).

(prima ed. 1948), I, pp. 21-30; M. Fagiolo, *Post-fazione: la Biblioteca e l'Encyclopédie*, F. Cristiano, D. Porro (a cura di), *Alberto Sartoris*, cit., pp. 159-168.

⁶ «Domus», 269, 1952, p.n.n. Per le recensioni al libro si veda qui oltre.

⁷ L.H. Heydenreich, *Das Leonardojahr 1952*, «Kunstchronik», V (1952), 12, pp. 315-320; A.M. Brizio, *Rassegna degli studi vinciani dal 1952 al 1968*, «L'Arte», 1, 1968, pp. 107-120; R. Nanni, M. Torrini, (a cura di), *Leonardo "1952" e la cultura dell'Europa nel dopoguerra*, atti del convegno internazionale (Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento e Vinci, Biblioteca Leonardiana, 29-30-31 ottobre 2009), Firenze, Olschki, 2013; T. Mozzati, «Il sentimento dei servizi»: Giorgio Castelfranco, *Leonardo e la mostra didattica per l'anniversario vinciano del 1952*, «Bollettino d'arte», s. VII, 101, 2016, 32, pp. 89-104.

⁸ V. Pozzoli, *Alle origini del libro d'arte contemporanea: il laboratorio di Milano negli anni Trenta*, Milano, Milano University Press, 2024.

Una serie di lettere raccolte nel Fondo Sartoris di Losanna⁹ consente di ripercorre le tappe più significative dell'iter che porta alla pubblicazione. Si sono inoltre conservati appunti che mostrano come Sartoris abbia selezionato alcuni disegni di architettura di Leonardo, attingendo al Codice Arundel, Codice Atlantico, ai fogli di Windsor, al Codice Trivulziano, al Codice Foster e ai manoscritti dell'Institut de France, disponibili da tempo in edizioni facsimilari¹⁰. Si tratta di appunti che, dopo una prima stesura, mostrano segni di una riflessione articolata, per giungere ad un elenco definitivo, con già dei tematismi enucleati (p.e. «Urbanismo») e indicizzazioni per ambiti progettuali¹¹. La sua ricerca iniziale si concentra anche sull'architettura italiana coeva, non solo direttamente riconducibile alle riflessioni leonardesche. Sartoris, infatti, chiede di poter avere le piante di edifici civili e religiosi di Como, Firenze, Milano, Pavia e Vigevano¹². Si tratta di fogli non datati che si possono collocare nella primavera estate del 1950. La prima lettera di Tallone a Sartoris si data, infatti, al 15 maggio 1950¹³. Da subito emerge una profonda consonanza metodologica tra i due interlocutori, fondata sulla condivisione di una medesima *forma mentis* che intende la composizione tipografica e la strutturazione della pagina stampata come un vero e proprio atto progettuale. L'attività editoriale di Tallone appare in quel periodo contrassegnata da un forte dinamismo, caratterizzato da impegni espositivi a Firenze e dal parallelo coordinamento di numerose nuove imprese editoriali in corso. In questa cornice l'editore esercita una sollecitazione costante e affettuosa nei confronti di Sartoris affinché proceda al completamento del testo, con l'intento di giungere alla pubblicazione di una monografia di elevato pregio formale e critico.

⁹ La ricerca andrà completata analizzando la documentazione eventualmente conservata nell'archivio degli eredi di Alberto Tallone. Si rimanda a ulteriori studi in corso di chi scrive nell'ambito del progetto COST Action "Digital Preservation and Accessibility - Leonardo's Codex Atlanticus and other miscellaneous Folios: A Digital Reconstruction" (LEAF) 2025-2029.

¹⁰ Si ricorda che l'editore Hoepli, con cui Sartoris ha pubblicato i suoi volumi più importanti, a partire dalla monografia del *Gli elementi dell'architettura funzionale* (1932), ha prodotto l'edizione di riferimento del *Codice Atlantico* (Leonardo da Vinci, *Il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Ambrosiana di Milano*, edizione a cura della R. Accademia dei Lincei, Ulrico Hoepli, 1894-1904, 4 voll.), fino a quella di Agusto Marinoni: Leonardo da Vinci. *Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano*. Trascrizione diplomatica e critica a cura di A. Marinoni, Firenze, Giunti-Barbèra, 1975-1980, 24 voll. Qualche anno prima era iniziata l'edizione dei manoscritti dell'Institut de France: Leonardo da Vinci, *Les manuscrits de Léonard de Vinci*, edizione a cura di Ch. Ravaisson-Mollien, Paris, E. Quantin, 1881-1891, 6 voll. Progressivamente anche altre collezioni sarebbero state pubblicate, rendendo disponibile agli studiosi, fra le due guerre, il corpus dei codici leonardiani, fra cui si ricorda K. Clark, *A Catalogue of the Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, Cambridge, Cambridge University press, 1935, 2 voll.

¹¹ Si veda appendice doc. 2 e doc. 3.

¹² Si veda appendice, doc. 1.

¹³ Si veda appendice doc. 6.

La definizione degli aspetti tecnico-compositivi del volume si precisa verso la fine dell'anno¹⁴, quando vengono fissati i parametri della gabbia tipografica sulle proporzioni della pagina 21x 33 cm, già collaudate per il *Pitagora*, da calibrare in relazione alla *maquette* fornita dall'autore. La scelta del carattere Garamond corpo 14 – il medesimo impiegato per il *Canzoniere* – unita all'esortazione a rispettare rigorosamente i tempi di consegna, testimonia la volontà di pervenire a un esito di assoluto rigore estetico e compositivo.

La corrispondenza del gennaio 1951 documenta il procedere serrato del processo progettuale per la monografia *Léonard architecte*, segnando il passaggio dalla prima intesa di massima alle specifiche tecnico-tipografiche e alla pianificazione editoriale del volume.

Il 2 gennaio 1951¹⁵ Tallone risponde a una cartolina di Sartoris inviando un esempio del carattere Garamont [*sic*]¹⁶ corpo 14 e stabilendo i parametri esatti dell'area di stampa: 33 righe per pagina, con giustezza di 12 cm e altezza complessiva di circa 21 cm. In questa fase l'editore ribadisce la centralità del rispetto delle tempistiche di consegna del testo per la definizione del piano generale dell'opera e chiarisce ulteriormente gli aspetti tipografici, valutando sufficiente l'uso di *cliché* per le immagini prive di complesse sfumature chiaroscurali. Sul piano della strategia di tiratura, si delinea una doppia opzione: un'edizione di pregio limitata a 350 esemplari su carta speciale e un'ulteriore tiratura più economica, destinata all'esportazione sul mercato americano e internazionale tramite l'intermediazione di un editore svizzero proposta dallo stesso Sartoris.

Il 26 gennaio 1951¹⁷ una nuova lettera di Tallone dà conto di un ulteriore avanzamento relativo alla struttura dell'impaginato. L'editore concorda con l'impostazione di Sartoris di alternare testo e illustrazioni lungo il volume anziché relegare il corpus iconografico in appendice, concedendo all'autore ampia libertà nella selezione dei documenti da riprodurre. Per perfezionare l'«architettura del libro» e garantire l'uscita dell'opera nei primi mesi del 1952, l'editore richiede con urgenza la consegna del primo capitolo e una *maquette* preventiva sulla distribuzione delle figure, ricordando come la pianificazione definitiva necessiti della totalità dei testi e delle immagini.

¹⁴ Si veda appendice doc. 7.

¹⁵ Si veda appendice doc. 8.

¹⁶ L'uso del Garamond (nella variante specifica "Garamont") rappresentava la sua firma tipografica identificativa. Per le sue edizioni di pregio (compreso il *Léonard architecte* del 1952), Tallone impiegava quasi esclusivamente questo suo tipo originale, ispirato Garamond, alternato solo in rari casi al Caslon o al Bodoni per titoli o volumi specifici. Lo aveva disegnato lui stesso e inciso a mano dal *punchcutter* parigino Charles Malin nel 1949: J. Lioze, *Les impressions d'Alberto Tallone à l'Hôtel de Sagonne*, "Le Courrier Graphique", 45, 1950, pp. 23-28; si veda anche M. Pallante, *I Tallone*, Milano, Libri Scheiwiller, 1989.

¹⁷ Si veda appendice doc. 9.

La missiva si chiude con il riferimento al dinamismo della tipografia, impegnata in parallelo su altre edizioni di rilievo (Manzoni, Dante in-32°, Tarsia e il *Pinocchio* con le vignette di Chiostrì).

La corrispondenza del febbraio 1951 evidenzia la crescente urgenza dell'editore nell'ottenere la consegna dei testi, evidenziando le difficoltà metodologiche di una progettazione condotta a distanza e l'approssimarsi della data delle celebrazioni leonardiana del 1952.

Il 14 febbraio 1951¹⁸ Tallone invia un sollecito estremamente sintetico e perentorio, in cui ribadisce di essere ancora in attesa del primo capitolo promesso da Sartoris e ammonisce l'autore sulla complessità e sulla lunghezza dei tempi di lavorazione tipografica che attenderanno l'opera una volta ricevuti i dattiloscritti.

Il 25 febbraio 1951¹⁹ la sequenza degli eventi registra una distensione nei toni a seguito di un riscontro positivo da parte di Sartoris. Preso atto dei progressi compiuti dall'architetto, Tallone rassicura l'autore circa il proprio impegno nel coordinare al meglio il ricco materiale iconografico e testuale in preparazione. Tuttavia, l'editore ribadisce la necessità imprescindibile di ricevere una *maquette* complessiva per poter studiare l'equilibrio dell'insieme tra testo e immagini. Riconoscendo i limiti della sola via epistolare per la definizione dei dettagli strutturali («per corrispondenza non si può ragionare come si vuole»), Tallone prospetta un incontro di persona a Losanna, da realizzare in occasione del suo prossimo viaggio in Italia per l'allestimento di una mostra dei suoi volumi a Torino presso i locali de «La Stampa». L'esortazione finale a non perdere tempo ribadisce il decisivo obiettivo da non mancare: la concomitanza dell'imminente quinto centenario della nascita di Leonardo, stabilendo così un'improrogabile scadenza storico-editoriale per la pubblicazione del volume.

Il carteggio dell'aprile 1951 attesta il decisivo passaggio del progetto editoriale dalla fase di preliminare all'effettiva ricezione dei materiali testuali, segnando un'intensa accelerazione sul piano operativo e un progressivo affinamento dell'organizzazione complessiva del volume.

Il 5 aprile 1951²⁰ Alberto Tallone conferma l'avvenuto arrivo di una prima parte del dattiloscritto inviato da Sartoris. Pur ammettendo di non aver ancora potuto dedicarsi una lettura sistematica a causa dei pressanti impegni – tra i quali spicca il completamento del primo tomo dell'edizione manzoniana –, l'editore ribadisce come la definizione del piano generale dell'opera rimanga subordinata alla ricezione della totalità del testo.

¹⁸ Si veda appendice doc. 10.

¹⁹ Si veda appendice doc. 11.

²⁰ Si veda appendice doc. 12.

Per superare le complessità del confronto a distanza, Tallone propone di cogliere l'occasione di un prossimo soggiorno a Milano per effettuare una sosta a Losanna e discutere di persona le coordinate dell'opera. Il testo della lettera si caratterizza per l'intreccio tra pragmatismo professionale e intimità epistolare²¹, testimoniato dalle espressioni di affetto fraterno e dal premuroso richiamo alla consorte («leonardesca sposina»).

A dieci giorni di distanza, il 15 aprile 1951²², la sequenza degli eventi registra un ulteriore avanzamento con l'arrivo della seconda parte del dattiloscritto. Tallone, quindi, organizza subito il lavoro del fotografo per la riproduzione di un disegno richiesto dall'autore, impegnandosi a trasmetterne copia a Sartoris; esprime anche un primo giudizio di merito sul testo, definito «studiatissimo e interessantissimo». Tuttavia, l'analisi preliminare dei contenuti evidenzia la necessità di un esame *vis-à-vis* per precisare meglio l'«architettura del libro», inducendo l'editore a riprogrammare la tappa di lavoro a Losanna in coincidenza con il viaggio di rientro a Parigi, previsto verso l'8 maggio.

Nell'estate del 1951 si verifica un momento decisivo per la realizzazione del volume: in questo periodo, infatti, si ha la transizione dalla fase di reperimento delle fonti iconografiche alla definizione complessiva del materiale illustrativo a corredo del testo, insieme al cronoprogramma di produzione dell'opera. Già a giugno Tallone si rende nuovamente disponibile per un incontro con Sartoris, avendo provveduto a raccogliere quasi tutto il materiale iconografico richiesto dall'architetto²³.

Il 29 luglio 1951²⁴ Alberto Tallone scrive da Vinci – luogo altamente simbolico nel contesto delle celebrazioni leonardesche e sede della Biblioteca Leonardiana guidata da Renzo Cianchi, dove si stavano organizzando le celebrazioni in onore di Leonardo²⁵ – confermando di aver ottenuto la riproduzione fotografica del disegno tratto dal *Codice sul volo degli uccelli*, che si premura di far recapitare a Sartoris a Losanna tramite un conoscente. L'editore fissa per il 15 agosto la ripresa delle at-

²¹ Si noterà che Tallone si firma spesso nel carteggio con Sartoris con il soprannome di *Madino*, riservato per le persone a lui più vicine: si veda Pallante, M., *I Tallone*, Milano, Libri Scheiwiller, 1989.

²² Si veda appendice doc. 13.

²³ Si veda appendice doc. 14 e doc. 15.

²⁴ Si veda appendice doc. 16.

²⁵ R. Cianchi, *Vinci e il suo Leonardo: (per il V centenario della nascita, 15 aprile 1952)*, "Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato", a. XIV, 1948-1949, n.s., 25, 1952, pp. 22-42. È probabile che Tallone si avvalso della grande competenza di Renzo Cianchi responsabile della Biblioteca Leonardiana che già a quella data contava una ricca collezione interamente dedicata a Leonardo da Vinci: M. Taddei, *La biblioteca leonardiana e la sua raccolta*, in R. Nanni, E. Testaferata (a cura di), *Vinci di Leonardo*, cit., pp. 151-163. Per la figura di Renzo Cianchi, si veda: M. Guerrini, *Renzo Cianchi*, "Raccolta Vinciana", 22, 1987, pp. 604-612. Per le vicende della pubblicazione dei codici leonardiani, si veda D. Laurenza, A. De Pasquale (a cura di), *Svelare Leonardo: i codici, la Commissione Vinciana e la nascita di un mito nel Novecento*, catalogo della mostra (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 26 settembre-30 novembre 2019), Firenze, Giunti, 2019.

tività nel laboratorio parigino, momento in cui affronterà nuovamente la questione della scelta del tipo di carattere da impiegare, proponendo all'autore di vagliare tra il Garamont corpo 12 e il corpo 14. La missiva intreccia, ancora una volta, l'aspetto professionale a brevi note di carattere privato, come il ricordo dell'anniversario di nozze, chiara attestazione del loro legame di amicizia.

Il 28 agosto 1951²⁶, da poco rientrato a Parigi, Tallone fornisce aggiornamenti di grande rilievo. Accertatosi dell'avvenuta consegna della fotografia a Sartoris, l'editore comunica di essere al lavoro sullo studio del formato e sulla scelta della carta da far realizzare appositamente per l'edizione del volume. L'orientamento sul carattere si stabilizza ora sul Garamont corpo 12, di cui promette d'inviare presto una pagina-modello (che chiama «saggio»). Sul piano delle tempistiche operative, Tallone prospetta l'inizio della composizione per il mese di ottobre, operazione propedeutica alla definizione della messa in pagina e del calcolo esatto delle misure dei *cliché*. Si richiede inoltre un nuovo incontro a Parigi per ottimizzare le fasi conclusive dell'impaginato, mentre si fa menzione degli oneri finanziari legati ai diritti di riproduzione per le fotografie ottenute dalla Biblioteca Ambrosiana. L'obiettivo temporale viene pianificato con estrema precisione: accelerare la lavorazione entro dicembre per avviare la stampa a gennaio 1952, così da garantire l'uscita del libro entro aprile, in concomitanza con le celebrazioni del quinto centenario leonardesco. In chiusura, Tallone contestualizza lo sforzo editoriale collocandolo nel quadro di un momento di stasi generale e di forte crisi del settore del libro d'arte, ricordando i progetti paralleli che sta curando, tra cui il *Pinocchio* – dedicato al figlio Aldo e per il quale chiede canali di distribuzione in Svizzera – e il *Dante* in-32°, cantiere aperto fin dal 1946.

L'autunno del 1951 vede un ulteriore passaggio significativo nella genesi di *Léonard architecte*, evidenziando una importante tappa nel percorso editoriale dell'opera, unita all'avvio definitivo delle prove di composizione tipografica. Il 25 ottobre 1951²⁷ Tallone informa Sartoris di aver inviato due pagine di prova in bozza, concepite per verificare l'occupazione dello spazio e la resa della gabbia nel formato stabilito. L'avvio della composizione rimane subordinato all'immediato benessere dell'autore, al quale si affida anche il compito di valutare un'eventuale riduzione delle dimensioni di talune fotografie per garantire un'impaginazione armonica ed elegante. L'elemento di maggior rilievo è la ridefinizione dell'orientamento editoriale del volume: l'imminenza delle scadenze e la volontà di garantirne un'ampia diffusione inducono Tallone a rinunciare all'impostazione tipica dell'edizione di pregio in favore di un volume d'uso scientifico («un

²⁶ Si veda appendice doc. 17.

²⁷ Si veda appendice doc. 18.

libro che ha carattere di studio e non di bibliofilia»), prevedendo un incremento della tiratura e una conseguente riduzione del prezzo di copertina. Sul piano strettamente tecnico, la scelta si assesta definitivamente sul carattere Garamont corpo 12 con un'interlinea di un punto.

A due settimane di distanza, l'8 novembre 1951²⁸, Tallone sollecita un rapido riscontro all'invio della pagina di prova, sottolineando come la liberazione della tipografia dagli altri lavori editoriali – data la ravvicinata conclusione della stampa del *Pinocchio* e del *Dante* in-32° – consentirà a breve di concentrare le maestranze dell'atelier esclusivamente sul *Leonardo*. Tallone precisa che la composizione a macchina verrà successivamente rivista per garantire quella qualità e quel rigore estetico tipici della composizione manuale. Il tono conclusivo della missiva («Ora il tempo urge!») ribadisce l'estrema pressione sotto la quale si avvia la fase finale della produzione in vista delle celebrazioni leonardesche.

Gli scambi epistolari successivi delineano una fase di forte tensione operativa superata dalla ripresa del dialogo tra editore e autore. Il 27 novembre 1951²⁹ Alberto Tallone manifesta, infatti, una crescente e motivata insofferenza per il protrarsi del silenzio di Sartoris, che da oltre quindici giorni non fornisce riscontro al modello di impaginazione inviatogli. L'editore prospetta con fermezza l'ipotesi drastica di dover rinunciare all'intero progetto qualora l'opera non riesca a essere pubblicata entro la scadenza cruciale dell'aprile 1952, momento in cui il ritardo vanificherebbe il ritorno commerciale legato alle celebrazioni del centenario. Ciononostante, Tallone dimostra di voler mantenere aperta la produzione: prima di partire per l'Italia, lascia infatti precise disposizioni al proprio «proto» affinché l'atelier sia pronto ad avviare la composizione non appena giungerà il benessere dell'autore. La replica di Alberto Sartoris, datata 30 novembre 1951 da Lutry³⁰, chiarisce le ragioni del prolungato silenzio addebitandolo a un disagio postale e, soprattutto, a una grave crisi personale e familiare. L'architetto illustra i suoi complessi spostamenti legati a un ciclo di conferenze a Madrid e alla drammatica malattia della moglie Carla, colpita da un grave malore a Sondrio e salvata solo dopo un delicato intervento chirurgico. Superata l'emergenza, Sartoris esprime la sua piena ed entusiastica adesione alle scelte tipografiche di Tallone, approvando il formato, la prova di impaginazione e l'impiego del Garamont corpo 12 con interlinea di un punto, e autorizzando formalmente l'inizio della composizione. Sul piano dell'apparato critico, comunica un'integrazione filologica: l'inserimento in calce alle pagine della traduzione francese dei passi fonda-

²⁸ Si veda appendice doc. 19.

²⁹ Si veda appendice doc. 20.

³⁰ Si veda appendice doc. 21.

mentali di Leonardo, precisando che tale aggiunta non ostacolerà la regolare tiratura. Sartoris ritrova così la serenità lavorativa, confortato anche dall'inizio del corso di Storia dell'arte all'Università di Losanna. Si tratta di un nuovo incarico accademico che, unitamente alle sue numerose conferenze, gli consente di rassicurare l'editore sull'esistenza di un vasto e sicuro bacino di acquirenti – a partire dai suoi 225 allievi – garantendo il successo editoriale e commerciale dell'opera.

La data di apertura delle celebrazioni, la nascita di Leonardo (15 aprile), si avvicina sempre di più rendendo complessa la concretizzazione del progetto editoriale. Il 12 dicembre 1951³¹, da Milano, Alberto Tallone conferma di aver dato ordine di avviare la composizione del testo prima della sua partenza da Parigi avvenuta il 3 del mese, confermando così come il chiarimento con Sartoris alla fine di novembre avesse sbloccato l'impresa editoriale. Tuttavia, di fronte alle difficoltà economiche del periodo («tempi cattivi»), l'editore affronta la gestione dei costi di produzione chiedendo all'autore se sia disposto a farsi carico delle spese per l'inserimento di due fogli all'acquaforte nella tiratura normale, accantonando la questione dell'edizione speciale di pregio.

Il 17 gennaio 1952³² processo di realizzazione del volume conosce un avanzamento sostanziale: Tallone invia a Sartoris le bozze del libro in duplice copia, accompagnate dal primo sedicesimo stampato. L'editore illustra i parametri dimensionali e morfologici dello specchio di stampa: le pagine piene si assestano su 36 righe, mentre quelle con incipit di paragrafo dovranno averne mediamente 24, riservandosi di definire la titolazione generale e gli spazi bianchi di spaziatura (spaziatura di circa una riga dal testo precedente) nella fase di correzione successiva. Sartoris viene incaricato del compito di rivedere con cura l'impaginazione definitiva, determinando la collocazione e le misure dei *cliché* tramite una numerazione progressiva delle fotografie; un lavoro per il quale Tallone esprime piena fiducia nelle sue competenze («A te che sei architetto e che hai al tuo attivo diverse pubblicazioni non ho bisogno di darti consigli»).

Sul piano della visione critica ed editoriale, Tallone esprime profonda ammirazione per il testo, definendolo il frutto del lavoro di un «architetto e di uomo colto». Al contempo, Tallone non nasconde l'enorme sforzo finanziario sostenuto per la pubblicazione, stabilendo una tiratura unitaria di circa mille esemplari su carta di pregio e chiedendo il supporto dell'autore per la promozione commerciale. In vista della presentazione del volume, fissata per il mese di aprile 1952 in occasione della mostra dei libri di Tallone presso la Biblioteca dell'Università di Amsterdam, l'editore predispone il piano di lancio prevedendo la stampa di estratti (*specimen*)

³¹ Si veda appendice doc. 22.

³² Si veda appendice doc. 23.

da inviare a un indirizzario internazionale. Il compimento della composizione rappresenta così una tappa decisiva che apre la strada alla delicata fase di correzione e revisione dell'apparato iconografico finale.

Il fattore tempo diventa progressivamente sempre più importante per il successo dell'impresa editoriale, visto l'approssimarsi dell'inizio ufficiale delle celebrazioni leonardesche; gli aspetti realizzativi del volume preoccupano l'editore. Il 30 gennaio 1952³³ Tallone chiede a Sartoris con estrema urgenza l'invio delle immagini corredate dalle indicazioni dimensionali definitive per commissionarne l'incisione ai migliori specialisti di Parigi. L'editore illustra la procedura operativa per la correlazione fra testo e apparato iconografico: Sartoris dovrà indicare sulla *maquette* i contorni a matita degli spazi bianchi destinati ad accogliere i disegni leonardeschi. Sul piano dei materiali, Tallone annuncia di aver individuato e ordinato una carta speciale fabbricata *ad hoc* per l'edizione. La costante preoccupazione per l'approssimarsi della scadenza del 15 aprile («sono spaventato pel breve tempo che ci separa da quella data») si unisce all'esigenza di avviare la campagna promozionale tramite la stesura di materiale illustrativo, per il quale si ipotizza l'inserimento di un piccolo disegno di Leonardo nel frontespizio. L'editore ribadisce la portata dell'impegno economico sostenuto, affidandosi alla qualità del lavoro di Sartoris e al suo supporto per la diffusione del volume, senza mancare di rivolgere un affettuoso pensiero alla moglie dell'architetto, definita «gloriosa convalescente».

Il 12 febbraio 1952³⁴ la sequenza dei fatti registra uno sblocco operativo fondamentale: Tallone conferma la ricezione del *menabò* e delle fotografie ricalibrate nelle proporzioni, elemento che gli consente di passare immediatamente l'ordine di esecuzione alla ditta incaricata di realizzare i *cliché*. Rispetto alle scelte di composizione del frontespizio, l'editore propone una precisa variante motivata da ragioni di coerenza estetica e formale («per le ragioni della mia architettura tipografica»): anziché anticipare un foglio leonardesco complesso che verrebbe poi ripresentato all'interno del testo, Tallone predilige un dettaglio grafico essenziale, individuato nello schizzo di una chiesa. In attesa del benessere dell'autore per procedere alla tiratura dello *specimen* promozionale e degli esemplari dedicati alla stampa, la missiva testimonia il raggiungimento di una perfetta sintonia metodologica tra l'impostazione architettonica di Sartoris e il rigore tipografico di Tallone.

A poche settimane dall'apertura dell'anno leonardiano, gli scambi epistolari si fanno ravvicinati. Il primo marzo 1952³⁵ le comunicazioni tra Parigi e la Svizzera s'intrecciano in una fitta trama di lettere e telegrammi. Accogliendo con

³³ Si veda appendice doc. 24.

³⁴ Si veda appendice doc. 25.

³⁵ Si veda appendice doc. 26.

vivo entusiasmo le ultime integrazioni al testo proposte da Sartoris, Tallone dispone l'immediata composizione delle nuove note e l'avvio della fabbricazione delle incisioni zincografiche, appena sbloccate dal benessere dell'autore. Consapevole che le prove delle illustrazioni non potranno viaggiare insieme alle bozze di testo, l'editore fissa una regola compositiva di estrema eleganza visiva: tutti i *cliché* dovranno trovare posto esclusivamente sulle pagine dispari, la cosiddetta "bella pagina" di destra, lasciando integralmente in bianco il verso per garantire la massima pulizia del foglio, soluzione poi abbandonata. Tra un dettaglio tecnico e la richiesta di poter selezionare autonomamente il disegno della chiesa da porre nella copertina, Tallone guarda già oltre, preparando il piano pubblicitario del volume e invitando calorosamente l'amico architetto a stendere il testo per un futuro progetto editoriale, *Présence de l'Architecture*.

A soli cinque giorni di distanza, il 6 marzo³⁶, il dipanarsi della vicenda vede una risposta immediata di Sartoris. Rassicurato dall'approvazione sulla distribuzione delle figure, Tallone commissiona senza indugio le ultime riproduzioni mancanti e l'impostazione del nuovo paragrafo, mentre nella tipografia si lavora alacremente per inserire circa la metà dei *cliché* già pronti direttamente nei punti indicati nel *menabò*. L'articolazione dei tempi di produzione del libro diventa ora serrata: l'editore ricorda che a fine aprile dovrà lasciare Parigi per inaugurare la sua mostra alla Biblioteca dell'Università di Amsterdam, dove intende presentare il volume finito. Imponendo la fine di marzo come termine ultimo e inderogabile per il benessere definitivo sulla messa in pagina, Tallone spinge al massimo i torchi della sua tipografia per consegnare finalmente alla stampa il loro *Leonardo*.

Mancano ormai poche settimane al 15 aprile. Il 21 marzo³⁷ Tallone spedisce a Sartoris la *maquette* del volume approntata in tempi rapidissimi, scorgendo in questa coincidenza stagionale (l'inizio della primavera) un auspicio favorevole per il successo dell'opera e fissando al contempo nel colophon la data del 15 aprile, come termine simbolico per la conclusione della stampa. Tuttavia, la complessa architettura dell'impaginato viene messa a dura prova da una modifica giunta *in extremis*: il responsabile tecnico della tipografia segnala la difficoltà di integrare una nota aggiuntiva ad una delle pagine iniziali, poiché l'inserimento a composizione ultimata costringerebbe a un lungo e complesso rimaneggiamento delle pagine successive, spingendo l'editore a chiederne la reale indispensabilità.

Con lo sguardo costantemente rivolto all'armonia estetica, Tallone motiva la semplificazione del titolo del libro e la scelta di uno schizzo di chiesa più slanciato e calibrato per il frontespizio (particolare del Ms B, f. 25v, poi a p. 127 del volume),

³⁶ Si veda appendice doc. 27.

³⁷ Si veda appendice doc. 28.

rassicurando l'autore sul controllo meticoloso di ogni minuzia tipografica, affidato anche allo sguardo esperto della consorte. Sul piano promozionale, l'editore progetta un evento di rilievo con tanto di ricevimento nella prestigiosa sede parigina progettata da François Mansart, prevedendo anche la tiratura di quaderni speciali come *specimen*, ma chiude la missiva con un pressante sollecito a restituire tutto entro la fine del mese per non compromettere l'esito del lavoro. A soli sei giorni di distanza, il 27 marzo³⁸, si ha un ulteriore passo avanti con la ricezione delle didascalie delle illustrazioni inviate da Sartoris. In attesa della *maquette* definitiva e dell'indice dei nomi citati per poter licenziare l'ultimo quaderno con gli apparati a corredo del volume, Tallone garantisce l'invio in tempi rapidi delle ultime fotografie e aggiunge in un *post scriptum* una fondamentale precauzione, chiedendo all'autore di allegare anche le prime bozze già visionate per risolvere con certezza qualsiasi dubbio interpretativo che dovesse sorgere *in extremis* ai torchi.

Nella primavera del 1952, la complessa gestazione di *Léonard architecte* giunge finalmente alla sua fase di compimento, spostando il fulcro della corrispondenza dalla lavorazione tipografica alla gestione del calendario promozionale dell'opera e al piano di distribuzione commerciale. Il 22 aprile 1952³⁹ Alberto Tallone scrive a Sartoris, ritenendo prossimo il suo rientro dal soggiorno in Spagna, per rassicurarlo sull'andamento dei lavori e riprogrammando la consegna effettiva del volume verso il 15 maggio. La missiva registra una ripianificazione degli impegni pubblici: l'inaugurazione dell'evento milanese intitolato "Mostra delle edizioni e iniziative culturali per il V Centenario della nascita di Leonardo da Vinci" presso il complesso dell'Angelicum viene slittata al 9 giugno, data nella quale l'editore prevede di trovarsi in Olanda, sollecitando la presenza dell'autore all'evento lombardo e confermando di aver già consegnato al signor Boney le fotografie richieste. A poche settimane di distanza, il 5 maggio 1952 da Parigi⁴⁰, Tallone ribadisce l'obiettivo di licenziare i primi esemplari entro il 15 del mese, promettendo di destinare la primissima copia all'autore e definendo i dettagli di vendita e promozione. Con il prezzo fissato a 5000 franchi e in assenza di risposte da parte della libreria Melisa di Losanna⁴¹, l'editore chiede indicazioni su come far pervenire il libro agli allievi di Sartoris e sollecita l'elenco dei destinatari delle copie in omaggio, garantendone la spedizione raccomandata 'sottofascia'. La pressione economica affiora con chiarezza nelle parole di Tallone, che confessa l'entità delle spese sostenute e la presenza

³⁸ Si veda appendice doc. 29.

³⁹ Si veda appendice doc. 30.

⁴⁰ Si veda appendice doc. 31.

⁴¹ Si tratta di una storica libreria con sede a Losanna e Lugano, aperta nel 1938. Si veda: S. Albonico, M. Sangiorgi (a cura di), «Un'operosa stagione». *Editoria e commercio del libro italiano in Svizzera tra fascismo ed esilio (1938-1945)*, Berna, Peter Lang, 2022.

di debiti da saldare, chiedendo pazienza per il compenso dell'autore e proponendo di anticiparlo mediante la consegna di copie del volume. La lettera si chiude con lo sguardo rivolto al contesto internazionale, confermando che la mostra di Amsterdam si terrà a fine maggio presso la Biblioteca Universitaria, organizzata da un gruppo di tecnici tipografi olandesi, dove la novità sartoriana troverà la sua definitiva ed elegante consacrazione.

Nel giugno del 1952 l'avventura editoriale di *Léonard architecte* giunge al suo naturale compimento, e la corrispondenza mostra la piena soddisfazione per il riconoscimento sul piano critico e a scala internazionale. Il 3 giugno⁴² Alberto Tallone, infatti, scrive a Sartoris appena rientrato dal suo viaggio ad Amsterdam, condividendo l'entusiasmo per il successo ottenuto dalla mostra all'Università olandese. Il loro *Leonardo* ha conquistato un posto d'onore al centro della sala principale, celebrato durante l'inaugurazione come un mirabile punto d'incontro tra la scuola tipografica italiana e quella olandese.

L'attività di promozione e distribuzione prosegue a pieno ritmo: un esemplare speciale dotato di custodia viene destinato al dedicatario del volume (Jaquin Reguera Sevilla)⁴³, mentre la consorte dell'editore si occupa dell'invio dei primi 15 volumi in omaggio e Tallone si riserva la consegna personale a Giorgio Nicodemi, non più al Castello Sforzesco ma rimasto in rapporti di amicizia con Sartoris. Confermato l'appuntamento milanese del 9 giugno per la mostra all'Angelicum, l'editore prospetta un'importante apertura sul mercato americano grazie a un libraio olandese, chiedendo a Sartoris di stendere una breve scheda tecnica in inglese o in francese.

A tre settimane di distanza, il 25 giugno⁴⁴, la complessa nascita del volume si chiude sotto il segno di una positiva accoglienza da parte della critica europea. Rientrato a Parigi dopo la tappa italiana, Tallone enumera con orgoglio gli articoli apparsi sulla stampa: la terza pagina di Raffaele Calzini sul *Corriere della Sera*, la recensione di Giulio Caprin inviata a *La Stampa* di Torino, le segnalazioni su autorevoli testate parigine come *Le Monde* e *Les Nouvelles Littéraires*, citando anche i commenti apparsi sui quotidiani di Barcellona. Con la traduzione inglese di Sartoris

⁴² Si veda appendice doc. 32.

⁴³ Esponente di spicco del Regime franchista, aperto al portato culturale delle avanguardie artistiche europee e nella cerchia dei contatti spagnoli di Sartoris. Per questa figura si veda J. Sanz Hoya, *La construcción de la dictadura franquista en cantabria Instituciones, personal político y apoyos sociales (1937-1951)*, Santander, Ediciones Universidad de Cantabria, 2020. È verosimile, anche se è un aspetto da approfondire, che Sartoris abbia conosciuto Reguera Sevilla in occasione del Primo Congresso Internazionale di Arte Moderna, di cui l'architetto era presidente, tenutosi a Santillana del Mar e nelle Grotte di Altamira dal 19 al 25 settembre 1949 (Abriani [a cura di]), *Alberto Sartoris*, cit., p. 8). Per l'attività di Sartoris in Spagna, si veda: A. Bonet Correa, *Alberto Sartoris Y España*, in A. Bonet Correa, M.I. Navarro, C. Perazzone, *Alberto Sartoris 1901-1998. La concepción poética de la arquitectura*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 2000, pp. 9-14.

⁴⁴ Si veda appendice doc. 33 e doc. 34.

ris ormai a disposizione (che però non avrebbe trovato esito editoriale) e gli esemplari omaggio in fase di spedizione, Tallone può finalmente confezionare le ultime copie e prepararsi alle meritate vacanze estive.

La vicenda ricostruita attraverso il carteggio del Fondo Sartoris restituisce un'avventura intellettuale e umana di grande rilievo, capace di svelare la genesi di un'opera in cui l'arte di costruire gli edifici e l'arte di stampare i libri si sono fuse in una sola, perfetta disciplina.

L'intero arco cronologico di *Léonard architecte* si dipana lungo due anni di intenso lavoro, muovendo dalle prime ricerche sulle fonti nella primavera del 1950 fino alla definitiva consacrazione critica e promozionale del giugno 1952. A segnare ogni fase del cantiere tipografico è stata la costante pressione del fattore tempo, dominata dal traguardo simbolico del 15 aprile 1952, data del quinto centenario della nascita di Leonardo. Nonostante i complessi ostacoli operativi – dai drammatici eventi personali ai disguidi postali, con i ripensamenti d'impaginato giunti *in extremis* – la determinazione di Tallone e la disponibilità di Sartoris hanno permesso al volume di uscire nel momento di massimo fervore degli studi leonardiani, conquistando da subito le vetrine internazionali di Amsterdam e la platea milanese dell'*Angelicum*.

Al centro di questo percorso risalta la peculiare sintonia metodologica e l'affettuosa complicità nate tra l'editore e l'architetto. Più che un semplice rapporto di lavoro, la loro collaborazione si è configurata come un vero e proprio sodalizio intellettuale: Sartoris ha visto in Tallone l'«architetto della pagina» in grado di dare veste monumentale e pulizia formale alle sue analisi critiche, mentre Tallone ha riconosciuto nell'autore la sensibilità dell'«uomo colto» a cui affidare la struttura visiva del *menabò*. Neppure le comprensibili tensioni legate agli imponenti costi finanziari e alle esigenze della composizione manuale hanno indebolito la stima reciproca, alimentata da una continua dimensione familiare e da un condiviso entusiasmo per la bellezza della stampa.

Da questo incontro è nato un originale prodotto editoriale. Originariamente concepito come un'edizione di pregio per una ristretta cerchia di bibliofili, *Léonard architecte* si è evoluto in corso d'opera per diventare un testo d'uso scientifico e di ampia diffusione, conservando tuttavia un rigore e un'eleganza formale senza compromessi. La scelta del carattere Garamont corpo 12, la gabbia tipografica d'impostazione classica, l'impiego di una carta fabbricata appositamente e l'attenta disposizione delle illustrazioni hanno trasformato la monografia in un esempio significativo di architettura del libro⁴⁵. La vasta ed entusiastica eco ottenuta sulla

⁴⁵ La straordinaria sintonia tra Tallone e Sartoris nella definizione dell'«architettura del libro» affonda le sue radici nella specifica formazione dell'architetto. Come ricostruito da Salvatore Aprea, la padronanza della

stampa europea ha infine sancito il successo di un'impresa che ha saputo celebrare l'eredità Leonardo nell'architettura attraverso l'abilità, le competenze e la cura di una grande tipografia del Novecento⁴⁶. La tiratura in 750 esemplari ne ha assicurato una discreta diffusione e non sono mancate le recensioni su riviste specialistiche straniere⁴⁷.

Il Leonardo architetto di Sartoris: la dimensione attualizzante della critica operativa

Il libro di Sartoris affronta la poliedrica operosità di Leonardo da Vinci guidando il lettore attraverso un percorso diviso in cinque ambiti. La trattazione prende avvio cercando di definire l'eziologia del suo interesse per l'arte del costruire (*L'initiation à l'architecture*, pp. 15-42) e prosegue esplorando il suo modo di essere architetto (*Léonard architecte*, pp. 43-100), che costituisce il nucleo più esteso del volume. La riflessione di Sartoris si allarga poi alla visione della città con la sezione sull'urbanistica (*Léonard urbaniste*, pp. 101-132), per concentrarsi subito dopo sugli aspetti più concettuali (*Le théoricien de l'architecture*, pp. 133-178) e chiudersi infine con il profilo dell'ingegnere civile (*Léonard ingénieur civil*, pp. 179-212). Nonostante il maggior spazio concesso alla dimensione architettonica, i capitoli mantengono una articolazione bilanciata; il volume presenta anche un utile indice dei nomi e una rassegna di bibliografia

geometria descrittiva e del disegno formati negli anni ginevrini portano Sartoris a considerare la rappresentazione grafica e la composizione della pagina non come meri supporti decorativi, bensì come un vero e proprio prolungamento del progetto architettonico, dove testo, immagini e gabbia tipografica rispondono alle medesime leggi di armonia ed equilibrio formale. In questa prospettiva, la "pratica virtuosistica del disegno" non costituisce un semplice esercizio tecnico, ma si configura — come sottolineato anche da Jacques Gubler — come il principale strumento dimostrativo e teorico del suo funzionalismo plastico e lirico: Aprea, *La beauté de la nécessité*, cit., pp. 338-340; C. Baglione, *Alberto Sartoris e il restauro autobiografico*, "Casabella", LV, 583, ottobre 1991, pp. 33-34 (in merito alla rilettura critica di J. Gubler sulla formazione ginevrina e sul valore concettuale del disegno).

⁴⁶ In Abriani (a cura di), *Leonardo Sartoris*, cit. a proposito delle presentazioni dell'opera si legge: «1952, Paris, Hotel de Sagonne: présentation par Alberto Tallone de l'ouvrage d'Alberto Sartoris «Léonard Architecte» stampato nell'atelier di Tallone a Parigi, nella casa di Mansard. (Quest'anno è dedicato alla presentazione di questo volume ad Amsterdam, a Milano, Roma, Losanna e a Berna con altre edizioni Hoepli).

⁴⁷ In Abriani (a cura di), *Leonardo Sartoris*, cit. sono segnalate le seguenti recensioni: A. Chastel, *Cronique de l'année: Léonard*, "Le Monde", Paris, 14 giugno 1952; F. Caen, *Léonard Architecte*, par A. Sartoris, "Techniques & Architecture", Paris, II s. n. 7-8, 1952; J. Nicollier, *Dans un bel ouvrage, A. Sartoris nous montre Léonard de Vinci, architecte, père de l'urbanisme*, "La Gazette Littéraire («La Gazette de Lausanne»)", Lausanne, 9-10 agosto 1952; V.C. [Vincenzo Cavalleris], *Un grande libro: Leonardo architetto di Alberto Sartoris*, "Illustrazione Ticinese", Basilea, 30 agosto 1952; J. Gantner, *Leonardo da Vinci und die moderne Architektur. Zu dem neuen Buche von Alberto Sartoris*, "Schweizer Monatshefte", Zurich, XXXIII, 10, gennaio 1953; P.C. [Juan Cortés Vidal], *El arquitecto Leonardo de Vinci, según Sartoris*, "Destino", Barcelona, 21 novembre 1953. A queste si aggiungono: J. De Entrambasaguas, Joaquín, «Léonard Architecte» de Alberto Sartoris, "Revista de Literatura", I, 2, 1952, pp. 452-454; G. Nicodemi, *Bollettino bibliografico*, "L'Arte", a. LI, vol. XVIII, luglio 1948-luglio 1951, pp. 77-78; A. Pica, *Leonardesca*, "Spazio", 7, 1952, p. 87.

essenziale, che non comprende tutte le fonti secondarie utilizzate dall'autore. Il volume contiene 53 immagini: si tratta di riproduzioni di fogli vinciani e di fotografie di modelli tridimensionali realizzati per Mostra Leonardesca di Milano del 1939 (probabilmente fornitegli da Giorgio Nicodemi), la manifestazione a cui – paradossalmente – Sartoris era stato inizialmente invitato a partecipare⁴⁸ (figg. 6-7). La scelta delle immagini accompagna, anche sul piano della comunicazione visiva, l'operazione ermeneutica volta a privilegiare la dimensione strutturale, infrastrutturale e proto-funzionalista dell'opera leonardesca. Ponendo al centro del regesto figurativo le matrici della pianta centralizzata, i modelli di pianificazione a scala urbana e i dispositivi per l'ottimizzazione delle pratiche di cantiere, il repertorio iconografico si configura come un vero e proprio manifesto teorico, atto rafforzare la restituzione del profilo dell'artista quale paradigma dell'architetto-ingegnere e precursore della sintassi funzionalista del Novecento.

Il primo capitolo che porta il suggestivo titolo *L'initiation à l'architecture* si compone quattro paragrafi: *Les origines*, *Ses maîtres*, *Ceux qu'il a lus et ce qu'il a admiré*, *Confrères et animateurs*⁴⁹.

Il paragrafo introduttivo *Les origines* fornisce la chiave teorica e metodologica dell'intero volume, delineando il taglio 'operativo' e parzialmente antifilologico che caratterizza la rilettura di Sartoris.

Prendendo le distanze da una ricostruzione storiografica fondata sulla mera contingenza della successione degli eventi, l'autore rintraccia nella storia una sequenza di continuità concettuali guidata da personalità eccezionali, «uomini superiori» capaci di superare la cornice del proprio tempo, riprendendo così una linea ermeneutica già esperita negli anni Trenta⁵⁰. È all'interno di questa cornice che prende forma l'ardito accostamento tra Leonardo ed Empedocle di Agrigento: evocando il filosofo presocratico – descritto sulla scorta di Renan⁵¹ come anticipatore di Newton, Hegel e Darwin –, Sartoris fonda la legittimità della propria operazione critica. Il tono fortemente evocativo, a tratti quasi messianico, che permea queste prime pagine diventa così il presupposto ideologico ideale per proiettare il genio vinciano nel Nove-

⁴⁸ Si veda qui il Capitolo 2. Si trova anche rielaborazione di uno dei modelli di chiese a pianta centrale realizzati per il medesimo evento espositivo (p. 176), realizzato dall'architetto spagnolo P. Nebot Torrens professore e direttore della Scuola di Architettura di Barcellona conosciuto da Sartoris nei suoi soggiorni nella penisola iberica, come conferenziere. Si ricorda che nel 1949, Sartoris tiene una conferenza su Leonardo a Barcellona: Abriani (a cura di), *Alberto Sartoris*, cit., p. 28.

⁴⁹ Sartoris, *Léonard architecte*, cit., pp. 15-44.

⁵⁰ Si veda qui il Capitolo 1.

⁵¹ Ernest Renan (1823–1892), orientalista, filologo e storico delle religioni, che si era interessato anche dei presocratici.

cento, trasformandolo nel “profeta” e prefiguratore diretto dell’architettura e dell’urbanistica contemporanee.

Sartoris, delineando il contesto in cui si forma Leonardo, applica una chiave di lettura nettamente “militante”, proiettando sul Quattrocento fiorentino le proprie categorie di architetto razionalista. L’aspetto più singolare di questa lettura risiede nell’interpretazione del Rinascimento, che cessa di essere un fenomeno storico-artistico confinato nel passato per trasformarsi nel prodromico laboratorio del funzionalismo novecentesco. Filippo Brunelleschi non viene descritto semplicemente come lui che ha riscoperto la lezione dell’Antico, bensì come un proto-razionalista e un maestro della fisica applicata. La cupola di Santa Maria del Fiore diviene il simbolo della comprensione delle leggi di gravità, mentre l’Ospedale degli Innocenti e la Cappella dei Pazzi vengono interpretati come esempi di «espressioni logiche delle tecniche funzionali». Allo stesso modo, il passaggio di Leonardo nella bottega del Verrocchio viene sottratto al solo apprendistato fondamentale per la sua formazione di pittore, per essere letto come luogo di sperimentazione, dove si imparava la geometria applicata, offrendo al giovane artista un’iniziazione al «labirinto dell’invenzione costruttiva».

Infine, la trattazione dell’importanza della presenza di Leon Battista Alberti a Firenze supera la mera influenza teorica per toccare la sfera esistenziale. Sartoris tratteggia Alberti come un modello totale per Leonardo, spingendosi a sottolineare un’affinità persino comportamentale e di atteggiamento, identificabile nell’adozione di un «portamento fiero e cavalleresco». In questo modo, Verrocchio, Brunelleschi e Alberti non sono semplici maestri, ma i tre pilastri che determinano il profilo dell’artista di Vinci, di cui evidenzia la razionalità del pensiero presentandolo come costruttore e precursore della modernità. Sartoris non manca di sottolineare il debito di Leonardo verso Luca Pacioli, il cui insegnamento della matematica e della geometria euclidea costituisce l’ossatura teorica delle sue ricerche scientifiche. Il sodalizio con il frate francescano viene così elevato a momento fondativo in cui l’osservazione empirica dell’artista si trasforma in rigorosa disciplina spaziale e costruttiva.

Sartoris prosegue nel suo tentativo di contestualizzazione, mostrando come la riflessione di Leonardo si sia nutrita del dibattito teorico del suo tempo. Respingendo il mito del maestro del tutto autodidatta, l’autore ricostruisce la biblioteca ideale di Leonardo intrecciando fonti teoriche, ingegneristiche e scientifiche. Al centro di questo pantheon di riferimenti si colloca ancora una volta Leon Battista Alberti, evocato sia per i suoi *Ludi matematici* sia per il *De re aedificatoria*. A questa dimensione teorica Sartoris affianca la grande tradizione dell’ingegneria rinascimentale, richiamando il *Trattato di architettura civile e*

militare di Jacopo di Mariano (il Taccola), l'opera di Filarete e soprattutto le intuizioni di Francesco di Giorgio, riconosciuto come l'inventore del bastione moderno e della mina.

L'operazione ermeneutica di Sartoris si fonda sul confronto diretto con il *corpus* leonardesco, evidenziando una rete di letture estremamente eterogenea e diacronica. Attraverso questo uso delle fonti (forte di una tradizione di studi che nasce già alla fine del XIX secolo e che l'architetto, pur non citando espressamente mostra di conoscere), Sartoris riesce a dimostrare come la visione architettonica di Leonardo sia il risultato d'una costante contaminazione tra teoria della forma, ingegneria e rigore matematico-scientifico.

Nella parte dedicata ai *Confrères et animateurs*, Alberto Sartoris delinea una trama di relazioni umane e professionali che rivela con chiarezza la sua linea interpretativa: Leonardo non viene rappresentato come un genio isolato, ma come il baricentro di un vivace laboratorio. Sartoris ricostruisce l'ambiente della Milano sforzesca come un terreno fertile di scambio interdisciplinare, mostrando come la maturazione di Leonardo sia avvenuta a stretto contatto con la prassi costruttiva di maestri di cantiere e tecnici come Gian Giacomo Dolcebuono, Lazzaro Palazzi, Cristoforo Rocchi, Giovanni Battagio. In questa stessa prospettiva territoriale si inserisce l'attenzione per la «vaillante école comasque»: Sartoris rintraccia nella competenza costruttiva dei maestri comacini una fonte di irradiazione fondamentale, la cui eredità giunge fino all'epoca contemporanea, a delineare una solida base per le stesse elaborazioni di Leonardo a scala architettonica e territoriale.

Sartoris evidenzia anche il rapporto con Giacomo Andrea da Ferrara, eletto da Sartoris a unico vero «amico e confidente» di Leonardo. L'importanza di questa figura non risiede nell'eccellenza della sua attività, ma nel suo ruolo di interlocutore privilegiato con cui discutere i principi generali dell'architettura; una sintonia interrotta solo dalla tragica esecuzione del ferrarese nel 1500. Parallelamente, l'incontro con Donato Bramante nel 1482 rappresenta lo snodo cruciale in cui le intuizioni geometriche e spaziali dei due maestri si alimentano reciprocamente. Infine, l'innesto di Luca Fancelli – allievo di Brunelleschi e collaboratore di Alberti – serve a Sartoris per riaffermare la continuità con la matrice razionale fiorentina.

Attraverso questo intreccio di radici territoriali, affetti, collaborazioni e confronti paritari, l'autore dimostra come l'innovazione di Leonardo sia scaturita da un'immersione profonda nella dialettica e nella pratica architettonica del suo tempo.

Questa prima sezione assume la funzione di un vero e proprio laboratorio critico: Sartoris non vi analizza ancora i progetti, ma vi allestisce l'impalca-

tura teorica e metodologica indispensabile per affrontare il capitolo centrale, *Léonard architecte*⁵².

Attraverso questa parte della trattazione, l'autore definisce le coordinate concettuali e le precondizioni storiche entro cui far muovere la successiva disamina della prassi progettuale leonardesca.

Le chercheur entraîné par le courant des créations léonardesques voudrait voir les figurations architecturales du Vinci; il aimerait les connaître pour en percer le mystère, pour leur arracher quelques-uns de leurs secrets. Mais il doit se limiter à des propositions qu'il suppose vraies ou possibles; comme il doit accepter de se mouvoir à tâtons dans un inconnu parfois impénétrable, pour en tirer – à travers l'interprétation intensive des rares certitudes et des documents relatant certaines phases de la vie du Vinci – ces lueurs qui traceront, chronologiquement, une image à peu près complète d'un nombre restreint d'étapes de l'activité pratique de Léonard architecte civil, religieux, hydraulicien et militaire.

Con queste parole, Sartoris apre il capitolo su Leonardo architetto. Il capitolo è organizzato in otto paragrafi così intitolati: *Ses hautes charges, A la cour de Ludovic le More, Pour la Sérénissime, Au service du Valentinois, Contre Pise avec Soderini, Lumière de Louis XII, Au Vatican, Honni soit qui mal y pense*. Questo passo iniziale rappresenta la consapevole presa d'atto da parte di Sartoris dell'esiguità e della frammentarietà dei dati documentari certi riguardanti l'attività di Leonardo architetto e costruttore. Invece di arrendersi a questo vuoto documentario, Sartoris trasforma tale limite oggettivo nel presupposto metodologico del proprio lavoro. Riconosce che lo studioso deve «mouvoir à tâtons» (procedere a tentoni) e accontentarsi di «propositions qu'il suppose vraies ou possibles» (ipotesi ritenute vere o possibili), ammettendo che le certezze e i documenti sono pochi e discontinui («rares certitudes»). La mossa critica di Sartoris risiede nel passaggio dall'evidenza documentaria alla necessità dell'«interprétation intensive». Non potendo contare su un corpus di architetture realizzate e attribuite con certezza a Leonardo, l'autore rivendica la legittimità dell'ipotesi, dell'interpretazione critica e della ricostruzione ermeneutica. Questo gli permette di trasformare le flebili evidenze documentarie («ces lueurs») in un quadro coerente, legittimando così la propria lettura militante di Leonardo come artista che coltiva l'architettura civile, religiosa, nonché ingegneria idraulica e militare, pur a fronte di una scarsità di attestazioni documentarie incontrovertibili. La trattazione di Sartoris si sviluppa quindi lungo una rigorosa linea cronologica, attraverso la quale l'autore ripercorre la primissima affermazione professionale di Leonardo riallacciandosi alla storiografia precedente, che aveva già individuato nel 1478 uno snodo fondamentale (l'uscita dalla bottega di Verrocchio).

⁵² Sartoris, *Léonard architecte*, cit., pp. 45-100.

Recuperando gli studi esistenti sul celebre episodio dalla proposta di sollevamento del Battistero fiorentino, Sartoris individua in quell'evento il vero e proprio momento di svolta: è in questa occasione che Leonardo si presenta per la prima volta come "costruttore e professionista", segnando un netto salto di qualità rispetto al tirocinio nella bottega del Verrocchio e alla semplice iscrizione alla Compagnia dei pittori del 1472. L'operazione di Sartoris si distingue soprattutto per il modo in cui rilegge queste tappe, ben note in letteratura, attraverso un confronto diretto con i fogli autografi (consultabili, come già ricordato, a quella data in edizioni facsimilari). I costanti rinvii alle carte del *Codice Atlantico* e agli altri manoscritti sono funzionali alla creazione di una rete di confronti fra le annotazioni giovanili e le commissioni fiorentine, intrecciando l'esegesi dei manoscritti con la letteratura critica e le fonti storiche.

Nel contestualizzare il successivo trasferimento a Milano nel 1482, Sartoris riprende la celebre lettera d'autocandidatura inviata a Ludovico il Moro, usandola come attestazione di una maturità tecnica ormai conseguita. Nel rileggere il primo soggiorno milanese alla corte di Ludovico il Moro, Sartoris attinge alla tradizione storiografica inaugurata da Luca Beltrami, dalla quale eredita l'immagine di un Leonardo capillarmente presente e attivo nei principali cantieri lombardi (dal Castello Sforzesco alle cattedrali di Milano, Pavia e Como, alla Certosa e alla Sforzesca di Vigevano, ecc.). Tuttavia, Sartoris innesta su questa filiera di studi e ricerche ancora di stampo positivistico una chiave di lettura del tutto personale e attualizzante.

Pur senza mai citare esplicitamente la contemporaneità (come farà in altre parti del volume), l'autore proietta sul maestro toscano la figura dell'architetto moderno, ricorrendo a un lessico e a categorie concettuali di sapore novecentesco. Invece di appiattirne il profilo su quello di un tradizionale maestro costruttore, Sartoris ne fa un ideatore e consulente generale: un intellettuale che produce una copiosa serie di idee pur delegando spesso l'esecuzione materiale a terzi. L'operatività vinciana viene così descritta attraverso le funzioni tipiche del professionista e del funzionario tecnico moderno, che assume la «direzione generale» dei lavori, redige «relazioni tecniche», svolge perizie e ispezioni, partecipa a competizioni progettuali per il tiburio del Duomo e opera all'interno di organi assimilabili alle moderne «sovrintendenze dei monumenti pubblici».

Nel ricostruire la parentesi veneziana di Leonardo all'indomani della caduta del Ducato di Milano, Sartoris traccia una narrazione serrata che intreccia il dato biografico con una lettura squisitamente strategico-militare dell'operato vinciano. L'autore segue il percorso dell'artista-ingegnere tra Mantova, Padova e Venezia, attestandone la presenza in laguna attraverso la celebre testimo-

nianza dell'agente Lorenzo Gusnasco da Pavia del marzo 1500. In questa sezione, la chiave di lettura di Sartoris si distingue per due aspetti fondamentali: l'esegesi si fonda, ancora una volta, sull'analisi dei codici autografi. Sartoris richiama direttamente le minute di lettere conservate nel *Codice Atlantico* e indirizzate al Senato veneziano e all'Ufficio delle armi, affiancandole a un celebre passo retrospettivo del *Codex Arundel* («Facciassi il serraglio mobile...»).

Attraverso questa documentazione, l'autore mostra un Leonardo capace di elaborare una soluzione difensiva particolarmente innovativa: un sistema di chiuse mobili sull'Isonzo per inondare la pianura ed arrestare così l'avanzata ottomana.

L'elemento di maggiore originalità risiede tuttavia nel proiettare il progetto vinciano ben oltre il suo tempo. Per sottolineare l'eccezionale modernità e la lungimiranza di Leonardo, l'autore stabilisce un duplice confronto: da un lato con le guerre olandesi contro Luigi XIV, dove vennero impiegati analoghi sistemi di inondazione difensiva, e dall'altro con le vicende della Prima Guerra Mondiale (1915-1918), ricordando l'importanza strategica assunta proprio dalla valle dell'Isonzo.

Nel ricostruire la successiva esperienza di Leonardo al servizio di Cesare Borgia, il Valentino, Sartoris sviluppa una narrazione dal ritmo incalzante che ne restituisce l'attività nel corso del 1502. Anche in questa sezione, la lettura di Sartoris si distingue per la costante combinazione tra l'analisi diretta delle fonti autografe e la delineazione del profilo di una figura professionale di marcata modernità. Le osservazioni sono costruite ancora una volta grazie allo studio dei manoscritti vinciani, in particolare del *Ms L* dell'*Institute de France*. Sartoris descrive con cura persino la veste fisica di questo «piccolo taccuino», attraverso il quale ripercorre quasi giorno per giorno i sopralluoghi dell'artista tra Urbino, Pesaro e Rimini. Dal taccuino emergono gli appunti presi da Leonardo sul campo: i rilievi delle fortificazioni, gli studi sulle rampe del Palazzo Ducale di Urbino ideate da Francesco di Giorgio, la fascinazione per il Tempio Malatestiano dell'Alberti e il disegno dei sistemi idrici di Rimini.

La peculiarità dello sguardo di Sartoris risiede nel modo in cui rilegge questo materiale di cantiere, sottolineando il ruolo di Leonardo, come "architetto e ingegnere generale delle fortezze e dei castelli dello Stato di Romagna". Anche in questo caso non si trovano riferimenti diretti alla contemporaneità, ma l'autore ne tratteggia la figura attraverso l'immagine moderna del consulente e dell'ispettore territoriale d'alto profilo.

Nel ricostruire poi la campagna contro Pisa promossa da Pier Soderini (gonfaloniere della Repubblica fiorentina) nel 1503, Sartoris delinea un altro capitolo fondamentale dell'operato vinciano, mantenendo la sua caratteristica cifra interpretativa: il rigore analitico basato sui documenti d'archivio e sui disegni autografi, affiancato a una sottile attualizzazione della figura di Leonardo.

Per la redazione di questa parte testo Sartoris utilizza (così dichiara in nota) documenti dell'Archivio di Stato di Firenze (anche se sembra più probabile che abbia usato le trascrizioni di Gaye⁵³) e la testimonianza di Francesco Guicciardini, per poi concentrarsi sui due celebri rilievi topografici conservati nelle collezioni reali di Windsor. Attraverso questo impianto documentario, Sartoris illustra la duplice natura del progetto di deviazione dell'Arno per isolare Pisa: da un lato la grande opera infrastrutturale di canalizzazione per rendere il fiume navigabile da Firenze al mare – intuizione che l'autore rileva essere stata poi realizzata «esattamente un secolo più tardi, nel 1603, dal granduca Ferdinando I» –, dall'altro i peculiari caratteri di ingegneria idraulica sottesi al progetto. Anche in questo passaggio emerge con forza la proiezione moderna con cui Sartoris legge l'attività di Leonardo: il maestro non viene ritratto come un semplice esecutore o artista di corte, ma come un vero e proprio direttore generale di una grande opera pubblica e militare. L'autore ne mette in luce la struttura operativa, soffermandosi sul cantiere — che giunse a impiegare duemila uomini — e sul ruolo degli assistenti. Quando il piano fallisce a causa di un errore nei calcoli di livellamento dell'Arno, Sartoris imputa la colpa materiale alle maestranze, ma riconosce in Leonardo la figura del responsabile generale. Affiorano così logiche di gestione dell'impresa, controllo della forza lavoro ed erogazione dei fondi che anticipano la conduzione dei grandi progetti infrastrutturali moderni.

Nel ricostruire l'avvio del secondo soggiorno milanese (1506), l'approccio di Sartoris si distingue ancora una volta per un solido rigore documentario (seppur non supportato da accurati riferimenti alle fonti, primarie e secondarie, utilizzate nelle note a più di pagina) e per la capacità di far emergere lo statuto professionale raggiunto da Leonardo. L'autore si affida anzitutto a un fittissimo intreccio di fonti d'archivio attraverso le quali ricostruisce le sottili manovre diplomatiche che videro contrapposti il gonfaloniere Pier Soderini e le alte cariche dell'amministrazione francese. Sartoris valorizza in particolare le lettere firmate dal nipote del cardinale d'Amboise e da Giaffredo Caroli, per giungere a analizzare la celebre missiva del 16 dicembre inviata alla Signoria da Charles d'Amboise, con cui viene chiesto di liberare definitivamente Leonardo dalla commissione per il dipinto della Battaglia di Anghiari nel Salone dei Cinquecento a Palazzo Vecchio. Questa citazione testuale diventa per Sartoris lo strumento per dimostrare come, alle soglie del XVI secolo, l'ingegnere e architetto non fossero più intesi soltanto come artefici o abili esecutori, ma come figure di altissimo prestigio contese

⁵³ G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti*. 3 voll., Firenze, Presso G. Molini, 1839-1840.

tra gli stati. Attraverso le parole del governatore francese di Milano – che elogia i progetti di architettura e attribuisce a Leonardo il compito di trasformare la capitale lombarda in una nuova grande città –, Sartoris proietta nuovamente sul maestro fiorentino la figura di un urbanista *ante litteram*.

La trattazione del secondo soggiorno milanese si chiude con l'originale proposta attribuzionistica della facciata della cattedrale di San Lorenzo a Lugano, attraverso la quale Sartoris intende inserire un capolavoro dimenticato nel catalogo delle opere di Leonardo e porre fine a un secolare dibattito critico. L'introduzione della questione di Lugano segna uno dei momenti di maggiore audacia critica dell'intero saggio, in cui Sartoris si spinge ben oltre il consolidato repertorio delle fonti documentarie per avanzare un'ipotesi storiografica del tutto inedita. L'autore introduce il tema presentando quello che definisce «un altro grande problema della sua carriera, del quale non si trova menzione da nessuna parte e di cui nessuno ha mai parlato»: la paternità della facciata principale della cattedrale ticinese. Per fondare la propria tesi, Sartoris ripercorre in primo luogo il complesso panorama delle attribuzioni tradizionali, ricordando come l'importante ma «troppo poco conosciuta» opera sia stata storicamente affiancata a figure di primo piano del Rinascimento lombardo – quali il Bramantino, Giovanni Antonio Amadeo, il Bambaia o Bernardino Gaggini – o a maestranze d'area ticinese come i Rodari e i Pedoni. Presentando il proprio percorso di ricerca, l'autore dichiara persino di aver sostenuto in precedenza l'ipotesi di una attribuzione a Donato Bramante. Tuttavia, è proprio sul superamento di questi tentativi che si innesta la sua svolta interpretativa: sulla base di nuovi e «più approfonditi studi», Sartoris propone direttamente il nome di Leonardo da Vinci per la facciata di San Lorenzo. L'episodio luganese non viene dunque letto come una semplice parentesi geografica o un incarico di cantiere minore, ma come la rivendicazione di un capolavoro architettonico restituito al catalogo vinciano, attraverso un metodo critico proprio degli studi storico artistici, e della *connoisseurship* in particolare.

Nel ricostruire la parentesi romana di Leonardo avviata sul finire del 1513, Sartoris adotta la medesima impalcatura metodologica, fondata sul costante riscontro tra le note autografe vinciane, la documentazione archivistico-storiografica e la rilettura in chiave professionale (attualizzante) dell'operato di Leonardo.

La narrazione si apre con la citazione del laconico appunto dal Ms E in cui Leonardo annota la partenza da Milano il 24 settembre 1513, accompagnato dai suoi allievi (tra cui il Melzi e Salai), per poi seguirne le tappe fino all'ingresso in Vaticano sotto la protezione di Giuliano de' Medici e di papa Leone X. L'autore contestualizza il soggiorno al Belvedere ponendo l'accento sul vivace clima intellettuale e sul contesto romano, ove Leonardo ritrova figure del cali-

bro di Bramante, Pacioli, Fra Giocondo, Giuliano da Sangallo e Raffaello.

Anche in questo capitolo la cifra critica di Sartoris si distingue per la proposta di suggestive ipotesi progettuali e attribuzionistiche. Attingendo agli studi storici di Domenico Gnoli sulla dimora principesca fatta erigere da Giuliano de' Medici (l'attuale Palazzo Lante), Sartoris non esita a spingersi oltre l'attribuzione ad Andrea Sansovino, reputando del tutto verosimile che sia stato proprio Leonardo a fornirne i disegni. A coronamento di questo quadro, l'autore integra la testimonianza del *Codice Atlantico* per documentare l'impegno di Leonardo nella progettazione della «stalla del Magnifico», confermando l'immagine di un maestro che, pur nella fase finale della propria parabola, continua a proporsi come l'architetto di riferimento nella corte pontificia, pienamente integrato nei programmi edilizi della committenza medicea.

Nel delineare la concitata fase che segna il passaggio tra il soggiorno romano e la definitiva partenza per la Francia (1515-1516), Sartoris applica il medesimo metodo d'indagine, intrecciando gli avvenimenti della grande storia politica con l'analisi filologica dei codici autografi e la valorizzazione del profilo tecnico-professionale di Leonardo.

L'autore segue gli spostamenti del maestro sullo sfondo dell'arrivo di Francesco I Valois in Italia mostrando un Leonardo direttamente coinvolto negli eventi bellici. Attraverso le evidenze contenute nel *Codice Atlantico*, Sartoris ricostruisce con precisione l'itinerario vinciano all'indomani della battaglia di Marignano (1515): il passaggio da Piacenza a Pavia – dove avviene il decisivo contatto con il vittorioso re di Francia –, il soggiorno a Milano e la successiva discesa verso Bologna attraverso Fiorenzuola, Borgo San Donnino, Parma, Reggio Emilia e Modena, in occasione dello storico incontro tra Leone X e Francesco I del dicembre 1515. Sartoris dà particolare risalto alla forza seduttiva delle parole pronunciate dal sovrano francese («Padre mio, venite alla mia corte...»), identificando in questo invito la svolta cruciale per il futuro del maestro.

Anche in questo passaggio emerge la cifra attualizzante di Sartoris nel rileggere l'operato vinciano. Ricollegando a questa fase il viaggio a Civitavecchia attestato dai disegni del *Codice Atlantico*, l'autore sottolinea come Leonardo non si sia limitato a rilevare i resti delle infrastrutture antiche, ma abbia elaborato veri e propri progetti d'architettura e idraulica per la ricostruzione del porto romano, nei quali riconosce la struttura di un moderno «piano regolatore urbanistico» esteso all'intero abitato.

La trattazione di questo capitolo si chiude delineando i fattori congiunturali e le delusioni professionali che spingono Leonardo all'addio definitivo all'Italia nell'agosto del 1516: da un lato la scomparsa di Giuliano de' Medici nel marzo dello stesso anno, dall'altro la cocente esclusione dal cantiere della facciata di San

Lorenzo a Firenze, affidata nel mese di dicembre a Michelangelo Buonarroti. È precisamente la concomitanza di questi eventi ad aprire la strada all'ultima stagione della vita del maestro, contrassegnata dall'accettazione finale delle offerte di Francesco I e dal definitivo trasferimento presso la corte di Francia.

Completando la delineazione della parabola biografica di Leonardo, Sartoris dedica la fase conclusiva di questa parte del testo all'analisi del soggiorno transalpino, periodo durante il quale il maestro fiorentino, stabilito al Castello di Clos Lucé ad Amboise sotto la diretta protezione del Valois, trova il contesto ideale per esprimere appieno la propria visione urbanistica e ingegneristica. In questa sezione, la lettura di Sartoris si sofferma in primo luogo sulla straordinaria grandiosità del progetto per la residenza reale di Romorantin. L'autore rilegge il disegno per la nuova reggia non come una semplice speculazione utopica o un esercizio teorico, ma come l'apice assoluto del pensiero urbanistico vinciano. Sartoris ne evidenzia l'imponenza e la modernità, descrivendola come una vera e propria città ideale di matrice rinascimentale e insieme funzionalista, coordinata da un rigoroso impianto geometrico, assi viari regolari e un'imponente articolazione degli spazi pubblici.

A questa visione che restituisce appieno i caratteri prefigurativi del progetto nell'ambito della tipologia della reggia cinque-seicentesca europea, Sartoris affianca l'analisi puntuale dei dettagli della pianificazione idraulica e infrastrutturale. Attraverso l'esegesi dei fogli vinciani, l'autore mette in luce come il progetto di Romorantin fosse indissolubilmente legato a una grandiosa riorganizzazione idrografica del territorio della Sologne. Sartoris illustra l'articolata rete di canali e chiuse ideata da Leonardo per deviare e regolare i fiumi Sauldre e Cher, una struttura tecnica concepita tanto per il prosciugamento delle paludi e la bonifica dell'area, quanto per la creazione di un'arteria d'acqua navigabile e strategica per i collegamenti commerciali.

Attraverso questo affresco finale, Sartoris riconferma la sua tesi di fondo: nei suoi ultimi anni in Francia, Leonardo non si spegne affatto come un vecchio artista isolato, ma opera ancora nella parte finale della sua vita come una sorta di *master planner* e architetto di Stato, capace di fondere il monumentalismo formale con un'ingegneria del paesaggio di straordinaria e prefigurativa modernità.

Il capitolo *Léonard urbaniste*⁵⁴ è organizzato in cinque distinti paragrafi (*Prophète de la Cité Nouvelle, L'image de la fonction, L'esprit de nécessité, Source de l'architecture rationnelle, De la peste à la cité fluviale*). Qui Sartoris si impegna con forza nella delineazione del rapporto tra Leonardo e l'urbanisti-

⁵⁴ Sartoris, *Léonard architecte*, cit., pp. 101-132. Si veda per una trattazione approfondita di questa sezione del volume, Ferretti, Martellini, *Leonardo da Vinci*, cit.

ca, con l'obiettivo mirato di fare dell'artista il grande prefiguratore della pianificazione urbana contemporanea. La prosa critica di Sartoris adotta un linguaggio dai toni quasi divinatori e fortemente elogiativi – definendo il maestro un «precursore» dalla «previdenza profetica» – per mostrare come le sue intuizioni e i suoi studi restituiscano una visione pienamente originale e un'anticipazione oggettiva della sensibilità compositiva del Moderno.

I raffronti con l'architettura contemporanea e con le logiche dell'industria contemporanea rappresentano il vero perno ermeneutico dell'analisi di Sartoris, che proietta sul *corpus* vinciano le conquiste dei grandi maestri della nuova architettura funzionalista. Le riflessioni di Leonardo sulla città e le sue visioni zenitali dei complessi urbani vengono infatti messe in diretta relazione con le teorizzazioni e i progetti di Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto ed El Lissitzky. Allo stesso modo, nell'analizzare gli studi di Leonardo dedicati all'assemblaggio di moduli abitativi smontabili e trasportabili, Sartoris riconosce in essi la vera e propria invenzione della casa prefabbricata, cogliendo come con secoli di anticipo Leonardo metta a punto un tema progettuale e tecnologico che sarebbe divenuto fondamentale per l'architettura industriale e per la produzione in serie del XX secolo.

Questa continuità ideale con i maestri contemporanei si estende anche alla dimensione estetica e formale: nell'esaminare l'uso sapiente della prospettiva e la sensibilità di Leonardo per la creazione di atmosfere armoniose guidate dalla luce e dalla «plastica pura», Sartoris impiega formule nelle quali risuonano apertamente le celebri parole di Le Corbusier, secondo cui l'architettura è «il gioco sapiente, rigoroso e magnifico dei volumi assemblati nella luce».

Infine, applicando al testo la propria *forma mentis* di architetto razionalista, Sartoris evidenzia come l'architettura fosse intesa da Leonardo come la risposta a una necessità primaria per coordinare l'attività umana. L'attenzione ai valori della *civitas* e la volontà di redigere un vero e proprio trattato permettono all'autore di classificare questi elaborati non solo come complessi progetti tecnici, ma come contributi propriamente sociologici *ante litteram*, capaci di anticipare la profonda funzione sociale dell'architettura e dell'urbanistica contemporanee.

Nel capitolo *Le Théoricien de l'architecture*⁵⁵, articolato nei paragrafi *L'idéal de grandeur*, *Le magicien des coupes*, *Fascination léonardesque de Sainte-Marie-des-Grâces et de Saint-Pierre*, Sartoris delinea la figura di Leonardo come teorico della disciplina fondando la propria lettura sul rapporto tra innovazione radicale, rigore funzionale e persistente affinità con l'arte del costruire del Moderno e dei suoi persecutori. La «morale costruttiva» e i

⁵⁵ Sartoris, *Léonard architecte*, cit. pp. 133-178.

principi vinciani non vengono interpretati come una semplice declinazione di procedimenti tradizionali, ma come un insieme di elementi del tutto nuovi il cui metodo si combina in modo suggestivo con le dinamiche dell'architettura del XX secolo. Sartoris evidenzia come il pensiero di Leonardo sia orientato al senso della grandezza e alla ricerca di un equilibrio totale nella progettazione della città, rifiutando qualsiasi estetismo o decorativismo fine a sé stesso. In questa analisi, ancora una volta le relazioni con l'architettura del Moderno e con le logiche del Razionalismo rappresentano il perno teorico fondamentale della trattazione. Sartoris individua anzitutto un parallelo nell'aperta condanna dell'eclettismo: il rifiuto di Leonardo per le decorazioni sovrabbondanti e la polimatericità, come declinazioni dell'ornamento, anticipa direttamente l'estetica modernista, fondata sull'essenzialità e sull'eliminazione della decorazione come sovrastruttura. A ciò si affianca il primato assoluto dei valori funzionali: l'opera vinciana viene letta attraverso il principio della forma che segue la funzione, attribuendo al maestro la volontà di far risiedere la bellezza dell'edificio unicamente nella sua rispondenza all'uso.

Centrale in questa parte della riflessione dell'autore è la concezione dell'architettura come macchina, un'idea guida del Moderno (*in primis* la *machine à habiter* lecorbusieriana) che Sartoris ritrova appieno nell'approccio vinciano. L'edificio cessa di essere una massa statica per diventare un organismo dinamico e ingegnerizzato, governato da meccanismi interni, dispositivi funzionali e soluzioni tecniche avanzate. Per accentuare tali valori, Leonardo concepisce organismi strutturali che ne connotano la *facies*. Sartoris riconosce in questa scelta l'esibizione dell'ossatura portante, principio cardine dell'architettura in cemento armato e acciaio del XX secolo, in cui la struttura a vista e la componente meccanico-funzionale diventano gli elementi principali, non solo costruttivi ma connotativi dell'immagine dell'edificio. Si rintraccia così un chiaro legame con l'ingegneria contemporanea, dove l'estrema sobrietà dei mezzi espressivi è compensata da invenzioni tecniche audaci che superano la tradizione.

A supporto di questo quadro interpretativo, l'autore esamina una serie di celebri elaborati grafici che testimoniano la peculiarità del pensiero vinciano, ovvero una specifica idea di monumentalità. Sartoris analizza il maestoso progetto per un mausoleo delinato in un disegno conservato al Louvre⁵⁶, in cui Leonardo immagina una montagna artificiale a forma di gigantesco cono, dotata di una terrazza con sei porte che danno accesso alle gallerie funerarie e

⁵⁶ Ivi, p. 133, fig. a p. 120: Leonardo da Vinci, *Studio per sepolcro a pianta centrale*, c. 1507-1508, stilo, penna, inchiostro e acquerello marrone su carta, cm 19,9 × 26,8, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 2386. Pedretti lo interpreta come un sepolcro etrusco: C. Pedretti, *Leonardo architetto*, Milano, Electa, 1978, tav. 180.

coronata da un tempio circolare la cui cupola, sul modello dell'oculo del Pantheon, lascia penetrare la luce dall'alto (fig. 8) A questa grandiosa composizione Sartoris affianca lo studio presente nel Ms K per una grande residenza a pianta quadrata e a sviluppo piramidale, della quale il maestro definisce nei dettagli la monumentale base del camino⁵⁷, e il disegno del *Codice sul volo degli uccelli* della Biblioteca Reale di Torino (fig. 10), raffigurante una villa signorile modellata su un'elegante geometria e sormontata da due terrazze laterali. Attraverso questa osservazione, Sartoris riconferma il valore di Leonardo come teorico dell'architettura, capace di fondere la visibilità della struttura, la concezione dell'edificio-macchina e la funzionalità degli spazi con un'aspirazione monumentale che anticipa i canoni del razionalismo novecentesco.

Nello stesso paragrafo si trova una serie di considerazioni sul valore delle regole proporzionali come principi informativi del progetto architettonico in Leonardo. Sartoris evidenzia come l'artista superi l'approccio di Vitruvio investendo di nuove valenze la teoria delle proporzioni: essa smette di essere un mero riflesso antropomorfo per diventare una vera e propria "scienza" fondata su schemi razionali e che si concretizza nell'ideazione di rigorosi organismi a pianta centrale (fig. 9). Questo modo di leggere il Rinascimento sembra essere debitore delle osservazioni di Wittkower⁵⁸, il quale ridefinì i principi rinascimentali come ricerca geometrico-matematica astratta, offrendo al Modernismo e al Razionalismo novecentesco la loro ideale legittimazione concettuale e operativa⁵⁹. Si tratta dunque di una interpretazione del sistema proporzionale come ganglio non solo estetico ma operativo, che si distingue dalle considerazioni espresse dallo stesso Sartoris negli anni Trenta e che, in parte, torneranno negli anni Settanta.

Nel paragrafo intitolato *Fascination léonardesque de Sainte-Marie-des-Grâces et de Saint-Pierre*, Sartoris osserva come l'architettura di Leonardo,

⁵⁷ Si tratta di un disegno (citato da Sartoris senza il numero della carta, che è la 116v e non inserito nell'apparato iconografico di corredo al volume) poco studiato, anche dalla letteratura più recente (non compare, per esempio, nella estesa trattazione di Pedretti, *Leonardo*, cit.). Sartoris lo mette a confronto col disegno di villa, copertina posteriore del *Codice del volo degli uccelli* della Biblioteca Reale di Torino, ben noto alla storiografia leonardiana. Si veda da ultimo F. P. Di Teodoro, *L'architettura prospettica delineata nell'interno della copertina posteriore del Codice sul volo degli uccelli e il suo modello*, in E. Pagella, F.P. Di Teodoro, P. Salvi, *Leonardo da Vinci. Disegnare il futuro*, catalogo della mostra (Torino, 16 aprile-14 luglio 12919, Milano, Silvana Editoriale, 2019, pp. 233-238).

⁵⁸ H.A. Millon, *Rudolf Wittkower, Architectural Principles in the Age of Humanism: Its Influence on the Development and Interpretation of Modern Architecture*, "Journal of the Society of Architectural Historians", XXXI, 2, 1972, pp. 83-89; A. Payne, A., *Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism*, "The Journal of the Society of Architectural Historians", LIII, 3, 1994, pp. 322-342; A. Payne, *Rudolf Wittkower e l'architettura dell'umanesimo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010; F. Benelli, *Rudolf Wittkower versus Le Corbusier: A Matter of Proportion*, "Architectural Histories", III, 1, 2015, pp. 1-11.

⁵⁹ Si veda qui oltre, e nota 63.

giunto alla piena maturità espressiva, riveli una combinazione di potenza e autenticità formale, alla base della sua idea di architettura monumentale. Questa stagione di sintesi esercitò un'impronta decisiva sui contemporanei, a partire da Donato Bramante, dimostrando come la sua attività non si fosse mai limitata a pure speculazioni teoriche, ma avesse prodotto intuizioni costruttive in anticipo di oltre un secolo rispetto ai suoi tempi.

Oltre ai contributi diretti per il Duomo di Pavia e per la cattedrale milanese, le riflessioni di Leonardo sulle strutture voltate rappresentarono, secondo Sartoris, la matrice concettuale per la futura realizzazione delle cupole dei principali santuari del Rinascimento lombardo. Il cuore di questo percorso risiede nello studio sistematico dell'edificio religioso. Rileggendo la lezione del passato – dagli studi sulle piante basilicali brunelleschiane, come Santo Spirito a Firenze, fino ai modelli bizantini e tardo-antichi rappresentati dalla basilica di San Lorenzo a Milano –, Leonardo individua una profonda continuità tra l'architettura romana, bizantina, romanica e rinascimentale. Traducendo questa sintesi geometrica sulla carta e in strutture reali, il maestro dette forma a un modello spaziale che venne immediatamente recepito, condiviso e sviluppato dall'ambiente bramantesco.

La riflessione di Sartoris approda quindi ad un tema di grande interesse: *l'Architettura climatica*.

L'autore infatti afferma: «Nous y insisterons d'autant plus que Léonard a été le premier et le seul à s'intéresser à certains problèmes pour nous actuels. Je n'en veux pour preuve que les données climatiques de son architecture». Viene evidenziato così come Leonardo abbia teorizzato l'adattamento della forma architettonica in base alle condizioni ambientali e geografiche: al meridione l'edificio si estende in orizzontale, adagiandosi al suolo alla ricerca della frescura, mentre al settentrione si innalza verticalmente per 'trapassare' le nebbie e catturare la luce, mostrando una specifica sensibilità al clima e all'andamento del sole: «C'est le principe de l'architecture climatique de nos jours», rileva Sartoris.

Parallelamente, l'opera di Leonardo anticipa – anche da questo punto di vista –, i criteri dell'urbanistica razionalista. Sartoris rileva come l'impostazione geometrica e spaziale delle sue architetture si traduca in una pianificazione urbana basata su precise norme igieniche, sanitarie e sociali. Nei nuclei abitativi di Leonardo si ritrovano già i principi della decongestione delle città, la presenza sistematica delle aree verdi, la ricerca della salubrità dell'aria e l'esposizione ottimale degli edifici al sole per garantire la qualità dell'abitare⁶⁰.

⁶⁰ Nello stesso anno, Sartoris teorizza le linee guida dell'urbanistica razionalista sviluppando concetti specu-

Sartoris presenta Leonardo anche come progettista di una casa minima e a pianta flessibile. Attraverso l'uso di pareti mobili e una progettazione essenziale degli spazi, Leonardo anticipa l'idea che gli ambienti debbano essere di dimensione ridotta, funzionali e facilmente adattabili alle esigenze di chi li abita.

Infine, il testo sottolinea l'attualità di Leonardo nell'ambito dell'ingegneria delle infrastrutture e della mobilità. L'autore attribuisce a Leonardo, sviluppando le osservazioni di Pica e Baroni della fine degli anni Trenta, la prima vera intuizione della circolazione urbana multilivello: la separazione e la distribuzione del traffico su piani differenti e la progettazione di reti stradali sovrapposte prefigurano direttamente la gestione della viabilità nelle metropoli contemporanee.

In questa articolata trattazione non può mancare un approfondimento sul tema dell'acqua nel *corpus* vinciano. Nel paragrafo intitolato *L'architecte des eaux*, Sartoris definisce Leonardo da Vinci come il primo teorico moderno e il più audace «architetto delle acque», mostrando come il suo approccio superi le conoscenze tradizionali e le pratiche consolidate per anticipare direttamente i metodi dell'ingegneria, dell'urbanistica e della progettazione contemporanea. Il primo profondo legame con la contemporaneità risiede nella sistematicità del metodo scientifico. A differenza dei suoi predecessori o degli esperti dell'antichità, che operavano in modo empirico e frammentario, Leonardo cerca di trarre dall'osservazione attenta della natura le leggi che governano il movimento dei fluidi, con l'obiettivo di giungere ad un'argomentazione organica sul piano teorico, anticipando il rigore razionale e analitico che caratterizzerà la successiva ricerca galileiana e poi la grande trattatistica idraulica del XVIII secolo, nonché la moderna ingegneria infrastrutturale.

Un secondo aspetto di spiccata innovazione che Sartoris individua nelle osservazioni grafiche e testuali di Leonardo è la concezione dell'architettura come strumento primario per la pianificazione del territorio e delle infrastrutture. L'attività dell'artista, infatti, si estende dalla bonifica di grani aree paludose alla regimazione dei fiumi e al tracciamento integrato di canali e strade, precorrendo così la visione contemporanea del progetto del paesaggio e della gestione complessa delle reti infrastrutturali.

A livello del cantiere e del processo organizzativo che ne è la base, in termini di efficienza e controllo dei tempi e dei costi, Sartoris mette in luce la modernità del pensiero di Leonardo, quasi proto-industriale e particolarmente attento alla

lari alla sua rilettura di Leonardo: il decongestionamento dei centri urbani tramite città-satellite, l'orientamento eliotermico e la separazione dei flussi su più livelli (i «camino elevados a dos niveles distintos»): A. Sartoris, *Necesidad de un Urbanismo humano*, "Revista de Estudios de la Vida Local", XI, n. 64, 1952, pp. 489-503.

razionalizzazione delle fasi operative. L'invenzione di macchine specifiche come escavatori, grandi gru, barche dragatrici e banchine di protezione risponde a una logica di pura ottimizzazione nella gestione delle grandi imprese ingegneristiche: l'obiettivo è migliorare i tempi delle singole operazioni e massimizzare la produttività grazie all'uso delle macchine, anticipando così i criteri dell'organizzazione scientifica del lavoro e della meccanizzazione del cantiere.

Infine, il testo evidenzia un'anticipazione fondamentale sul piano dell'impiantistica domestica. Come riportato nelle note al *Codice Atlantico*, la visione di Leonardo si declina anche alla scala dell'edificio attraverso l'ideazione di sistemi per sollevare e distribuire l'acqua in quota all'interno della casa, ponendo le basi per quelli che sono i moderni impianti idrosanitari.

Sartoris affronta poi il tema degli studi di Leonardo in ambito militare, sviluppando le proprie ricerche precedenti. L'autore qui mette in luce come l'artista abbia rivoluzionato l'ingegneria bellica, delineando con sorprendente anticipo concetti, tecnologie e tematiche progettuali del XX secolo.

Il primo profondo legame con l'epoca contemporanea risiede nel carattere profetico delle sue invenzioni tecnologiche. Sartoris sottolinea come le «qualità divinatorie» di Leonardo lo abbiano portato a concepire dispositivi che costituiscono i diretti antenati dei moderni mezzi bellici e di trasporto, immaginando già la struttura concettuale di aeroplani, paracadute, sottomarini e carri armati.

Un secondo punto di contatto fondamentale fra Leonardo e il XX secolo riguarda la figura dell'intellettuale cosmopolita. Considerandosi un vero e proprio «cittadino del mondo», il cui spirito superava ogni frontiera o nazione, Leonardo mette le proprie competenze al servizio dei diversi stati dell'epoca – dal Duca di Milano al Re di Francia – scegliendo di volta in volta dove indirizzare il proprio lavoro in base alla giustizia della causa. Un approccio che precorre la figura contemporanea dello scienziato *super partes*, il cui impegno e le cui responsabilità etiche superano le singole appartenenze nazionali.

Infine, il testo mette in luce un'intuizione sulla funzione etica della difesa e della deterrenza. Mettendo il proprio ingegno al servizio dell'arte militare con l'intento ideale di «combattere la guerra stessa», garantire la sicurezza dei paesi e proteggere le popolazioni dai tiranni, Leonardo anticipa la concezione contemporanea dell'ingegneria difensiva, intesa come strumento razionale volto a neutralizzare la potenza dei mezzi offensivi e a preservare la pace.

L'ultimo capitolo del libro è dedicato a *Léonard ingénieur civil*, che si articola in quattro paragrafi. Viene qui delineato il percorso teorico e pratico di Leonardo in questo specifico ambito. Il testo si apre con «Mesure et horizon de la perspective», prosegue con «Genèse des distributions» e «Vertu des mathématiques», per poi concludersi con «La science des construction».

Tale sequenza mostra come il pensiero leonardesco muova dallo studio dello spazio in termini percettivi e geometrici per giungere all'organizzazione compositiva degli ambienti e alla rigida applicazione del calcolo matematico, ponendo così le basi per la moderna ingegneria strutturale.

Nel primo paragrafo dedicato alla prospettiva, Sartoris apre il brano con una riflessione sull'emozione e la meraviglia suscitate dai manoscritti di Leonardo da Vinci, sottolineando come la scienza moderna confermi oggi la straordinaria preveggenza della sua mente universale. Una *forma mentis* che gli ha permesso di superare i limiti della propria epoca per sviluppare una serie di osservazioni fondamentali nel campo dell'architettura e della costruzione. Il punto di contatto prioritario con la contemporaneità risiede nell'equiparazione metodologica tra scienza e arte: Leonardo non scinde le due sfere, ma le applica simultaneamente, giungendo a calcolare la costruzione attraverso la matematica e a misurare l'architettura attraverso la prospettiva. Riguardo specificatamente al disegno prospettico, Sartoris chiarisce che esso non nasce con Leonardo, essendo già stato definito nei suoi caratteri e leggi geometriche da precursori quali Leon Battista Alberti, Paolo Uccello e Piero della Francesca. L'apporto leonardesco non risiede dunque nell'invenzione teorica dello strumento di rappresentazione, bensì nello studio sistematico dei contributi precedenti, per giungere ai confronti con Botticelli sulla «prospettiva di diminuzione». La prospettiva diviene così un dispositivo operativo e metrico al servizio del progetto architettonico.

Nella successiva sezione intitolata «Genèse des distributions», Sartoris pone l'accento sulla sintesi razionale alla base delle riflessioni di Leonardo, capace di combinare «sui piani simultanei dell'intelligenza, dell'ispirazione e della metafisica» l'intero processo conoscitivo e progettuale. L'eredità leonardesca si lega strettamente alla contemporaneità proprio per questo metodo di «trasfigurazione»: Leonardo non copia né applica passivamente ciò che analizza, che si tratti di formule algebriche, dei monumenti del passato o delle moschee orientali ma si impegna in una rielaborazione concettuale, giungendo a forme architettoniche del tutto nuove e mai viste prima. L'artista, dunque, non si limita a una riproposizione tautologica dell'esistente, ma trasforma l'osservazione scientifica in una matrice progettuale rigorosa e innovativa.

Sartoris evidenzia quindi come la solida formazione matematica di Leonardo – radicata nella lezione del Verrocchio e nello studio approfondito di autori quali Benedetto dell'Abaco e Giovanni del Sodo – sia stata funzionale a comprendere la logica costruttiva della grande architettura del passato. Attraverso l'analisi comparata di modelli eterogenei, sia classici e rinascimentali sia orientali (dalle chiese di Firenze, Roma e Ravenna fino alle moschee di Costan-

tinopoli, del Cairo e della Siria), Leonardo giunge alla codificazione di forme e assetti distributivi del tutto nuovi per edifici civili e religiosi. Questa spinta all'innovazione tipologica e compositiva costituisce una fruttuosa eredità, che influenzerà direttamente maestri successivi come Andrea Palladio e Carlo Maderno, ponendo i presupposti per la progettazione spaziale dell'architettura dei secoli successivi fino al Novecento.

Nel paragrafo seguente intitolato «Vertu des mathématique», Sartoris analizza il percorso che Leonardo da Vinci compie verso un approccio rigoroso alla conoscenza del mondo reale, evidenziando come la sua dedizione alla geometria, all'anatomia e alla statica trascenda il semplice esercizio progettuale per fondare una visione profondamente originale e innovativa della costruzione e della pianificazione. Riprendendo una plurisecolare tradizione di studi (da Sabba da Castiglione fino a Costantino Baroni), l'autore mostra come l'indirizzo pitagorico e sperimentale di Leonardo sia costantemente orientato a «finalità utilitaristiche profondamente umane».

Il punto di contatto prioritario con l'ingegneria e l'architettura contemporanee risiede, secondo Sartoris, nella nascita della scienza delle costruzioni e della diagnostica strutturale. Leonardo affronta in modo sistematico e razionale lo studio dell'equilibrio delle forze, analizzando le cause dei dissesti – la rottura di fondazioni, archi, finestre e volte, nonché le fessurazioni murarie – definendo in modo chiaro i relativi interventi di ripristino. La dichiarazione contenuta nel *Codex Arundel*, in cui ipotizza un trattato dedicato alle «cause generatrici delle rotture de' muri» distinto da quello sui «rimedi», prefigura direttamente le moderne discipline del consolidamento, del restauro statico e della diagnostica strutturale.

Un secondo profondo legame con la contemporaneità si riconosce nella delineazione delle questioni relative all'urbanistica “biologica” e sociale. Associare la scienza delle misure, lo sviluppo simmetrico delle masse e la fisiologia umana consente a Leonardo di teorizzare un'«organizzazione etica e funzionale degli insediamenti urbani e rurali». Attraverso l'analogia tra le leggi fisiologiche del corpo e i principi dell'architettura, egli concepisce lo spazio come un organismo dinamico regolato dalle stesse norme che garantiscono la salute dell'individuo, una visione etica e sistemica che si concretizza già nel 1487 con il progetto per il tiburio del Duomo di Milano e che anticipa le odierne teorie sulla progettazione bioclimatica, sostenibile e a misura d'uomo.

Un momento emblematico di questo processo è l'invenzione dell'«anfiteatro per la predicazione», dove lo studio del Colosseo si fonde con la tipologia del San Lorenzo a Milano per dar vita a un sistema inedito di tre teatri simultanei integrati nell'edificio sacro. Qui la genialità di Leonardo antici-

pa la sensibilità contemporanea per la polifunzionalità dello spazio e la ricerca di nuove forme di fruizione collettiva.

Infine, Sartoris sottolinea il legame imprescindibile tra architettura e ingegneria civile. I grandi interventi del 1494 e del 1498 per la coltivazione della Lomellina, i rilievi del Naviglio della Martesana, la realizzazione di chiuse, paratie e opere di canalizzazione per conciliare la navigazione e l'irrigazione dei campi dimostrano come la visione di Leonardo integri il progetto architettonico con quello delle infrastrutture territoriali, anticipando la figura del moderno ingegnere-architetto responsabile dell'assetto ambientale e del paesaggio, riprendendo così concetti già enucleati nelle pagine precedenti.

Con il paragrafo dedicato a «La science des constructions», Sartoris ripone con forza la sua idea di Leonardo quale promotore dell'architettura funzionale e razionale, mettendo in luce il suo ruolo di snodo tra la tradizione costruttiva precedente e la contemporaneità. L'audacia delle forme e l'arditezza delle altezze si piegano in Leonardo alla rigida verifica statica, venendo costantemente misurate in rapporto alla resistenza dei punti d'appoggio, delle fondazioni e dei materiali.

Il contributo fondamentale di Leonardo, osserva Sartoris, risiede in particolare nell'analisi teorica e pratica dell'arco – celebre la sua definizione contenuta nel *Ms A*: «Arco non è altro che una fortezza causata da due debolezze» –, delle spinte laterali, della distribuzione dei carichi e della resistenza dei corpi solidi alla pressione, alla trazione e all'attrito. Attraverso la variazione sistematica di forme, materiali e vincoli, Leonardo anticipa le basi empiriche di quella fisica applicata che alimenterà la tradizione della meccanica e della scienza delle costruzioni tra il XVII e il XIX secolo, intuendo concetti fondamentali come le reazioni vincolari oblique, il poligono di sostegno e persino innovativi accorgimenti antisismici.

La dimensione tecnica dell'opera leonardesca si concretizza in una precisa organizzazione della fabbrica, nei suoi aspetti prettamente costruttivi: grazie alle sue conoscenze matematiche, il maestro affronta la questione della realizzazione e disarmo delle centine, la stabilità di cupole, i caratteri morfologici e strutturali delle volte a crociera e dei ponti. Le osservazioni su capriate, travi, puntelli e controventi presenti nel *Codice Atlantico* e nel *Ms B* dimostrano le sue competenze nell'ingegneria civile. Sartoris sottolinea tuttavia una fondamentale distanza rispetto alla contemporaneità: la difficoltà odierna nel verificare i calcoli di Leonardo deriva dal fatto che la scienza moderna si basa su norme e modelli matematico-unitari standardizzati, laddove Leonardo si serviva ancora dei complessi e frammentati sistemi del suo tempo. Ciononostante, Sartoris riconosce in lui il precursore diretto del moderno architetto-ingegnere, capace di trasformare

il cantiere in un laboratorio di calcolo e sicurezza strutturale.

In conclusione, la disamina condotta da Alberto Sartoris sull'opera e sulla figura di Leonardo da Vinci in rapporto all'architettura rivela un'operazione critica di spiccata matrice militante e parzialmente antifilologica. Per costruire la propria tesi, l'autore attinge a un doppio registro documentario: da un lato, l'esegesi diretta dei codici e dei fogli autografi vinciani – dal *Codice Atlantico* all'*Arundel*, fino ai *Manoscritti A, B, E, K, L* e ai fogli di Windsor e del Louvre –, analizzati nei dettagli tecnici e grafici; dall'altro, un solido filtro storiografico che recupera e rielabora sia le fonti antiche e rinascimentali e della prima modernità, sia la tradizione erudita di matrice positivista, accresciuta dagli orientamenti ermeneutici a lui temporalmente più vicini e che ne condividono approccio e orientamento critico. Tuttavia, laddove la filologia tradizionale si arresta di fronte alla scarsità dei dati certi e all'assenza di opere edificate superstiti, Sartoris trasforma questo limite oggettivo nel fondamento della propria metodologia, rivendicando la legittimità dell'«interpretazione intensiva» e del procedere per ipotesi congetturali, l'autore riscatta l'evidenza documentaria frammentaria per strutturare un discorso teorico organico, fortemente connotato dalla sua visione critica.

Il perno ermeneutico di questa narrazione risiede nella costante e audace sovrapposizione tra l'esperienza leonardesca e le categorie concettuali del Razionalismo e del Moderno. Rileggendo la storia come una sequenza di continuità ideali guidata da «uomini superiori», Sartoris trasforma il Rinascimento nel primo laboratorio del funzionalismo novecentesco e fa di Leonardo il profeta diretto dell'architettura e dell'urbanistica contemporanee. Nei diversi capitoli del volume, ogni intuizione del maestro viene tradotta nel lessico della modernità: l'edificio diventa una vera e propria macchina governata da meccanismi interni, in cui la struttura portante viene esibita a vista come nell'architettura in cemento armato e acciaio; l'opera risponde al principio secondo cui la forma segue la funzione; gli studi sulla modularità e componibilità prefigurano l'invenzione della casa prefabbricata e flessibile; la sensibilità per l'orientamento solare e il contesto geografico fonda i principi dell'«architettura climatica»; la separazione dei percorsi e la circolazione multilivello anticipano la gestione della viabilità nelle metropoli moderne; infine, le opere di canalizzazione e regimazione fluviale trasformano il progetto edilizio in una moderna pianificazione infrastrutturale e territoriale. In questo quadro, i raffronti e le assonanze con maestri del Novecento come Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto ed El Lissitzky servono a dimostrare come la «morale costruttiva» di Leonardo continui a fornire le coordinate etiche ed estetiche per la contemporaneità.

Il ritratto di Leonardo che scaturisce da questa lettura si allontana radi-

calmente dal mito romantico del genio isolato o dell'artista autodidatta. Ne emerge invece la figura di un *intellettuale-tecnico* e di un *architetto-ingegnere* totale, la cui straordinaria versatilità unisce in modo indissolubile ricerca scientifica, rigore matematico e sensibilità spaziale. Leonardo viene raffigurato come un moderno *chief engineer*, un consulente d'alto profilo e un *master planner* istituzionale *ante litteram*, capace di dialogare alla pari con la committenza, di dirigere complessi cantieri territoriali e di concepire l'architettura non come mera decorazione, ma come risposta etica, sociale e funzionale alle esigenze della collettività. In definitiva, attraverso questa rilettura operativa, Sartoris non consegna al lettore un semplice saggio storiografico, ma consacra Leonardo quale pietra angolare e precorritore della cultura progettuale del XX secolo.

L'operazione euristica di Sartoris condivide la medesima matrice metodologica della grande storiografia "operativa" internazionale del Novecento: se Nikolaus Pevsner rintraccia le radici del Moderno nel XIX secolo di William Morris e Sigfried Giedion le individua nella concezione spaziale del Barocco⁶¹, Sartoris retrodata questa filiera eziologica al Rinascimento e a Leonardo in particolare. In quest'ottica, la sua lettura si inserisce appieno nella stagione critica inaugurata alla fine degli anni Quaranta da Colin Rowe (allievo di Wittkower, di cui aveva sviluppato le linee interpretative in chiave attualizzante)⁶², ma con una personale e forte specificità. Se infatti Rowe aveva formalizzato il parallelo tra le griglie proporzionali del Rinascimento e la sintassi del Modernismo applicandolo soprattutto al modello palladiano, Sartoris individua in Leonardo il vero e proprio profeta dell'architettura funzionale e dell'«edificio-macchina».

L'approccio dichiaratamente «operativo» di Sartoris anticipa in gran parte le premesse metodologiche della critica militante che Bruno Zevi applicherà nel 1960 a Biagio Rossetti⁶³. Pur muovendo da polarità ideologiche opposte – il rigore razionalista e funzionale per Sartoris, l'anti-classicismo e la spazialità

⁶¹ N. Pevsner, *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*, London, Faber & Faber, 1936 (trad. it. *I pionieri dell'architettura moderna*, Milano, Garzanti, 1945); S. Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1941 (trad. it. *Spazio, tempo ed architettura. Lo sviluppo di una nuova tradizione*, Milano, 1954).

⁶² C. Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa: Palladio and Le Corbusier compared*, "The Architectural Review", CI, 603, 1947, pp. 101–104. Si veda anche qui nota 57.

⁶³ Per il fondamentale saggio in cui Bruno Zevi applica la propria lettura militante e «organica» al Rinascimento ferrarese, si veda B. Zevi, *Biagio Rossetti architetto ferrarese. Il primo urbanista moderno europeo*, Torino, Einaudi, 1960. P. Ciorra, J.-L. Cohen, (a cura di), *Gli architetti di Zevi. Storia e controstoria dell'architettura italiana 1944-2000*, Quodlibet, Macerata 2018; R. Dulio, *Zevi prima di Zevi*, in P.O. Rossi, F.R. Castelli, L. Porqueddu, G. Spirito (a cura di), *Bruno Zevi e la didattica dell'architettura*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 23–38. Sul concetto di «critica operativa» e sull'uso proiettivo della storia dell'architettura da parte dei critici del Novecento, cfr. M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Bari, Laterza, 1968; C. Olmo, *Architettura e storia. Paradigmi della discontinuità*, Roma, Donzelli, 2013.

organica per Zevi –, entrambi gli autori condividono la medesima attitudine: piegare la storia del Rinascimento per proiettarla nel Novecento e trasformarla in un manifesto teorico al servizio dell'architettura contemporanea.

Questa specifica impostazione ne rivela anche il pubblico di riferimento: pubblicato in francese da Tallone in un'edizione di raffinata arte tipografica, il volume non si rivolge solo agli specialisti (storici dell'arte e dell'architettura e 'leonardisti'), ma alla comunità internazionale degli architetti contemporanei e all'élite culturale del dopoguerra. Più che un'arida ricognizione filologica, Sartoris intese offrire ai colleghi e ai giovani architetti un manifesto operativo e una legittimazione storica, dimostrando come la lezione di Leonardo fosse uno strumento vivo e indispensabile per guidare la cultura progettuale del Novecento e della ricostruzione post-bellica.

Al di là delle sue esplicite proiezioni interpretative e del suo taglio operativo, il volume di Sartoris ha mantenuto a lungo un primato storiografico di grande rilievo: esso ha offerto per la prima volta un quadro complessivo, organico e sistematico delle riflessioni di Leonardo nell'ambito dell'architettura, della progettazione urbana e dell'ingegneria civile e militare. Quest'opera di sintesi ha rappresentato per oltre un venticinquennio un punto di riferimento imprescindibile nella letteratura scientifica (non sempre apertamente dichiarato per il suo approccio eccessivamente attualizzante e "libero" per la storiografia vinciana), destinato a rimanere insuperato nella sua ambizione di trattazione complessiva fino alla pubblicazione del monumentale studio di Carlo Pedretti, *Leonardo architetto* (Electa, 1978) ⁶⁴.

⁶⁴ Sulla genesi di questo volume di Pedretti, si veda: S. Tagliagamba, *Carlo Pedretti e Leonardo architetto* (1978), con affondi sulla letteratura critica precedente, in Beggi Miani, L., Marcuccio, R., *Leonardo da Vinci. Percorsi di ricerca e studi sulla ricezione*, dalle Conversazioni vinciane (novembre 2018 - novembre 2019), Modena, ArteStampa, Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti, 2021, pp. 211-256.

Appendice documentaria
Capitolo III

Doc. 1

Alberto Sartoris, Appunti per il volume Leonard Architecte. Promemoria di materiali grafici relativi a edifici rinascimentali da richiedere per la preparazione del volume [s.d. ma 1950].

AcmEPFL_Fds172.03.0082, c.n.n.

[dattiloscritto con annotazioni a mano di Sartoris]

[Titolo] *Illustrations.*

[Minuta dattiloscritta]: Si possible avec les plans :

[Elenco dei monumenti/piante richiesti]:

Battistero di Firenze (*Battistère de Florence*)

Cathédrale de Pavie

Cathédrale de Côme

Cathédrale de Milan

Santa Maria delle Grazie

Castello di Milano

Sala del Consiglio del Palazzo della Signoria a Firenze

Chiesa di S. Salvatore all'Osservanza a Firenze

Chiesa di S. Paolo in Roma

Castello di Vigevano e piazza

Castello di Pavia

Certosa di Pavia

Chiesa di S. Spirito, Firenze

Chiesa di S. Maria degli Angeli, Firenze

San Lorenzo di Milano

Chiesa inferiore e superiore di S. Sepolcro

S. Maria in Pertica a Pavia

[Appunti manoscritti a penna]:

[In alto (cancellato)]: *Domenico Gnoli / Ludwig Heydenreich*

[Riquadro a destra]: Chiedere al Prof. Nicodemi lucidi di Leonardo fatti dal suo impiegato al Castello Sforzesco.

[In basso a destra]: *vedere POPULONIA*

Doc. 2

Alberto Sartoris, Appunti per il volume *Leonard Architecte*. Selezione di disegni di architettura di Leonardo [s.d. ma 1950].

AcmEPFL_Fds172.03.0082, c.n.n.

- Cod. Forster III, pianta del duomo di Milano [barrata tutta la frase]
- Cod. Atlantico, interno della chiesa di S. Lorenzo Milano [barrata tutta la frase]
- Cod. B. Piante delle chiese di S. Spirito e di S. Maria degli Angeli in Firenze [barrata tutta la frase]
- Cod. Atl. – Pianta e veduta prospettica della città di Milano
- Windsor – Pianta della città di Milano URBANISMO [barrata]
- Cod. Atl. fol. 310 verso -b- recto b. Studio per il Tiburio del duomo di Milano
- Cod. B. fol. 572. Pianta della chiesa di S. Sepolcro in Milano [barrata tutta la frase]
- Cod. B. fol 55 2. Pianta della chiesa di S. Maria in Pertica a Pavia [barrata tutta la frase]
- Cod. Arundel, fol. 270 verso, Il villaggio di Romorantin e tracciato della Loira.
- Ms. B. – Chiesa a cupola con planimetria cruciforme fol. 21 recto
- Cod. Atl. fol. 362 verso - b. – Planimetrie accentrate, prospetti di chiese a più cupole, volte ed elementi architettonici.
- Cod. Atl. fol. 205 verso - a. Sezione e prospetto esterno di chiesa a 4 cappelle.
- Cod. Atl. fol. 37 recto - a. Piante e interni di chiese.
- Cod. Atl. fol. 362 recto - b. Idea di chiesa con planimetria a croce.
- Cod. Atl. fol. 271 verso - d. Piante e prospetti di chiese a cupola.
- Cod. Atl. fol 266 recto a. - Prospetto esterno del tiburio di Milano.
- Codice del Volo degli Uccelli. Biblioteca Reale di Torino. Prospetto, planimetria ed elementi di ville signorili.
- Cod. Atl. fol 114 verso - a, Raggruppamento stellare di cellule di abitazione.
- Cod. Atl. fol 220 recto - c. Abitazione rurale.
- Cod. Atl. fol 220 verso - a. Scala a tre/tre rampe.
- Cod. Arundel fol. 126 recto Casa a terrazzi
- Cod. Atl. fol. 76 verso - b. Planimetria della corte reale di Romorantino - a lati del castello baci-
no per naumachie.

Doc. 3

Alberto Sartoris, Appunti per il volume *Leonard Architecte*. Selezione di disegni di architettura di Leonardo [s.d. ma 1950].

AcmEPFL_Fds172.03.0082, c.n.n.

- 1 Man. B. f. 21. a
- 2 " " f. 96. B
- 3 " " f. 18 b.
- 4 [barrato] " " f. 39 B
- 4 " " f. 25 B
- 5. " " f. 25 b
- " " f. 22
- Windsor n. 19134 B.

[Margine sinistro] [Sezione in basso a sinistra]
 Chiese
 Ms 2037 f. 4 a
 Ms B - f. 24 a
 Ms 2037 f. 3 verso
 Cod. Atl. f. 37 recto
 Quad. Anat. f. 17 R.
 Cod. Atl. f. 212 recto B e 136 verso b
 [Riquadro a destra, ruotato di 90° in senso orario]
 Romorantin e città ideale
 Ms B f. 37 a
 " " f. 36 a " " f. 37 B
 Codex Arundel f. 270 B
 Cod. Atl. f. 76 B
 " " f. 217 v. b.
 " " f. 76 v. b.
 Cod. Atl.
 tiburio del Duomo di Milano
 Cod. Trivulziano fol. 8 r.

Doc. 4

Alberto Sartoris, Appunti per il volume Leonard Architecte. Selezione di disegni di architettura di Leonardo [s.d. ma 1950].

AcmEPFL_Fds172.03.0082, c.n.n.

Planimetria simmetrica di abitazione privata (Cod. Atl. F. 349, verso - C.).
 Idea di complesso multiplo di elementi di abitazione a planimetria poligonale (Cod. Atl. F. 114, verso - A.).
 Disegno di chiesa pluricupolare a pianta circolare accentrata (Cod. Atl. F. 205 - verso - A.).
 Schizzi con progetti per il tiburio del Duomo di Milano (Cod. Atl. F. 266 - recto).
 Disegni di chiese a cupola con pianta a croce greca (Codice B, F. 21 - recto).
 Disegno di interno architettonico con volte a crociera (Codice B, F. 15 - recto).
 Supposto progetto per l'abside del Duomo di Como (Windsor, n. 12606).
 Piazza ed arteria in rettilo con il Castello Sforzesco (Cod. Atl., f. 95 - recto A).
 Studio urbanistico di un quartiere di Milano (Cod. Atl., f. 65 - verso - B).
 Pianta d'Imola, Windsor, Royal Library, n. 12.284.
 Chiese rotonde con tiburii. Disegni di fornelli (Cod. B. f. 21 verso).
 Windsor: pianta topografica Toscana centrale e meridionale (n. 12.278);
 Toscana marittima (n. 12683).
 Per la bonifica delle Paludi Pontine (n. 12.684).
 Antichità [barrata] nel porto di Civitavecchia; studi topografici e macchina per trafilà (Cod. Atl. f. 63 verso B.).
 Progetto di mutazione di case e schizzi topografici di Romorantin (Cod. Arundel, f. 270 v.).

Doc. 5

Alberto Sartoris, Appunti dattiloscritti per il volume Leonard Architecte. Selezione di disegni di architettura di Leonardo [s.d. ma 1950].

AcmEPFL_Fds172.03.0082, c.n.n.

[~~ indicano una croce sul numero]

[Intestazione in alto a sinistra, a matita rosa.]

~~12~~ piante della tavola 1

LEONARDO DA VINCI.

~~1~~ Chiese a cupola a pianta centrale e studio di rapporti proporzionali. Manoscritto B. Fol. 17 verso. Questa tavola presenta due disegni. Bibliothèque de l'Institut de France.

~~2~~ Chiesa circolare a cupola con otto cappelle. Manoscritto Ashburnham 2037, fol. 5 verso. Institut de France.

~~3~~ Cappella a cupola quadriabsidata. Manoscritto Ashburnham 2037, fol. 3 verso. Institut de France.

~~4~~ Chiesa a pianta allungata e teatro da predicare. Manoscritto B, fol. 52 recto. Institut de France.

~~5~~ Planimetrie e prospetti di chiese a sviluppi pluricupolari. Manoscritto B, fol. 25 verso.

~~6~~ Pianta, sezione e prospetto di costruzione a cupola di pianta quadrata con loggiati frontali. Manoscritto Ashburnham 2037, fol. 4 recto. Institut de France.

~~7~~ Sviluppi planimetrici di chiese pluricupolari. Manoscritto B, fol. 19 recto e 35 recto. Institut de France.

8- Chiesa pluricupolare a pianta quadrata con cappelle triabsidate sui lati del quadrato. Manoscritto B, fol. 18 recto. Institut de France.

~~9~~ Pianta e prospetto di chiesa a sviluppo basilicale con tribuna pluricupolare. Manoscritto B, fol. 24 recto. Institut de France.

~~10~~ Planimetria e prospetto di chiesa pluricupolare con pianta quadrata quadriabsidata. Manoscritto B, fol. 22 recto. Institut de France.

~~11~~ Pianta di chiesa basilicale. Manoscritto B, fol. 35 verso. Institut de France.

~~12~~ Casa rurale con orto pensile. Manoscritto B, fol. 19 verso. Institut de France.

~~13~~ Scala doppia. Manoscritto B, fol. 68 verso. Institut de France.

~~14~~ Scala quadrupla. Manoscritto B, fol. 47 recto. Institut de France.

~~15~~ Scala a chiocciola doppia. Manoscritto B, fol. 69 recto. Institut de France. e bastione.

~~16~~ Progetto di stalla con mangiatoie automatiche. Manoscritto B, fol. 39 recto. Institut de France.

~~17~~ Sviluppo e sezione dei palazzi nella città a strade sopraelevate. Manoscritto B, fol. 36 recto. Institut de France.

~~18~~ Vie di comunicazione ed edifici della città a strade sopraelevate. Manoscritto B, fol. 16 recto. Institut de France. [*Scritta a mano a destra: Sistemazione di strade con portici e scola d'acqua*]

~~19~~ Schema urbanistico di città a strade sopraelevate e particolare di scala di raccordo fra strade a diversi piani. Manoscritto B, fol. 15 verso. Institut de France.

~~20~~ Vie d'acqua e portici nella città a strade sopraelevate. Manoscritto B fol. 37 verso. Institut de France.

~~21~~ Sistema idrico e vie di comunicazioni (con grattacielo) e di attraversamento nella

città a strade sopraelevate. Manoscritto B, fol. 37 recto. Institut de France.

~~22~~ Abitazione con scala indipendente. Manoscritto B, fol. 12 verso. Institut de France.

~~23~~ Sistema di canalizzazione e fognature per il tipo di città fluviale a fuso. Manoscritto B, fol. 38 recto. Institut de France.

~~24~~ Ponte in legno. Manoscritto B, fol. 23 recto. Institut de France.

~~25~~

[Note manoscritte in basso]

vedi "Leonardo" (grande):

pag.: 145, 232, 234, 235, 236, 240, ~~247~~, ~~249~~, 248, 245, ~~251~~, 252, 253, 254, " 255, 256, 259, 296, 301.

Doc. 6

Alberto Tallone ad Alberto Sartoris, da Parigi, 15 maggio 1950

AcmEPFL_Fds172.03.0082, c.n.n..

Parigi, 15.V.50

Caro Alberto,

appena sono tornato qui il 3 di questo mese ho dato la commissione al fotografo di riprodurre quel documento che ti mancava.

Parto questa sera ancora per l'Italia dove organizzo a Firenze dal 22 al 31 Maggio una mia mostra dei miei libri.

Tornerò qui alla fine giugno e ti chiederò per quell'epoca il tuo testo sia pronto. Sono in piena rinascita editoriale. Il mio Petrarca si fa strada e il nostro Leonardo sarà un successo —

Pensa a me come io penso a te e ricevi dunque l'abbraccio e l'estima del tuo nuovo tipografo

[Alberto] Tallone

Doc. 7

Alberto Tallone a Alberto Sartoris, da Parigi, 27 dicembre 1950

AcmEPFL_Fds172.03.0082, c.n.n..

Parigi, 27.XII.50

Caro Alberto,

grazie di avermi risposto!

Risposto subito e bene.

Il formato sarebbe come quello per il Pitagora: 21 X 33.

Quando mi manderai la maquette per la distribuzione delle riproduzioni, potrò modificarlo di un po' ma sempre sulla base del formato su citato che è bellissimo.

Attualmente ho il carattere disponibile, il Garamont corpo 14, lo stesso impiegato per il Canzoniere.

Sii questa volta di parola e lavora per questo lavoro, due architetti come siamo dovremo fare cosa degna.

Anche la mia sposina è stata felice di sapere che te ne occupi e che cesserai di fare il tira-tardi.

Con affetto, il tuo tipografo

[Firma autografa: Alberto Tallone]

Doc. 8

Alberto Tallone ad Alberto Sartoris, da Parigi, 2 gennaio 1951

AcmEPFL_Fds172.03.0082, c.n.n..

Parigi, 2.I.51

Caro Sartoris,

è arrivata questa mattina la tua cartolina del 31.12.50 e ti rispondo subito.

Ricambio gli auguri a te ed alla tua gentile consorte.

Ti accludo il saggio pel carattere Garamont corpo 14 che penso di impiegare per il nostro libro.

La pagina potrà contenere 33 righe della lunghezza di cm. 12 e l'altezza per la somma di queste sarebbe di cm. 21 circa.

La decisione per la messa in pagina potrò farla quando mi avrai data un'idea della presentazione che credi di fare, io poi ti dirò cosa ne penso.

Solo quando avrò il testo potrò decidere del piano generale del libro. Intanto lavora.

Dato il tipo di documento da riprodurre che non comporta una gamma di chiari e scuri, come in un ritratto od un paesaggio, penso che basterà far fare un buon cliché e di curarne bene la stampa.

Penserei di dare un'edizione su carta bellissima limitata a 350 esemplari e di dare un'altra tiratura su carta meno costosa e di vedere come mi avevi prospettato di trovare un editore svizzero che mi ordinerebbe un certo numero di esemplari per l'esportazione in America ed altri paesi.

Per ora pensiamo alla messa a punto dell'architettura del libro, poi vedremo per il resto.

Quando tutto il libro sarà composto potrei portarti personalmente la maquette e nello stesso tempo vedere per la parte commerciale.

Scusa questa lettera scritta tanto in fretta.

Il tuo affettuoso

Alberto [Tallone]

Doc. 9

Alberto Tallone ad Alberto Sartoris, da Parigi, 26 gennaio 1951

AcmEPFL_Fds172.03.0082, c.n.n..

Parigi, 26.I.51

Caro Alberto,

è arrivata ieri la tua cara lettera.

Ho sempre pensato anch'io di alternare testo e immagini e di non stampare queste alla fine.

Ti lascio la più grande libertà di scelta dei documenti da riprodurre e per il tono della carta dovrò fare delle prove.

Aspetto il testo del primo capitolo e insisto perché tu mi faccia una "maquette" informativa sulla distribuzione delle illustrazioni. Certo che per fare il totale piano dell'edizione mi occorre tutto il testo e tutte le immagini da riprodurre.

Per poter dare questo volume nei primi mesi del 52 non dobbiamo perdere tempo!

Attualmente oltre al Manzoni e al Dante in-32° ed il Tàrsia (poeta petrarchista napoletano del 500.), preparo un PINOCCHIO con le illustrazioni del Chiostri. Sono le vignette che hanno creato il Pinocchio.

Aspetto tue notizie e intanto ti saluto con la gentile sposa e anche a nome della mia.

Il tuo affettuoso

Alberto [Tallone]

Doc. 10

Alberto Tallone a Alberto Sartoris, da Parigi. 14 febbraio 1951

AcmEPFL_Fds172.03.0082, c.n.n..

Caro Alberto,
aspetto sempre il primo capitolo promesso.
Ricordati che il lavoro è lungo.
Ti saluto con la Sposa e sono il tuo aff.mo
Tallone

Doc 11

Alberto Tallone ad Alberto Sartoris, 25 febbraio 1951

AcmEPFL_Fds172.03.0082, c.n.n..

Caro Alberto,
il tuo messaggio mi ha fatto molto piacere. Vedo che sei a buon punto col lavoro per il nostro Leonardo.
I capitoli saranno ricchi e io cercherò di coordinare il meglio possibile il materiale.
Ti ricordo che dovrai prepararmi una specie di “maquette” perché io possa studiare l’insieme del tutto: testo e immagini.
A un certo punto del lavoro penso che dovremo pure incontrarci perché per corrispondenza non si può ragionare come si vuole.
Debbo recarmi in Italia per ordinare una mostra dei miei libri a Torino nei locali de “La Stampa”, non so ancora se andrò in Aprile o alla metà di Maggio. Passerò in quella occasione da Losanna e ti vedrò.
Intanto lavora sempre perché il tempo corre ed il quinto centenario della nascita s’avvicina.
Mia moglie ed io ti salutiamo.
Tuo Alberto [Tallone]

Doc 12

Alberto Tallone a Alberto Sartoris, da Parigi. 5 aprile 1951

AcmEPFL_Fds172.03.0082, c.n.n..

Parigi, 5.IV.51
Mio caro Alberto,
ho ricevuto il dattiloscritto e in questi giorni non ho nemmeno potuto darmi la gioia di leggerlo tanto sono preso.
Aspetto che tu completi il materiale per permettermi di stabilire finalmente il piano generale dell’edizione.
Vado a Milano entro il 20 di questo mese per essere qui di ritorno alla fine di questo Aprile. Ho pensato che facendo ritorno potrei fermarmi un giorno a Losanna e venire a parlare con te del nostro libro. Cosa ne pensi?
Sto terminando il primo tomo dell’edizione manzoniana e sono preso per mille cose non sempre piacevolissime. Ma ho la gioia della mia leonardesca sposina, così il coraggio e la tenacia si

moltiplicano.

Ti voglio bene come un fratello e aspetto una tua parola, mentre ti voglio pensare ristabilito e tutto intento a terminare il testo per nostro Leonardo.

Il tuo

Madino [Alberto Tallone]

Doc. 13

Alberto Tallone ad Alberto Sartori, 15 aprile 1951

AcmEPFL_Fds172.03.0082, c.n.n.

15.IV.51

Caro Alberto,

ho ricevuto l'altra parte del dattiloscritto. Ho subito dato l'ordine al fotografo di far riprodurre il disegno che ti manca. Appena avrò ricevuto questa fotografia te ne farò invio. Intanto do un'occhiata generale al testo che trovo studiatissimo e interessantissimo. Sarà però indispensabile il nostro incontro e l'esame... Potrei tornare qui verso il giorno 8 Maggio e passare a trovarti.

Intanto ti mando l'affettuoso saluto e sono il tuo fraterno amico

Madino [Alberto Tallone]

Doc. 14

Alberto Tallone ad Alberto Sartoris, da Parigi 19 maggio 1951

AcmEPFL_Fds172.03.0082, c.n.n..

Caro Alberto,

da Milano sono venuto qui direttamente perchè ero assai preso e la mia presenza qui urgentissima.

Verro, e ti avvertir in tempo verso il 20 Giugno quando la mia mostra torinese sarà terminata. (2-17-VI)

Per iniziare la composizione del tuo bellissimo trattato debbo vederti.

Intanto pare che in questi giorni verremo in possesso del materiale richiesto al Louvre e a L'Institut.

Doc. 15

Alberto Tallone ad Alberto Sartoris, da Vinci, 25 giugno 1951

AcmEPFL_Fds172.03.0082, c.n.n..

Parigi, 25.VI.51

Caro Sartoris, da un po' di tempo io posso proprio chiamarmi il "tipografo volante".

Ho chiuso onorevolmente la mia mostra a Torino nei locali del Giornale La Stampa, dove ho avuto una ospitalità larga e affabilissima. Sono venuti da me in massa tutti i grafici di quella città che ha una certa tradizione in questo campo.

Sono arrivato questa mattina e ti ho subito spedito due fotografie che mi avevi richieste. Dim-

mi se tutto il materiale è ormai riunito.

Ti comunico che se nella prima settimana di Luglio sei a Lutry io vengo a trovarti per parlare del nostro Leonardo.

Fra dieci o quindici giorni sarò padre e se sarà un maschio ti confermo che si chiamerà anche lui Leonardo.

Intanto preparami la indispensabile 'maquette' che se non sarà definitiva, sarà già informativa per preparare il volume.

Il lavoro di composizione potrò iniziarlo in Agosto subito dopo le mie vacanze.

Aspetto una pronta risposta e ti saluto con la gentilissima Consorte e sono il tuo affezionato
Maddino [Alberto Tallone]

Doc. 16

Alberto Tallone ad Alberto Sartoris, da Vinci, 29 luglio 1951

AcmEPFL_Fds172.03.0082, c.n.n..

Vinci, 29. VII. 51

Caro Alberto,

ho ricevuto qui la fotografia che riproduce quel disegno dell' Autografo del Volo degli uccelli.

Fra giorni una persona amica ti vedrà a Losanna e vedrà di portarti questa fotografia.

Ritornando il lavoro a Parigi, il 15 Agosto e subito studierò il carattere da scegliere per il nostro volume. Pregherei di scegliere il Garamont corpo 12 o 14

Oggi ricorre l' anniversario delle nostre nozze e Aldo, tra 24 giorni.

Ti ringrazio ancora per l' accoglienza ricevuta e ti saluto con la Sposa.

Il tuo aff.mo Madino [Alberto Tallone]

Doc. 17

Alberto Tallone ad Alberto Sartoris, da Vinci, 28 agosto 1951

AcmEPFL_Fds172.03.0082, c.n.n.

Parigi, 28.VIII.51

Caro Alberto,

sono tornato qui presto per mettermi al lavoro, moglie e figlio sono a Vinci ancora per un mese 'poi saremo riuniti qui.

Ho ricevuto l' altro giorno la tua lettera del 22 e sono contento che quella fotografia ti sia pervenuta.

Sto studiando il formato e il tipo di carta da far fabbricare per il nostro Leonardo e appena possibile ti manderò una pagina-saggio per il tipo di carattere che verrà adoperato che credo sin d' ora il Garamont corpo 12.

Dovresti poi dirmi se hai tutto il materiale riunito, la composizione verrà fatta nel mese di Ottobre.

Con la composizione potrai preparare la messa in pagina e darci le misure di ogni cliché in modo che possiamo farli eseguire senza perdere tempo.

Quando avrai fatto questo lavoro ti chiederò di fare qui una scappata se pure breve, qui sul posto ci si intende meglio e il lavoro poi ne avvantaggerà.

Mando alla mia corrispondente milanese la noticina da pagare per quelle fotografie dell'Am-brosiana.

Per il mese di Dicembre il lavoro per il Leonardo dovrà essere abbastanza avanzato per potere iniziare la stampa nel mese di Gennaio 52. Se vogliamo essere pronti pel mese di Aprile.

Attualmente faccio miracoli data la stasi generale e la forte crisi del libro d'arte.

Sto fra il resto preparando il Pinocchio che naturalmente è dedicato al mio Aldo.

In Svizzera potro' collocarne delle copie? .

Sto anche terminando e, forse arrivo in tempo per Natale, un Dante in-32° pel quale lavoro dal 1946.

Ti saluto con la gentile consorte e sono il tuo affettuoso

Alberto [Tallone]

Doc. 18

Alberto Tallone ad Alberto Sartoris, da Parigi, 25 ottobre 1951

AcmEPFL_Fds172.03.0082, c.n.n..

Parigi, 25. X. 51

Caro Alberto,

ti ho spedito due pagine di saggio, sono due bozze (non corrette), che devono servire per vedere lo spazio che occupano nella pagina nel formato scelto. Questo formato mi permetterebbe di stampare otto pagine alla volta.

Appena mi avrai dato il benessere ordineremo la composizione.

Credo che alcune fotografie andranno ridotte, insomma guarda te nel modo migliore cosa si puo fare per una messa in pagina elegante.

Dati i tempi ho deciso di dare un libro che ha carattere di studio e non di bibliofilia, cerchero' di aumentare la tiratura e di abbassare il prezzo.

Tanti altri particolari li discuteremo ancora a voce, intanto dimmi il tuo parere.

Il carattere scelto è il Garamont corpo 12 interlineatura di un punto.

Doc. 19

Alberto Tallone ad Alberto Sartoris, da Parigi, 8 novembre 1951

AcmEPFL_Fds172.03.0082, c.n.n..

Parigi, 8.XI.51

Caro Alberto,

fra qualche giorno avrò finito di stampare Pinocchio e Dante in-32° e potrò dedicarmi intieramente a Leonardo. Ti ho spedito un saggio per la pagina tipografica e aspetto un tuo cenno per far fare la composizione che verrà rimaneggiata come se il testo fosse composto a mano.

Ora il tempo urge !

Saluta la sposa, il tuo affettuoso

Madino Tallone

Doc. 20

Alberto Tallone ad Alberto Sartoris, da Parigi, 27 novembre 1951

AcmEPFL_Fds172.03.0082, c.n.n.

Parigi, 27.XI.51

Caro Alberto,

da una quindicina di giorni ti ho spedito un saggio per la messa in pagina del nostro Leonardo del carattere Garamont corpo 12.

Ho aspettato con impazienza un tuo parere per potere iniziare la composizione adesso che il tempo stringe, e non ho nessuna notizia.

Se questo silenzio durasse ancora un po' sarei costretto a rinunciare a questo lavoro perché se non è pronto per il mese di Aprile 52, l'impresa editoriale non sarebbe compensata.

Aspetto tue notizie e sono il tuo affettuoso

Alberto [Tallone]

P.S. Lascio Parigi per un viaggio in Italia, ma lascio istruzioni al mio proto per l'inizio del lavoro

A.

Doc. 21

Alberto Sartoris ad Alberto Tallone [copia dattiloscritta], da Lutry 30 novembre 1951

AcmEPFL_Fds172.03.0082, c.n.n..

Carissimo Alberto,

Un disagio di corrispondenza mi fa prendere conoscenza soltanto ora delle tue ultime lettere. Ti prego quindi di scusare il mio involontario silenzio, considerando che tale disagio è stato dovuto al fatto che sono rimasto circa un mese a Madrid, per il mio solito ciclo di conferenze, e parecchie settimane in giro tra Lutry e Sondrio, Carla essendo caduta gravissimamente ammalata in quest'ultima città in agosto. Ora, dopo numerose e difficili cure ed un intervento operatorio, è finalmente salva. Ti lascio immaginare i brutti e tristissimi giorni che ho trascorso nella disperazione.

Il saggio che mi hai mandato va molto bene, come pure il carattere Garamont corpo 12 interlineatura di un punto che hai scelto. Sono completamente d'accordo con te, anche per il formato, e puoi quindi far procedere alla composizione.

Mi è stato giustamente consigliato, per le frasi importanti di Leonardo, di porre la traduzione francese in calce alle rispettive pagine. È il lavoro che sto preparando, ma che non intralcia - almeno lo suppongo - la regolare composizione.

Ora sono tranquillo e a tua disposizione per un eventuale incontro.

Ti informo che ieri ho pronunciato la mia lezione inaugurale di Storia dell'arte all'Università di Losanna, di cui mi è stata affidata la cattedra. Ho 225 allievi che acquisteranno certamente il Leonardo.

Ovunque ho parlato della nostra opera e sono convinto che costituirà un buon esito di stampa e di vendita.

Ti spero in buona salute. Ossequi alla Gentile tua Signora e abbiti un caro abbraccio dal tuo aff.mo

(arch. Alberto Sartoris).

Doc. 22

Alberto Tallone ad Alberto Sartori, Milano 12 dicembre 1951

AcmEPFL_Fds172.03.0082, c.n.n.

Milano 12. XII. 51.

Caro Alberto, ho lasciato Parigi il giorno 3 e prima ho dato ordine per la composizione del tuo testo. Dato i tempi cattivi dimmi se potrai pagare 2 fogli di acquaforte la tiratura normale. Lascio quella speciale fra noi (tiratura da studiare) Scrivi subito qui a Milano Via Gesù, 7.

Rimarrò qui una settimana poi vado a Roma.

Tuo a tutti

Madi [Alberto] Tallone

Doc. 23

Alberto Tallone ad Alberto Sartoris, da Parigi, 17 gennaio 1952

AcmEPFL_Fds172.03.0082, c.n.n..

Parigi, 17.I.52

Caro Alberto,

ti ho spedito oggi le bozze del nostro Leonardo in duplice copia. Ho aggiunto come saggio per la messa in pagina il primo sedicesimo.

A mio parere le pagine dove inizia un paragrafo dovrebbero avere in media 24 righe.

Nelle bozze non abbiamo staccato il titolo dalla prima riga per ora, e sarà poi di una riga (bianca) in più circa, e un po' più staccate il titolo dalle righe precedenti, voglio dire dall'ultima riga del precedente paragrafo.

Le pagine piene sono di 36 righe.

Per ora non abbiamo composto i titoli generali, lo faremo la prossima volta quando ti rimanderemo le bozze corrette.

Queste ce le manderai in messa in pagina e con l'indicazione dove vuoi mettere i clichés e con le relative misure per la riduzione di questi avendo un numero progressivo scritto sulla fotografia e sul posto dove verrà la riproduzione.

A te che sei architetto e che hai al tuo attivo diverse pubblicazioni non ho bisogno di darti consigli per la chiarezza e la messa a punto del nostro libro dal punto di vista estetico.

Ho letto con molta attenzione il tuo scritto e mi compiaccio del tuo appassionato lavoro di architetto e di uomo colto.

Questo libro mi costa una somma enorme (e siamo in un momento terribile) e se ci aiuterai a piazzarlo bene te ne saremo assai grati.

Penso di tirare circa mille esemplari e tutti su di una bella carta.

Il tempo stringe e per questo ti prego di far il più presto possibile per rimandarci le bozze corrette e con tutte le indicazioni necessarie. Anche la Casa che deve eseguire i clichés chiede un certo tempo.

Quando la stampa sarà iniziata tireremo delle pagine in più che serviranno da specimen, allora potrai mandarci degli indirizzi internazionali per fare la dovuta propaganda.

Nel mese di Aprile organizzo nella Biblioteca della Università di Amsterdam una mostra dei miei libri e là presenterai il LEONARDO.

Se sarà indispensabile ti chiederò di fare qui una scappata se per corrispondenza non potessimo capirci bene per coordinare il materiale.

Non ti ho spedito il tuo dattiloscritto pensando che una copia sarà in tue mani.

Ricordami alla gentilissima consorte e credimi il tuo affezionato

Alberto [Tallone]

P.S. Alla seconda spedizione delle bozze (seconda revisione pel controllo delle correzioni) riceverai la “maquette” definitiva, al ritorno di questa si andrà in macchina e sarà per me un bel giorno!

Doc. 24

Alberto Tallone ad Alberto Sartoris, da Parigi, 30 gennaio 1952

AcmEPFL_Fds172.03.0082, c.n.n..

Parigi, 30.I.52.

Caro Alberto,

sono contento della notizia che hai ricevuto le bozze e che ti appresti a rimandarmele presto.

Abbiamo grande urgenza di avere le fotografie con la misura di ognuna portata al formato voluto.

Nella maquette potresti dove vuoi il disegno leonardesco lasciare lo spazio bianco e segnare a matita il contorno dove dovrà essere stampato il disegno. Questo verrà riprodotto con clichés simili da uno dei migliori specialisti di Parigi. Ho trovato la carta adatta, questa mi viene fabbricata specialmente.

Occorre che tu mi mandi dunque urgentemente le fotografie perché io possa passare l'ordine *alla* Ditta che realizzerà i clichés.

Dobbiamo essere pronti per mese di Aprile e sono spaventato pel breve tempo che ci separa da quella data.

In questi giorni penso di sottoporerti il prospetto che voglio diffondere e ti chiedo se ti piace l'idea di riprodurre un disegno sul frontespizio. In questo caso scegli un disegno fra i più piccoli e mandami subito *la* fotografia relativa. Le bozze potranno essere ricorrette un'altra volta, ma urge la maquette per la messa in pagina dei clichés.

Ascoltami e ti troverai contento.

Io faccio un gran sforzo finanziario, ma ho fiducia nella tua opera e poi so che mi aiuterai per la migliore diffusione del libro.

Saluta la gloriosa convalescente e ricevi l'abbraccio del ormai tuo tipografo-editore

Alberto [Tallone]

Doc. 25

Alberto Tallone ad Alberto Sartoris, da Parigi, 12 febbraio 1952

AcmEPFL_Fds172.03.0082, c.n.n..

Parigi, 12.II.52.

Caro Alberto,

ti scrivo subito per dirti che oggi ho ricevuto il menabò e le fotografie con le relative dimensioni.

Questo mi permette di dare subito la commissione per i clichés.

Per ora non ti chiedo altre spiegazioni e aspetto le bozze con indicato il punto dove vuoi piazzare i disegni leonardeschi.

Per il frontespizio preferirei dare soltanto una chiesetta e non anticipare tutto un documento leonardesco che verrebbe ripetuto nell'interno del volume.

Per queste ragioni e per le ragioni della mia architettura tipografica, ti chiedo se mi autorizzi a riprodurre la chiesetta che figura come schizzo nella fotografia N° 28 che qui ripeto il molto approssimativo disegno.

Rispondimi immediatamente a questo proposito in modo che io possa al più presto dare il saggio. Non stamperò senza avere il tuo benestare per cui riceverai bozza relativa. (Specimen).

Nella tiratura prevederò gli esemplari per la stampa.

Mia moglie ed io mandiamo saluti a te ed alla gentilissima consorte.

Ti abbraccio e sono il tuo affettuoso

Alberto T[allone].

Doc. 26

Alberto Tallone ad Alberto Sartoris, da Parigi, 1 marzo 1952

AcmEPFL_Fds172.03.0082, c.n.n..

Paris, le 1/3/52

Caro Alberto,

il pacco delle bozze e la tua lettera si sono incrociati con il mio telegramma. Sono contento che con le nuove aggiunte hai messo a punto il bel testo su Leonardo. Iniziamo subito la composizione delle nuove note e ti rimandiamo il tutto perchè tu possa fare la maquette (messa in pagina), che ci è indispensabile e urgente. Solo oggi dopo il tuo benestare per la stampa dei clichés ho potuto dare la commissione per la realizzazione di questi, dunque, non possiamo mandandoti le bozze, unire le prove delle illustrazioni. Occorrerà che tu ci indichi la pagina dove vorrai che il documento venga stampato e tracciare la misura esatta corrispondente al volume del cliché. Dovresti fare in modo che il cliché vengano tutti stampati nelle pagine dispari, vale a dire; in belle page cioè nella pagina di destra, in modo che il verso di queste la pagina rimanga bianca. Appena il mio proto avrà inserito i cliché nel testo, ti manderemo ancora una volta le bozze definitive che vorrai restituirci per giro di posta. Siccome in questi giorni debbo preparare il prospetto pubblicitario, indicami quel brano del tuo testo che tu desideri che sia riportato. Accludo uno specchietto perchè tu ti renda conto della presentazione di questo piccolo stampato. Dimmi quale dei disegni debbo riprodurre su questo prospetto.

Sono felice del tuo entusiasmo che si affratella col mio e fa tutto il possibile per restituirmi le bozze il più presto possibile.

Per il disegno da riprodursi nel titolo mi permetti che scelga io una delle chiesette che più si adatta alla composizione del titolo?

Prepara pure il testo del volumetto *Présence de l'Architecture* che sarò contento di stampare.

Ricordami alla Sposa e ricevi l'affettuoso abbraccio del tuo

Alberto [Tallone]

Doc. 27

Alberto Tallone ad Alberto Sartoris, da Parigi, 6 marzo 1952

AcmEPFL_Fds172.03.0082, c.n.n..

Parigi, 6/3/52

Caro Alberto,

ho ricevuto le due lettere datate del 4 e ti ringrazio per la sollecitudine con la quale rispondi ai miei messaggi.

Sta bene per quanto mi dici circa la distribuzione delle illustrazioni, e prendo nota per tutte le altre cose.

Ho subito dato l'ordine per il nuovo documento da riprodurre e ho fatto pure eseguire immediatamente il nuovo paragrafo.

Fra giorni ti mandiamo le bozze corrette e le note vecchie e nuove in fine del testo, queste verranno inserite al loro posto appena avrai corrette le bozze.

Nel frattempo una buona parte dei clichés verrà realizzata e quando ti manderemo le bozze corrette in messa in pagina, una buona parte di questi (circa la metà) saranno inseriti nel punto da te stabilito.

Ora ti pregherei, siccome io pure lascio a fine Aprile Parigi per un viaggio in Olanda, che il benessere totale mi fosse dato entro la fine di Marzo al più tardi.

Potresti darmi il benessere della messa in pagina in due tempi in modo che io possa al più presto iniziare la stampa.

Cerca di accontentarmi; io metterò tutte le cure possibili perché il libro venga stampato bene.

Tenendo conto che la data della stampa del libro non è lontana, non preparo un vero specimen e invece utilizzerò delle *belles pages* come si dice, che unite al titolo, costituiranno uno specimen ancora più ricco.

Entro pochi giorni ti manderò la bozza per il titolo.

Appena avrò le prime pagine stampate le manderò alla Libreria Melisa e tratteremo per la diffusione del libro in Svizzera.

Sii rapidissimo nel rimandarmi le bozze corrette in modo che possiamo mandarti al più presto la maquette per il benessere.

Potrei mandarti in Spagna qualche saggio del nostro libro che ti servirebbe per la propaganda.

Lavoro con grande entusiasmo e sono felice della tua competenza ed esattezza e sono il tuo tipografo.

Doc. 28

Alberto Tallone ad Alberto Sartoris, da Parigi 21 marzo 1952.

AcmEPFL_Fds172.03.0082, c.n.n..

Parigi, 21.III.52

Caro Alberto,

nel primo giorno della Primavera ti ho spedito la maquette che abbiamo preparata in tempo record. Forse questo ci porterà fortuna. Nel Colophon fare figurare la data della fine della stampa il 15 Aprile, data della nascita del grandissimo.

Il mio Proto ti domanda se quella nota che hai aggiunto a pagina 15 è assolutamente indispensabile poiché essa è arrivata quando la messa in pagina era fatta. Toccherebbe rimaneggiare pa-

recchie pagine per poterla inserire. I rimaneggiamenti per tutte le varianti e le nuove Note sono stati lunghi e complicati.

Le ultime pagine all'infuori del testo, le prepariamo per la prossima settimana, intanto mandandoci il benestare darai la Nota dei nomi e la nomenclatura delle illustrazioni.

Il titolo del libro come vedrai è stato semplificato al massimo per dare espressività ed eleganza, che è sempre stata la mia preoccupazione. Aspetto il cliché per il titolo, ho scelto quella chiesetta più slanciata e la ho portata alla misura scientifica perché si accordi bene nel titolo.

Stai tranquillo che eseguiremo le correzioni scrupolosamente, non hai da dare precisioni ed eseguiremo sino alla fine.

Ma manda il tutto entro il mese, senza sennò siamo fritti!

È sfuggita qualche virgola tonda nei passaggi corsivi e rimedieremo al momento di andare in macchina, anche gli occhi toscani della consorte che sono espertissimi percorreranno le tue linee.

Con la tua collaborazione il libro è architettato bene ed è interessante il fatto che l'Architetto Leonardo venga presto presentato nella casa di Mansart, sfrutterò questa occasione per fare della pubblicità, dare un ricevimento nella stamperia.

Stamperò dei quaderni in più che ci serviranno come specimen e questi saranno racchiusi fra il quaderno dove c'è il titolo.

Presto, dunque, ci metteremo in rapporto con la Melisa.

Sta bene e manda subito la maquette corretta.

Tuo affettuoso

Madi [Alberto] Tallone

Doc 29

Alberto Tallone a Alberto Sartoris, da Parigi, 27 marzo 1952

AcmEPFL_Fds172.03.0082, c.n.n..

Parigi, 27.III.52

Caro Alberto,

ho ricevuto questa mattina la tua lettera che conteneva la nomenclatura delle illustrazioni.

Aspettiamo la maquette e stai sicuro che apporteremo tutte le correzioni.

Aspettiamo pure l'elenco dei nomi citati e poi ti manderemo le bozze dell'ultimo quaderno che comprende tutte le cose accessorie oltre il testo del libro.

Ti spedisco in questi giorni le fotografie.

Ricevi il caldo saluto del tuo

P.S. Mandami le prime bozze assieme alla maquette è sempre bene nel caso che sorgesse in extremis qualche dubbio.

Alberto [Tallone]

Doc. 30

Alberto Tallone a Alberto Sartoris, 22 aprile 1952

AcmEPFL_Fds0172

Caro Alberto,
penso che sarai tornato dal tuo viaggio in Spagna. Qui si lavora alacremente al volume leonardesco che potrà essere pronto verso il 15 maggio.
L'inaugurazione della mostra dei Anglicani è stata rimandata definitivamente al 9 giugno alle ore 18.
Io credo di trovarmi a quella data in Olanda.
Sappimi dire se tu puoi presenziare a questa manifestazione come lo avresti fatto per la data precedentemente fissata.
Sta tranquillo che il nostro libro viene stampato con tutte le cure possibili.
Al Signor Boney ho affidato le fotografie che desiderava.
A te e alla famiglia cordiali saluti
Madino [Alberto Tallone]

Doc. 31

Alberto Tallone ad Alberto Sartoris, da Parigi 5 maggio 1952

AcmEPFL_Fds172.03.0082, c.n.n..

Parigi, 5/V/52
Caro Alberto,
lavoriamo per terminare il Leonardo e spero mantenere la data del 15 per i primi esemplari. Naturalmente il primo esemplare lo spedisco all'Autore.
Sappimi dire in qual modo posso procurare ai tuoi allievi i volumi che vogliono acquistare. Il prezzo è di frs 5000.
Mi sono rivolto alla Melisa, ma sino ad ora non ho avuta una risposta.
Mandami l'elenco delle persone alle quali vuoi far pervenire un Leonardo in omaggio. Io curerò la spedizione a mezzo sottofascia raccomandato.
Guarda se puoi aiutarmi a realizzare il massimo di vendite perchè per fare questo libro le spese sono state assai elevate e ho dei debiti da saldare.
Ti chiedo di pazientare un po' per il tuo compenso, intanto potrei mettere a tua disposizione, in conto, degli esemplari del Leonardo.
Ti ringrazio di fare tutto il possibile per presenziare all'inaugurazione all'Angelicum.
Volevi essere informato circa la mia Mostra ad Amsterdam.
Questa avrà luogo nei locali della biblioteca di quella Università alla fine del mese di Maggio.
È organizzata da un gruppo di tecnici della tipografia olandese. Figurati come sarà bene esposta la novità Sartoriana!
Ricevi l'abbraccio del tuo
Madino [Alberto Tallone]

Doc. 32

Alberto Tallone ad Alberto Sartoris, da Parigi 3 giugno 1952.

AcmEPFL_Fds172.03.0082, c.n.n.

Parigi, 3.VI.52.

Caro Alberto,

sono appena tornato da Amsterdam dove mi sono trovato fra persone del mondo dell'arte e della tipografia.

Al nostro Leonardo è stato dato un posto speciale in una grande vetrina nel centro della sala.

Un Professore di quella Università ha parlato della tipografia olandese e italiana affratellate in quella manifestazione. Il mio fervore si moltiplica quando trovo entusiasmo e comprensione.

Qui ho trovato le tue due lettere.

Mando oggi stesso in un astuccio (che ha il solo scopo di proteggere il libro) a quel personaggio a cui il libro è dedicato. Durante la mia assenza la mia Sposa ha inviato 15 volumi fra i nominativi da te indicati per omaggi. A Nicodemi le consegnerò personalmente.

Ho dato in omaggio altri esemplari a giornalisti che me ne hanno fatta richiesta.

Ti incontrerò con grande piacere all' Angelicum il giorno 9 (vieni un po' prima delle ore 18.)

Ho combinato come sai col Signor Bevilacqua praticando lo sconto del 35%.

Un libraio olandese che vuole far conoscere il Leonardo alla sua clientela americana mi ha pregato di accludere agli specimen un breve scritto informativo circa il tuo lavoro terminando con la descrizione tecnica del volume. Questo scritto dovrebbe essere redatto in inglese; se puoi scriverlo direttamente in questa lingua tanto meglio se no scrivilo in francese e penserò io a farla tradurre.

Ti accludo il comunicato che è stato chiesto dalla Stampa estera all'Avv. Albert VILLOT Avocat à la Cour d' Appel de Paris 3, rue de la Terrasse Paris.

A presto, tuo Alberto [Tallone].

P.S. Manda pure i clienti svizzeri alla Melisa la quale provvede al bollettino che mi avevi chiesto.

Doc. 33

Alberto Tallone ad Alberto Sartoris, da Parigi, 25 giugno 1952

AcmEPFL_Fds172.03.0082, c.n.n..

Paris, le 25/VI/52

Caro Sartoris,

torno ora dall'Italia e trovo la tua lettera. Ti segnalo che il Corriere della Sera del 24, scorso ha un articolo in terza pagina di Raffaele Calzini riguardante la mia attività e naturalmente cita il nostro Leonardo. D'altra parte, mi ero affrettato a mandare un omaggio a Borgese che potrebbe poi fare una regolare recensione. Ieri passando da Firenze, ho reso visita al mio amico Prof. Giulio Caprin il quale mi ha detto che ha mandato al Giornale La Stampa di Torino un articolo relativo al Léonard, del quale è entusiasta. Riguardo alla notizia del libraio Olandese, egli vuole la descrizione tecnica e le scritte informative del nostro libro. Grazie per la traduzione inglese. Anche su Le Monde e su Les Nouvelles Littéraires è apparso un filetto che parla del libro. Sono contento dell'articolo sul quotidiano di Barcellona ed io mi affretto a confezionare altri volumi e poi ti spedisco subito i tuoi dieci, e completo gli omaggi. Mi tratterò a Parigi proba-

bilmente fino al 15 luglio poi prenderò le mie vacanze.
Ti abbraccia il tuo
Madino [Alberto Tallone]

Doc. 34

Alberto Tallone ad Alberto Sartoris, da Parigi, 7 gennaio 1953

AcmEPFL_Fds172.03.0082, c.n.n..

Parigi, 7.I.53
Caro Alberto,
ho ricevuto la tua lettera del 26 Dicembre giorni sono e oggi quella del 6 Gennaio.
Domani vado a vedere la mostra leonardesca e in quella occasione comprerò il catalogo che ti spedirò subito.
Aspetto la gentile messaggera per i due Léonard.
Ti confermo che appena sarò tornato da Milano dove vado in questi giorni per una breve sosta mi adopererò per la nuova pubblicità pel nostro libro che merita di essere più venduto.
Ti manderò la bozza pel piccolo foglio pubblicitario.
Per gli articoli olandesi aspetto di vedere persona che abita Amsterdam e che dovrebbe farmi visita in questi giorni, a questa persona chiedo di sapermi dire su quali giornali e periodici sono usciti cenni sul nostro libro.
Mi pare di averti detto che ho finalmente terminata l'edizione de "I Promessi Sposi: 3 vol. di complessive 950 pagine composte a mano; carattere 'Tallone'. Ora sto stampando un Parmenide nel testo greco e francese e termino la messa in pagina per Bérénice di Racine.
A te alla consorte mandiamo auguri di un anno felice.
Il tuo affettuoso
Alberto [Tallone]

Chapitre III

DEUX ARCHITECTES, UN ARTISTE PROPHÉTIQUE ET UN LIVRE

Encore Léonard

Dans l'essai d'ouverture du catalogue pour son exposition personnelle de 1972¹, Alberto Sartoris mène une réflexion sur le rôle de l'architecture et de ce qu'il nomme les « arts plastiques », en soutenant fermement la nécessité urgente d'intégrer peinture, sculpture, architecture, graphisme et urbanisme en un « conglomerat indissoluble » (fig. 1). À travers le concept de métamorphose, il illustre comment l'art contemporain doit se transformer continuellement afin de dépasser tant la restitution superficielle du réel que l'individualisme stérile, pour renouer avec l'esprit géométrique et rigoureux d'« époques historiques fulgurantes » telles que le Roman et la Première Renaissance. Ce rapport idéal à l'histoire de l'architecture se dessine dès les premières lignes à travers l'évocation de Léonard de Vinci, figure emblématique en laquelle l'intuition scientifique et l'invention spatiale s'unissent harmonieusement²:

Aujourd'hui, les perspectives magiques de Léonard ont pris de nouvelles significations, d'autres dimensions, des proportions plus vastes. Le monde des découvertes intuitives se réalise et s'amplifie rapidement. Il en est découlé des notions inédites de mesure, de temps et d'espace. L'art change d'aspect et de langage. L'art infiguré se propose en effet de suivre le chemin de ces réformes qui devraient conduire à une civilisation complète comme le fut, par exemple, celle de l'époque romane. Les artistes créateurs ont désormais la possibilité d'imposer leurs inventions par les instruments qu'ils se sont eux-mêmes forgés. Une mission extrêmement importante leur est dévolue. Nous sommes arrivés à une période extraordinaire, où les problèmes techniques n'existent pratiquement plus. De nos jours, du point de vue scientifique, tout est

¹ A. Sartoris, *Sintesi e metamorfosi delle arti*, dans Abriani (dir.), *Alberto Sartoris*, cit., p. 3. L'expression « perspectives magiques » employée par Sartoris n'est pas fortuite : Salvatore Aprea décèle dans la production graphique et théorique de l'architecte, dès les années 1920, une proximité avec les catégories du « réalisme magique » et de la peinture métaphysique, mûries au cours de son séjour turinois. Pour Sartoris, la géométrie rigoureuse et la recherche de l'essentialité de la structure n'excluent pas la dimension évocatrice et métaphysique de l'espace, mais en constituent le présupposé rationnel indispensable : S. Aprea, « *La beauté de la nécessité, la nécessité de la beauté : théorie esthétique et art du dessin dans l'œuvre d'Alberto Sartoris* », *Matières*, n° 16, 2020, p. 338-349.

² A. Sartoris, *Sintesi e metamorfosi delle arti*, cit..

réalisable. Il n'y a évidemment que des questions d'ordre social, financier, économique, plastique, artistique et esthétique qui, dans une œuvre, restent en grande partie à résoudre, et qui constituent le frein. Pour remédier aux déficiences et aux difficultés des arts, le programme urgent à accomplir est précisément celui de leur intégration. C'est pourquoi l'on doit exiger de l'artiste qu'il manifeste sa présence par une adaptation pressante aux formes stylistiques que la raison préconise.

La réflexion de Sartoris se poursuit par l'analyse de la parabole historique de l'art, en mettant en évidence comment, de la fin de la Renaissance jusqu'à la révolution industrielle, la représentation du monde visible a été privilégiée au détriment des splendeurs et des rêves métaphysiques du Moyen Âge, réduisant la figuration du réel à ce qui peut uniquement être vu et touché. Afin de remédier à la fragmentation de la perception et à la dissolution de la pensée contemporaines, il voit dans la redécouverte des invariants géométriques la seule voie possible, puisant ses références aussi bien dans l'art roman et la première Renaissance italienne que dans l'art islamique. Sartoris souligne combien la technique moderne a désormais rendu tout réalisable d'un point de vue scientifique, déplaçant le véritable défi de l'œuvre architecturale sur le plan esthétique, plastique et social. Dans cette perspective, la leçon de l'histoire ne représente ni un retour nostalgique vers le passé, ni la réproposition d'un style au sens historiciste ou d'un nouveau maniérisme, mais bien la recherche d'une méthode fondée sur la raison et la simplicité, où l'art « infiguré »³ se pose comme un pont jeté entre la réalité suprasensible et les mathématiques, capable de restituer à l'homme un espace habitable, exact et « solaire ».

Vingt ans après la parution de son ouvrage *Léonard architecte* (1952), Sartoris choisit de guider le lecteur/visiteur de son exposition turinoise en débutant par une référence évocatrice à l'artiste de Vinci, présenté comme l'auteur de « perspectives magiques ». Cette expression – qui prend la valeur d'une prise de position très nette à l'égard de nombreux exégètes du XX^e siècle lisant la Renaissance et la perspective comme un instrument herméneutique, rationaliste et conceptuel (à commencer par Erwin Panofsky)⁴ – identifie dans l'activité créatrice de Léonard le point de rencontre idéal entre la raison mathéma-

³ Le choix de ce terme spécifique découle vraisemblablement du contexte culturel et linguistique de l'architecture. Dans le débat critique francophone entre les années 1930 et 1950, on utilisait des termes comme *art infiguré*, *non-figuratif* ou *inobjectif* pour définir la peinture et la sculpture abstraites. Sartoris a littéralement créé un calque du français en utilisant le terme *infiguré*, qui s'avère sémantiquement plus fort que le terme italien « astratto ». L'art « géométrique » n'« abstrayait » pas quelque chose de la nature (opération considérée comme encore partiellement figurative), mais construisait de nouvelles réalités autonomes.

⁴ E. Panofsky, *La prospettiva come «forma simbolica» e altri scritti*, dir. G. D. Neri, Milan, Feltrinelli, 1961 (éd. orig. *Die Perspektive als «symbolische Form»*, dans *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-1925*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1927, pp. 258-330).

tique et la magie de l'intuition poétique et de la métaphysique spatiale. On retrouve en outre dans ce court essai cette connexion fondamentale entre le Roman et la Renaissance (dans la vision, naturellement, de Sartoris) qui parcourt également les premières pages de l'*Encyclopédie de l'architecture nouvelle*⁵. Dans ce dernier volume, Léonard est déjà présenté comme le protagoniste de la révolution des machines qui a bouleversé les conditions de vie, la conduisant sur un plan nettement dynamique ; il a tout changé autour de l'homme, transformant la face de la terre. En plein XV^e siècle, le grand artiste toscan a jeté les piliers porteurs de l'urbanisme moderne, dépassant le résultat atteint par les *magistri comacini* à travers le processus logique qui conduira aux théories de Sant'Elia et de Le Corbusier.

Dans l'essai de 1972, l'hendiadys conceptuel et sémantique de la « perspective magique » et sa vision d'une continuité entre le Roman et la Première Renaissance (dans la mesure où ils représentent, dans la théorie de Sartoris, les deux moments historiques idéaux dans lesquels l'harmonie géométrique, le sens de l'espace, la mesure spirituelle et l'intégration de tous les arts ont atteint leur équilibre le plus parfait) mettent en évidence les caractéristiques d'une ligne de recherche singulière sur Léonard. Comme nous l'avons vu, celle-ci prend naissance quarante ans plus tôt et se développe au fil des décennies à travers des déclinaisons articulées. Au milieu de ce parcours se situe le volume *Léonard architecte*, au sein duquel Sartoris approfondit des trajectoires d'analyse déjà esquissées au cours des années précédentes tout en ouvrant de nouvelles perspectives d'investigation.

Construire un livre. Sartoris et le « typographe volant »

Dans le numéro d'avril 1952, la rubrique « Notiziario Domus » de la revue fondée par Gio Ponti signale la parution du volume de Sartoris consacré à Léonard⁶ (figg. 2-3). Il s'agit d'une brève mention dans la section *Edizioni d'arte*, qui adresse néanmoins l'ouvrage à un public spécialisé d'architectes, d'amateurs de l'habiter et de proto-designers. L'année 1952 est celle des célébrations léonardiennes en Italie et à l'étranger⁷, et la date de publication est

⁵ A. Sartoris, *Encyclopédie de l'architecture nouvelle: ordre et climat méditerranéens*, Milano, Hoepli, 1957 (première éd. 1948), I, pp. 21-30 ; M. Fagiolo, *Post-fazione: la Biblioteca e l'Encyclopédie*, F. Cristiano, D. Porro (dir.), *Alberto Sartoris*, cit., pp. 159-168.

⁶ « Domus », 269, 1952, p.n.n. Pour les comptes rendus du livre, voir plus loin.

⁷ L.H. Heydenreich, *Das Leonardojahr 1952*, « Kunstchronik », V (1952), 12, pp. 315-320 ; A.M. Brizio, *Rassegna degli studi vinciani dal 1952 al 1968*, « L'Arte », 1, 1968, pp. 107-120 ; R. Nanni, M. Torrini, (dir.),

choisie par l'auteur et l'éditeur précisément pour intercepter le ferveur renouvelée des études sur Léonard à l'échelle internationale. À l'époque, Alberto Tallone est un éditeur désormais reconnu, y compris dans les milieux les plus avancés de la culture artistique de l'entre-deux-guerres⁸ (fig. 4).

Une série de lettres conservées dans le Fonds Sartoris de Lausanne⁹ permet de retracer les étapes les plus significatives de l'itinéraire ayant conduit à la publication. Ont également été conservées certaines notes montrant comment Sartoris a sélectionné plusieurs dessins d'architecture de Léonard, en puisant dans le Codex Arundel, le Codex Atlanticus, les feuillets de Windsor, le Codex Trivulziano, le Codex Foster et les manuscrits de l'Institut de France, disponibles depuis longtemps en éditions fac-similées¹⁰. Il s'agit de notes qui, après une première rédaction, témoignent d'une réflexion articulée pour parvenir à une liste définitive, comportant déjà des thématiques énoncées (par exemple « Urbanisme ») et des indexations par domaines de projet¹¹. Ses premières recherches portent également sur l'architecture italienne contemporaine de Léonard, sans se limiter aux édifices directement liés à ses réflexions. Sartoris sollicite en effet les plans de plusieurs constructions civiles et religieuses situées à Côme, Florence, Milan, Pavie et Vigevano¹². Il s'agit de feuillets non datés que l'on peut situer au cours du printemps-été 1950. La première lettre de Tal-

Léonardo "1952" e la cultura dell'Europa nel dopoguerra, actes du colloque international (Florence, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento et Vinci, Biblioteca Leonardiana, 29-30-31 octobre 2009), Florence, Olschki, 2013 ; T. Mozzati, « Il sentimento dei servizi »: *Giorgio Castelfranco, Léonardo e la mostra didattica per l'anniversario vinciano del 1952*, « Bollettino d'arte », s. VII, 101, 2016, 32, pp. 89-104.

⁸ V. Pozzoli, V. *Alle origini del libro d'arte contemporanea: il laboratorio di Milano negli anni Trenta*, Milan, Milan University Press, 2024.

⁹ La recherche devra être complétée en analysant la documentation éventuellement conservée dans les archives des héritiers d'Alberto Tallone. On se référera aux études ultérieures en cours de l'auteur dans le cadre du projet COST Action « Digital Preservation and Accessibility - Leonardo's Codex Atlanticus and other miscellaneous Folios: A Digital Reconstruction » (LEAF) 2025-2029.

¹⁰ Il convient de rappeler que la maison d'édition Hoepli, auprès de laquelle Sartoris a publié ses volumes les plus importants – à commencer par la monographie *Gli elementi dell'architettura funzionale* (1932) –, a produit l'édition de référence du *Codex Atlanticus* (Léonard de Vinci, *Il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Ambrosiana di Milano*, édition établie par la R. Accademia dei Lincei, Milan, Ulrico Hoepli, 1894-1904, 4 vol.), qui fera autorité jusqu'à celle d'Augusto Marinoni (Léonard de Vinci, *Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano*, transcription diplomatique et critique établie par A. Marinoni, Florence, Giunti-Barbèra, 1975-1980, 24 vol.). Quelques années plus tôt avait débuté l'édition des manuscrits de l'Institut de France : Léonard de Vinci, *Les manuscrits de Léonard de Vinci*, édition établie par Ch. Ravaisson-Mollien, Paris, E. Quantin, 1881-1891, 6 vol. Progressivement, d'autres fonds allaient faire l'objet d'une publication, mettant à la disposition des chercheurs, durant l'entre-deux-guerres, le corpus complet des codices léonardiens ; l'on rappellera notamment : K. Clark, *A Catalogue of the Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, Cambridge, Cambridge University Press, 1935, 2 vol.

¹¹ Voir annexe doc. 2 et doc. 3.

¹² Voir annexe doc. 1.

lone à Sartoris date en effet du 15 mai 1950¹³. D'emblée émerge une profonde consonance méthodologique entre les deux interlocuteurs, fondée sur le partage d'une même *forma mentis* qui conçoit la composition typographique et la structuration de la page imprimée comme un véritable acte de projet. L'activité éditoriale de Tallone apparaît à cette période marquée par un fort dynamisme, caractérisé par des engagements d'exposition à Florence et par la coordination parallèle de nombreuses nouvelles entreprises éditoriales en cours. Dans ce cadre, l'éditeur exerce une incitation constante et affectueuse auprès de Sartoris afin qu'il procède à l'achèvement du texte, dans le dessein d'aboutir à la publication d'une monographie de haut niveau formel et critique.

La définition des aspects technico-compositifs du volume se précise vers la fin de l'année¹⁴, lorsque sont fixés les paramètres de la grille typographique sur les proportions de la page de 21 x 33 cm, déjà éprouvées pour le *Pitagora*, à calibrer en fonction de la maquette fournie par l'auteur. Le choix du caractère Garamond corps quatorze – le même que celui employé pour le *Canzoniere* –, uni à l'exhortation à respecter rigoureusement les délais de livraison, témoigne de la volonté de parvenir à un résultat d'une absolue rigueur esthétique et compositive.

La correspondance de janvier 1951 documente le déroulement soutenu du processus conceptuel de la monographie *Léonard architecte*, marquant le passage du premier accord de principe aux spécifications technico-typographiques et à la planification éditoriale du volume.

Le 2 janvier 1951¹⁵, Tallone répond à une carte postale de Sartoris en lui envoyant un spécimen du caractère Garamont [*sic*]¹⁶ corps 14 et en fixant les paramètres exacts de la surface d'impression : 33 lignes par page, avec une justification de 12 cm et une hauteur totale d'environ 21 cm. Dans cette phase, l'éditeur réaffirme la centralité du respect du calendrier de remise du texte pour la définition du plan général de l'ouvrage et précise les aspects typographiques, jugeant suffisant l'usage du cliché pour les images dépourvues de nuances clair-obscur complexes. Sur le plan de la stratégie de tirage, une double option se dessine : une édition de luxe limitée à 350 exemplaires sur papier spé-

¹³ Voir annexe doc. 6.

¹⁴ Voir annexe doc. 7.

¹⁵ Voir annexe doc. 8.

¹⁶ L'utilisation du Garamond (dans la variante spécifique « Garamont ») représentait sa signature typographique distinctive. Pour ses éditions de prestige (y compris le *Léonard architecte* de 1952), Tallone employait presque exclusivement ce caractère original qui lui était propre, inspiré du Garamond, alterné seulement dans de rares cas avec le Caslon ou le Bodoni pour des titres ou des volumes spécifiques. Il l'avait dessiné lui-même et fait graver à la main par le graveur de poinçons (*punchcutter*) parisien Charles Malin en 1949 : J. Lioze, *Les impressions d'Alberto Tallone à l'Hôtel de Sagonne*, « Le Courrier Graphique », 45, 1950, pp. 23-28 ; voir aussi M. Pallante, *I Tallone*, Milan, Libri Scheiwiller, 1989.

cial et un tirage ultérieur plus économique, destiné à l'exportation sur le marché américain et international par l'intermédiaire d'un éditeur suisse, proposée par Sartoris lui-même

Le 26 janvier 1951¹⁷, une nouvelle lettre de Tallone rend compte d'un avancement ultérieur concernant la structure de la mise en page. L'éditeur s'accorde avec le parti pris de Sartoris d'alterner texte et illustrations tout au long du volume, plutôt que de reléguer le corpus iconographique en appendice, en accordant à l'auteur une grande liberté dans la sélection des documents à reproduire. Afin de perfectionner l'« architecture du livre » et de garantir la parution de l'ouvrage dans les premiers mois de 1952, l'éditeur réclame de toute urgence la remise du premier chapitre et une maquette préalable sur la distribution des figures, en rappelant que la planification définitive exige la totalité des textes et des images. La missive se conclut par une référence au dynamisme de l'imprimerie, engagée parallèlement sur d'autres éditions d'importance (Manzoni, un Dante in-32°, *Tàrsia* et le *Pinocchio* illustré par les vignettes de Chiostri).

La correspondance de février 1951 témoigne de l'empressement croissant de l'éditeur à recevoir les textes et met en lumière les difficultés méthodologiques inhérentes à l'élaboration à distance d'un tel projet, alors que se rapprochent les célébrations léonardiennes de 1952.

Le 14 février 1951¹⁸, Tallone adresse un rappel particulièrement synthétique et péremptoire, dans lequel il réitère être toujours dans l'attente du premier chapitre promis par Sartoris et met en garde l'auteur quant à la complexité et à la longueur des délais de fabrication typographique qui attendront l'ouvrage une fois les dactylogrammes reçus.

Le 25 février 1951¹⁹, la séquence des événements enregistre une détente dans les tons à la suite d'une réponse positive de la part de Sartoris. Ayant pris acte des progrès accomplis par l'architecte, Tallone rassure l'auteur quant à son propre engagement à coordonner au mieux le riche matériel iconographique et textuel en préparation. Toutefois, l'éditeur réaffirme la nécessité absolue de recevoir une *maquette* d'ensemble afin de pouvoir étudier l'équilibre général entre le texte et les images. Reconnaisant les limites de la seule voie épistolaire pour la définition des détails structurels (« par correspondance, on ne peut pas raisonner comme on veut »), Tallone envisage une rencontre en personne à Lausanne, à réaliser à l'occasion de son prochain voyage en Italie pour l'accrochage d'une exposition de ses volumes à Turin, dans les locaux de « La Stampa ». L'exhortation finale à ne pas perdre de

¹⁷ Voir annexe doc. 9.

¹⁸ Voir annexe doc. 10.

¹⁹ Voir annexe doc. 11.

temps introduit un facteur temporel décisif : la concomitance du cinquième centenaire imminent de la naissance de Léonard (1452-1952), fixant ainsi une échéance historico-éditoriale impérative pour la parution du volume.

La correspondance d'avril 1951 témoigne du passage décisif du projet éditorial de sa phase préparatoire à la réception effective des textes, révélant ainsi une nette accélération de sa mise en œuvre et une définition progressive de l'organisation générale du volume.

Le 5 avril 1951²⁰, Alberto Tallone confirme la bonne réception d'une première partie du dactylogramme envoyé par Sartoris. Tout en admettant ne pas avoir encore pu se consacrer à une lecture systématique en raison d'engagements pressants – parmi lesquels se distingue l'achèvement du premier tome de l'édition manzonienne –, l'éditeur réitère que la définition du plan général de l'ouvrage reste subordonnée à la réception de la totalité du texte.

Pour surmonter la complexité des échanges à distance, Tallone propose de profiter d'un imminent séjour à Milan pour faire une halte à Lausanne et discuter de vive voix des coordonnées de l'ouvrage. Le texte de la lettre se caractérise par l'entrelacement de pragmatisme professionnel et d'intimité épistolaire²¹, comme en témoignent les expressions d'affection fraternelle et l'évocation chaleureuse de l'épouse (« *Léonardesca sposina* »).

Dix jours plus tard, le 15 avril 1951²², la séquence des événements enregistre une nouvelle avancée avec l'arrivée de la seconde partie du dactylogramme. Tallone organise aussitôt le travail du photographe pour la reproduction d'un dessin demandé par l'auteur, s'engageant à en transmettre une copie à Sartoris ; il formule également un premier jugement de fond sur le texte, qualifié de « très étudié et très intéressant ». Toutefois, l'analyse préliminaire des contenus met en évidence la nécessité d'un examen de visu pour fixer l'« architecture du livre », ce qui incite l'éditeur à reprogrammer l'étape de travail à Lausanne afin de la faire coïncider avec son voyage de retour à Paris, prévu vers le 8 mai.

L'été 1951 marque un moment décisif pour la réalisation du volume : au cours de cette période s'opère en effet la transition de la phase de recherche des sources iconographiques à la définition d'ensemble du matériel illustratif destiné à accompagner le texte, parallèlement au calendrier de production de l'ouvrage. Dès le mois de juin, Tallone se montre à nouveau disponible pour une rencontre avec Sartoris, ayant pris soin de réunir la quasi-totalité du matériel iconographique sollicité par l'architecte²³.

²⁰ Voir annexe doc. 12.

²¹ On notera que Tallone signe souvent dans sa correspondance avec Sartoris sous le surnom de *Madino*, réservé aux personnes qui lui sont les plus proches : voir Pallante, *I Tallone*, cit.

²² Voir annexe doc. 13.

²³ Voir annexe doc. 14 et doc. 15.

Le 29 juillet 1951²⁴, Alberto Tallone écrit depuis Vinci – lieu hautement symbolique dans le cadre des célébrations léonardiennes et siège de la Biblioteca Léonardiana dirigée par Renzo Cianchi, où s'organisaient les commémorations en l'honneur de Léonard²⁵ – en confirmant avoir obtenu la reproduction photographique du dessin tiré du *Codex sur le vol des oiseaux*, qu'il prend soin de faire parvenir à Sartoris à Lausanne par l'intermédiaire d'une connaissance. L'éditeur fixe au 15 août la reprise des activités dans l'atelier parisien, moment où il abordera de nouveau la question du choix de la police de caractères à employer, en proposant à l'auteur d'arbitrer entre le Garamond corps 12 et le corps 14. La missive entremêle, une fois de plus, l'aspect professionnel à de brèves notes à caractère privé, telles que le souvenir de l'anniversaire de mariage, manifeste attestation de leur lien d'amitié.

Le 28 août 1951²⁶, peu après son retour à Paris, Tallone fournit des mises à jour de première importance. S'étant assuré de la bonne livraison de la photographie à Sartoris, l'éditeur annonce travailler sur l'étude du format et sur le choix du papier à faire fabriquer spécialement pour l'édition du volume. Le choix typographique se porte désormais sur le Garamond, corps 12, dont Tallone promet d'envoyer prochainement une page spécimen, qu'il désigne sous le terme de « saggio ». Sur le plan du calendrier, il prévoit d'entreprendre la composition au mois d'octobre, étape préalable à la mise en page définitive et au calcul précis des dimensions des clichés. Il propose également une nouvelle rencontre à Paris afin de mener à bien les dernières phases de la mise en page. La correspondance fait enfin état des frais liés aux droits de reproduction des photographies provenant de la Bibliothèque Ambrosienne. L'objectif temporel est planifié avec une extrême précision : accélérer la fabrication d'ici décembre pour lancer l'impression en janvier 1952, de manière à garantir la parution du livre avant le mois d'avril, en concomitance avec les célébrations du cinquième centenaire de Léonard. En conclusion, Tallone contextualise cet effort éditorial en le situant dans le cadre d'un moment de stagnation générale et de forte crise dans le secteur du livre d'art, en rappelant les projets parallèles

²⁴ Voir annexe doc. 16.

²⁵ R. Cianchi, *Vinci e il suo Leonardo: (per il V centenario della nascita, 15 aprile 1952)*, « Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato », a. XIV, 1948-1949), n.s., 25, 1952, pp. 22-42. Il est probable que Tallone s'est appuyé sur la grande compétence de Renzo Cianchi, responsable de la Bibliothèque Léonardienne, qui comptait déjà à cette date une riche collection entièrement consacrée à Léonard de Vinci : M. Taddei, *La biblioteca Léonardiana e la sua raccolta*, dans R. Nanni, E. Testaferrata (dir.), *Vinci di Leonardo*, cit., pp. 151-163. Pour la figure de Renzo Cianchi, voir M. Guerrini, *Renzo Cianchi*, « Raccolta Vinciana », 22, 1987, pp. 604-612. Pour l'histoire de la publication des codex léonardiens, voir D. Laurenza, A. De Pasquale (dir.), *Svelare Leonardo: i codici, la Commissione Vinciana e la nascita di un mito nel Novecento*, catalogue de l'exposition (Rome, Bibliothèque nationale centrale, 26 septembre-30 novembre 2019), Florence, Giunti, 2019.

²⁶ Voir annexe doc. 17.

qu'il mène conjointement – parmi lesquels l'imminent *Pinocchio*, dédié à son fils Aldo et pour lequel il sollicite des canaux de distribution en Suisse, ainsi que le *Dante in-32°*, chantier ouvert depuis 1946.

L'automne 1951 voit une nouvelle étape significative dans la genèse de *Léonard architecte*, marquant un jalon important dans le parcours éditorial de l'ouvrage, de pair avec le lancement définitif des épreuves de composition typographique. Le 25 octobre 1951²⁷, Tallone informe Sartoris qu'il lui a envoyé deux pages d'essai en épreuve, conçues pour vérifier l'occupation de l'espace et le rendu de la grille dans le format établi. Le lancement de la composition reste subordonné à l'accord immédiat de l'auteur, auquel est également confiée la tâche d'évaluer une éventuelle réduction des dimensions de certaines photographies afin de garantir une mise en page harmonieuse et élégante. L'élément le plus notable réside dans la redéfinition de l'orientation éditoriale du volume : l'imminence des échéances et la volonté d'assurer une large diffusion incitent Tallone à renoncer à la conception typique de l'édition de luxe au profit d'un volume d'usage scientifique (« un livre qui a un caractère d'étude et non de bibliophilie »), en prévoyant une augmentation du tirage et une réduction consécutive du prix de vente. Sur le plan strictement technique, le choix se fixe sur le caractère A corps 12 avec un interlignage d'un point.

Deux semaines plus tard, le 8 novembre 1951²⁸, Tallone sollicite une réponse rapide à l'envoi de la page d'essai, en soulignant combien la libération de l'imprimerie des autres travaux éditoriaux – compte tenu de la conclusion imminente de l'impression du *Pinocchio* et du *Dante in-32°* – permettra sous peu de concentrer les ouvriers de l'atelier exclusivement sur *Léonardo*. Tallone précise que la composition mécanique sera ultérieurement revue afin de garantir la qualité et le rigueur esthétique propres à la composition manuelle. Le ton conclusif de la missive (« Maintenant, le temps presse ! ») réaffirme l'extrême pression sous laquelle s'engage la phase finale de la production en vue des célébrations léonardiennes imminentes.

Les échanges épistolaires ultérieurs dessinent une phase de forte tension opérationnelle, surmontée par la reprise du dialogue entre l'éditeur et l'auteur. Le 27 novembre 1951²⁹, Alberto Tallone manifeste une impatience croissante, nourrie par le silence prolongé de Sartoris, qui, depuis plus de quinze jours, n'a donné aucune réponse au modèle de mise en page qui lui a été soumis. L'éditeur envisage avec fermeté la possibilité de renoncer à l'ensemble du projet si l'ouvrage ne peut paraître

²⁷ Voir annexe doc. 18.

²⁸ Voir annexe doc. 19.

²⁹ Voir annexe doc. 20.

avant l'échéance décisive d'avril 1952, au-delà de laquelle tout retard compromettrait les retombées commerciales liées au centenaire de la naissance de Léonard. Tallone s'efforce néanmoins de ne pas interrompre le processus éditorial : avant son départ pour l'Italie, il donne des instructions précises à son prote afin que l'atelier soit en mesure d'engager la composition dès réception de l'accord de l'auteur. La réplique d'Alberto Sartoris, datée du 30 novembre 1951 depuis Lutry³⁰, clarifie les raisons de ce silence prolongé en l'imputant à une erreur postale et, surtout, à une grave crise personnelle et familiale. L'architecte détaille ses déplacements complexes liés à un cycle de conférences à Madrid ainsi qu'à la dramatique maladie de son épouse Carla, frappée par un grave malaise à Sondrio et sauvée uniquement après une délicate intervention chirurgicale.

L'urgence surmontée, Sartoris exprime son adhésion pleine et enthousiaste aux choix typographiques de Tallone, en approuvant le format, l'épreuve de mise en page et l'emploi du Garamont corps 12 avec un interlignage d'un point, tout en autorisant formellement le début de la composition. Sur le plan de l'appareil critique, il communique une intégration philologique : l'insertion en bas de page de la traduction française des passages fondamentaux de Léonard, en précisant que cet ajout ne contrecarrera pas le tirage régulier. Sartoris retrouve ainsi sa sérénité de travail, conforté également par le début de son cours d'Histoire de l'art à l'Université de Lausanne. Il s'agit d'une nouvelle charge académique qui, jointe à ses nombreuses conférences, lui permet de rassurer l'éditeur quant à l'existence d'un vaste et sûr bassin d'acheteurs – à commencer par ses 225 élèves –, garantissant le succès éditorial et commercial de l'ouvrage.

La date d'ouverture des célébrations pour la naissance de Léonard (15 avril) approche à grands pas, rendant toujours plus complexe la concrétisation du projet éditorial. Le 12 décembre 1951³¹, depuis Milan, Alberto Tallone confirme avoir donné l'ordre d'engager la composition du texte avant son départ de Paris, survenu le 3 du mois, confirmant ainsi que la mise au point avec Sartoris à la fin du mois de novembre avait débloqué le chantier. Toutefois, face aux difficultés économiques du moment (« temps difficiles »), l'éditeur aborde la gestion des coûts de production en demandant à l'auteur s'il est disposé à prendre à sa charge les frais pour l'insertion de deux feuillets à l'eau-forte dans le tirage courant, en mettant de côté la question de l'édition spéciale de luxe.

Le 17 janvier 1952³², le processus de réalisation du volume connaît une avancée substantielle : Tallone envoie à Sartoris les épreuves du livre en double

³⁰ Voir annexe doc. 21.

³¹ Voir annexe doc. 22.

³² Voir annexe doc. 23.

exemplaire, accompagnées du premier cahier de seize pages imprimé. L'éditeur détaille les paramètres dimensionnels et morphologiques du miroir de page : les pages pleines se composent de 36 lignes, tandis que celles comportant une incipit de paragraphe doivent en compter en moyenne 24, se réservant la possibilité de définir le tirage général et les blancs d'espacement (un espacement d'environ une ligne par rapport au texte précédent) lors de la phase de correction ultérieure. Sartoris se voit confier la tâche de revoir soigneusement la mise en page définitive, en déterminant l'emplacement et les dimensions des clichés au moyen d'une numérotation progressive des photographies ; un travail pour lequel Tallone exprime une entière confiance dans ses compétences (« Toi qui es architecte et qui as à ton actif plusieurs publications, je n'ai pas besoin de te donner de conseils »).

Sur le plan critique et éditorial, Tallone exprime sa profonde admiration pour le texte, qu'il considère comme l'œuvre d'un « architecte et d'un homme cultivé ». Il ne dissimule toutefois pas l'importance de l'investissement financier consenti pour sa publication, prévoyant un tirage d'environ mille exemplaires sur papier de qualité et sollicitant le concours de l'auteur pour assurer la promotion commerciale de l'ouvrage. En vue de la présentation du volume, fixée au mois d'avril 1952 à l'occasion de l'exposition des livres de Tallone à la Bibliothèque de l'Université d'Amsterdam, l'éditeur prépare le plan de lancement en prévoyant l'impression de tirés à part (*specimen*) à envoyer à un fichier d'adresses international. L'achèvement de la composition représente ainsi une étape décisive qui ouvre la voie à la délicate phase de correction et de révision de l'appareil iconographique final.

Le facteur temps devient progressivement crucial pour le succès de l'entreprise éditoriale, compte tenu de l'approche du lancement officiel des célébrations léonardiennes ; les aspects matériels de la réalisation du volume préoccupent l'éditeur. Le 30 janvier 1952³³, Tallone demande à Sartoris avec une extrême urgence l'envoi des images accompagnées des indications dimensionnelles définitives afin d'en commander la gravure aux meilleurs spécialistes de Paris. L'éditeur détaille la procédure opérationnelle pour la mise en relation du texte et de l'appareil iconographique : Sartoris devra tracer au crayon sur la *maquette* les contours des espaces blancs destinés à accueillir les dessins de Léonard. Sur le plan des matériaux, Tallone annonce avoir identifié et commandé un papier spécial fabriqué sur mesure pour l'édition. La préoccupation constante face à l'imminence de l'échéance d'avril (« je suis effrayé par le peu de temps qui nous sépare de cette date ») s'associe à la nécessité de lancer la

³³ Voir annexe doc 24.

campagne promotionnelle par la rédaction de matériel illustratif, pour lequel il envisage l'insertion d'un petit dessin de Léonard au frontispice. L'éditeur réaffirme la portée de l'effort financier consenti, en s'en remettant à la qualité du travail de Sartoris et à son soutien pour la diffusion du volume, sans manquer d'adresser une affectueuse pensée à l'épouse de l'architecte, qualifiée de « glorieuse convalescente ».

Le 12 février 1952³⁴, la séquence des faits enregistre un déblocage opérationnel fondamental : Tallone confirme la réception du *menabò* et des photographies recalibrées dans leurs proportions, élément qui lui permet de passer immédiatement la commande d'exécution à l'entreprise chargée de réaliser les clichés. Par rapport aux choix de composition du frontispice, l'éditeur propose une variante précise motivée par des raisons de cohérence esthétique et formelle (« pour les raisons de mon architecture typographique ») : plutôt que d'anticiper un feuillet léonardien complexe qui serait ensuite reproduit à l'intérieur du texte, Tallone privilégie un détail graphique essentiel, identifié dans l'esquisse d'une église. Dans l'attente de l'accord de l'auteur pour procéder au tirage du *specimen* promotionnel et des exemplaires de presse, la missive témoigne de l'aboutissement d'une parfaite harmonie méthodologique entre la conception architecturale de Sartoris et la rigueur typographique de Tallone.

À quelques semaines de l'ouverture de l'année léonardienne, les échanges épistolaires se font plus denses. Le 1er mars 1952³⁵, les communications entre Paris et la Suisse s'entrecroisent dans une trame serrée de lettres et de télégrammes. Accueillant avec un vif enthousiasme les dernières intégrations au texte proposées par Sartoris, Tallone ordonne la composition immédiate des nouvelles notes et le lancement de la fabrication des gravures zincographiques, dès leur déblocage par l'accord de l'auteur. Conscient que les épreuves des illustrations ne pourront voyager en même temps que les épreuves du texte, l'éditeur établit une règle de composition d'une extrême élégance visuelle : tous les clichés devront trouver place exclusivement sur les pages impaires, la « belle page » de droite, en laissant intégralement en blanc le verso afin de garantir la plus grande pureté du feuillet – solution qui sera ultérieurement abandonnée. Entre un détail technique et la demande de pouvoir sélectionner lui-même le dessin de l'église à placer en couverture, Tallone regarde déjà plus loin, en préparant le plan publicitaire du volume et en invitant chaleureusement son ami architecte à rédiger le texte d'un futur projet éditorial, *Présence de l'Architecture*.

³⁴ Voir annexe doc. 25.

³⁵ Voir annexe doc. 26.

À seulement cinq jours de intervalle, le 6 mars³⁶, la séquence des faits enregistre une réponse immédiate de Sartoris. Rassuré par l'approbation sur la distribution des figures, Tallone commande sans attendre les dernières reproductions manquantes et la mise en page du nouveau paragraphe, tandis qu'à l'imprimerie l'on travaille d'arrache-pied pour insérer environ la moitié des clichés déjà prêts directement aux emplacements indiqués dans le *menabò*. L'articulation des délais de production du livre devient alors très serrée : l'éditeur rappelle qu'à la fin du mois d'avril il devra quitter Paris pour inaugurer son exposition à la Bibliothèque de l'Université d'Amsterdam, où il entend présenter le volume achevé. En imposant la fin du mois de mars comme terme ultime et impératif pour l'accord définitif sur la mise en page, Tallone pousse au maximum les presses de son imprimerie pour livrer enfin à l'impression leur *Leonardo*.

Il ne manque désormais plus que quelques semaines avant le 15 avril. Le 21 mars³⁷, Tallone envoie à Sartoris la *maquette* du volume préparée dans des délais extrêmement rapides, voyant dans cette coïncidence saisonnière (le début du printemps) un de bon augure pour le succès de l'ouvrage et fixant du même coup dans le achevé d'imprimer la date du 15 avril comme terme symbolique pour l'achèvement de l'impression. Toutefois, la structure complexe de la mise en page est mise à l'épreuve par une modification intervenue in extremis. Le responsable technique de l'imprimerie signale la difficulté d'insérer une note supplémentaire dans l'une des premières pages, car, la composition étant déjà achevée, cet ajout imposerait un remaniement long et délicat de l'ensemble des pages suivantes. L'éditeur est ainsi conduit à s'interroger sur la réelle nécessité de cette modification. Le regard constamment tourné vers l'harmonie esthétique, Tallone motive la simplification du titre du livre et le choix d'une esquisse d'église plus élancée et mieux calibrée pour le frontispice (détail du Ms B, f. 25v, placé ensuite à la p. 127 du volume), tout en rassurer l'auteur quant au contrôle méticuleux de chaque détail typographique, confié également au regard expert de son épouse. Sur le plan promotionnel, l'éditeur projette un événement d'envergure comprenant une réception dans le prestigieux siège parisien conçu par François Mansart, tout en prévoyant le tirage de cahiers spéciaux faisant office de *specimen* ; il conclut néanmoins sa lettre par un rappel pressant de tout lui retourner avant la fin du mois afin de ne pas compromettre l'issue du travail.

À seulement six jours d'intervalle, le 27 mars³⁸, une nouvelle étape est franchie avec la réception des légendes des illustrations envoyées par Sartoris.

³⁶ Voir annexe doc. 27.

³⁷ Voir annexe doc. 28.

³⁸ Voir annexe doc. 29.

Dans l'attente de la *maquette* définitive et de l'index des noms cités permettant de donner le bon à tirer du dernier cahier contenant les appareils annexes du volume, Tallone garantit l'envoi imminent des dernières photographies et ajoute dans un *post-scriptum* une précaution fondamentale, en demandant à l'auteur de joindre également les premières épreuves déjà relues afin de résoudre avec certitude tout doute interprétatif qui surgirait *in extremis* auprès des presses.

Au printemps 1952, la complexe gestation de *Léonard architecte* parvient enfin à son terme, déplaçant le cœur de la correspondance du travail typographique vers la gestion du calendrier promotionnel de l'ouvrage et le plan de distribution commerciale. Le 22 avril 1952³⁹, Alberto Tallone écrit à Sartoris, supposant son retour de séjour en Espagne, afin de le rassurer sur l'avancement des travaux et de reprogrammer la livraison effective du volume vers le 15 mai. La missive enregistre une replanification des engagements publics : l'inauguration de l'événement milanais intitulé « *Mostra delle edizioni e iniziative culturali per il V Centenario della nascita di Leonardo da Vinci* » au complexe de l'Angelicum est reportée au 9 juin, date à laquelle l'éditeur prévoit de se trouver en Hollande, tout en sollicitant la présence de l'auteur à la manifestation lombarde et en confirmant avoir déjà remis à Monsieur Boney les photographies demandées.

À quelques semaines de là, le 5 mai 1952, depuis Paris⁴⁰, Tallone réaffirme l'objectif de donner le bon à tirer pour les premiers exemplaires avant le 15 du mois, promettant de réserver le tout premier exemplaire à l'auteur et fixant les détails de vente et de promotion. Le prix étant arrêté à 5 000 francs et en l'absence de réponse de la librairie Melisa de Lausanne⁴¹, l'éditeur demande des instructions sur la manière de faire parvenir le livre aux élèves de Sartoris et réclame la liste des destinataires des exemplaires d'hommage, en garantissant leur envoi recommandé sous bande.

La pression financière transparaît clairement dans les propos de Tallone, qui reconnaît l'importance des dépenses engagées et des dettes restant à honorer. Il demande à l'auteur de patienter pour le règlement de ses honoraires et propose de lui en verser une partie sous la forme d'exemplaires du volume. La lettre s'achève sur une ouverture internationale, avec la confirmation de l'exposition prévue à la fin du mois de mai à la Bibliothèque universitaire d'Amsterdam, à l'initiative d'un groupe de techniciens typographes néerlandais. Dans ce cadre, le nouvel ouvrage de Sartoris devait recevoir une consécration aussi prestigieuse qu'élégante.

³⁹ Voir annexe doc. 30.

⁴⁰ Voir annexe doc. 31.

⁴¹ Il s'agit d'une librairie historique basée à Lausanne et Lugano, ouverte en 1938. Voir : S. Albonico, M. Sangiorgi (dir.), « *Un'operosa stagione* ». *Editoria e commercio del libro italiano in Svizzera tra fascismo ed esilio (1938-1945)*, Bern, Peter Lang, 2022.

En juin 1952, l'aventure éditoriale de *Léonard architecte* parvient à son terme naturel, et la correspondance témoigne d'une entière satisfaction face à la reconnaissance obtenue sur le plan critique et à l'échelle internationale. Le 3 juin⁴², Alberto Tallone écrit en effet à Sartoris, à peine rentré de son voyage à Amsterdam, en partageant son enthousiasme pour le succès rencontré lors de l'exposition à l'Université néerlandaise. Leur *Leonardo* y a conquis une place d'honneur au centre de la salle principale, célébré lors de l'inauguration comme un admirable point de rencontre entre l'école typographique italienne et l'école néerlandaise.

L'activité de promotion et de distribution se poursuit à plein régime : un exemplaire spécial muni d'un étui est destiné au dédicataire du volume (Jaquin Reguera Sevilla)⁴³, tandis que l'épouse de l'éditeur s'occupe de l'envoi des 15 premiers volumes d'hommage. Tallone, quant à lui, se réserve la remise en main propre à Giorgio Nicodemi, qui n'est plus au Castello Sforzesco mais est resté lié d'amitié avec Sartoris. L'importance du rendez-vous milanais du 9 juin pour l'exposition à l'Angelicum étant confirmée, l'éditeur entrevoit une ouverture majeure sur le marché américain grâce à un libraire néerlandais, en demandant à Sartoris de rédiger une courte fiche technique en anglais ou en français.

Trois semaines plus tard, le 25 juin⁴⁴, la complexe naissance du volume se conclut sous le signe d'un accueil favorable de la part de la critique européenne. Rentré à Paris après son étape italienne, Tallone énumère avec fierté les articles parus dans la presse : la troisième page de Raffaele Calzini dans le *Corriere della Sera*, le compte rendu de Giulio Caprin envoyé à *La Stampa* de Turin, les mentions dans de prestigieux titres parisiens comme *Le Monde* et *Les Nouvelles Littéraires*, tout en citant également les commentaires parus dans les quotidiens de Barcelone. La traduction anglaise de Sartoris étant désormais disponible (bien qu'elle n'ait finalement pas donné lieu à une publication) et les derniers exemplaires d'hommage étant en cours d'expédition, Tallone peut enfin façonner les derniers volumes et se préparer à des vacances estival bien méritées.

⁴² Voir annexe doc. 32.

⁴³ Figure de proue du régime franquiste, ouvert à l'apport culturel des avant-gardes artistiques européennes et proche du cercle des contacts espagnols de Sartoris. Pour cette figure, voir J. Sanz Hoya, *La construcción de la dictadura franquista en Cantabria. Instituciones, personal político y apoyos sociales (1937-1951)*, Santander, Ediciones Universidad de Cantabria, 2020. Il est vraisemblable, bien qu'il s'agisse d'un aspect à approfondir, que Sartoris ait rencontré Reguera Sevilla à l'occasion du Premier Congrès International d'Art Moderne, dont l'architecte était président, qui s'est tenu à Santillana del Mar et dans les Grottes d'Altamira du 19 au 25 septembre 1949 (Abriani [dir.], *Alberto Sartoris*, cit., p. 8). Pour l'activité de Sartoris en Espagne, voir A. Bonet Correa, *Alberto Sartoris y España*, dans A. Bonet Correa, M.I. Navarro, C. Perazzone, *Alberto Sartoris 1901-1998 La concepción poética de la arquitectura*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 2000, pp. 9-14.

⁴⁴ Voir annexe doc. 33 et doc. 34.

L'histoire reconstruite à travers la correspondance du Fonds Sartoris restitue une aventure intellectuelle et humaine de grande portée, capable de révéler la genèse d'une œuvre où l'art de bâtir des édifices et l'art d'imprimer des livres se sont fondus en une seule et parfaite discipline.

L'ensemble de l'arc chronologique de *Léonard architecte* se déploie sur deux années d'un travail intense, allant des premières recherches sur les sources au printemps 1950 jusqu'à la consécration critique et promotionnelle définitive de juin 1952. Chaque phase du chantier typographique a été marquée par la pression constante du facteur temps, dominée par l'échéance symbolique du 15 avril 1952, date du cinquième centenaire de la naissance de Léonard. Malgré de complexes obstacles opérationnels – des événements personnels et exécutifs dramatiques aux erreurs postales, en passant par des remaniements de mise en page survenus *in extremis* –, la détermination de Tallone et la disponibilité de Sartoris ont permis au volume de paraître au moment du plus fort engouement pour les études léonardiennes, conquérant d'emblée les vitrines internationales d'Amsterdam et la scène milanaise de l'*Angelicum*.

Au cœur de ce parcours ressortent la singulière harmonie méthodologique et l'affectueuse complicité nées entre l'éditeur et l'architecte. Plus qu'une simple relation de travail, leur collaboration s'est configurée comme une véritable union intellectuelle : Sartoris a vu en Tallone l'« architecte de la page » capable de donner une allure monumentale et une pureté formelle à ses analyses critiques, tandis que Tallone a reconnu chez l'auteur la sensibilité de l'« homme cultivé » à qui confier la structure visuelle du *menabò*. Pas même les tensions compréhensibles liées aux imposants coûts financiers et aux exigences de la composition manuelle n'ont affaibli leur estime réciproque, nourrie par une constante dimension familiale et par un enthousiasme partagé pour la beauté de l'imprimerie.

De cette recontre est né un produit éditorial original. Conçu à l'origine comme une édition de luxe destinée à un cercle restreint de bibliophiles, *Léonard architecte* a évolué au cours de son élaboration pour devenir un ouvrage d'usage scientifique à large diffusion, conservant toutefois une rigueur et une élégance formelle sans compromis. Le choix du caractère Garamond corps 12, la grille typographique de conception classique, l'emploi d'un papier fabriqué spécialement et la disposition minutieuse des illustrations ont fait de cette monographie un exemple remarquable d'architecture du livre⁴⁵. La vaste réso-

⁴⁵ L'extraordinaire harmonie entre Tallone et Sartoris dans la définition de l'« architecture du livre » plonge ses racines dans la formation spécifique de l'architecte. Comme l'a reconstitué Salvatore Aprea, la maîtrise de la géométrie descriptive et du dessin acquise lors de ses années à Genève amène Sartoris à envisager la représentation graphique et la mise en page non pas comme de simples supports décoratifs, mais bien comme le

nance enthousiaste obtenue dans la presse européenne a finalement consacré le succès d'une entreprise qui a su célébrer l'héritage de Léonard dans l'architecture grâce au savoir-faire, aux compétences et au soin d'une grande imprimerie du XX^e siècle⁴⁶. Le tirage à 750 exemplaires lui a assuré une diffusion certaine, et les comptes rendus n'ont pas manqué dans les revues spécialisées étrangères⁴⁷.

Le Léonard architecte de Sartoris : la dimension actualisante de la critique opératoire

Le livre de Sartoris aborde l'activité polyédrique de Léonard de Vinci en guidant le lecteur à travers un parcours divisé en cinq domaines. L'étude débute en cherchant à définir l'étiologie de son intérêt pour l'art de bâtir (*L'initiation à l'architecture*, pp. 15-42) et se poursuit en explorant sa manière d'être architecte (*Léonard architecte*, pp. 43-100), qui constitue le noyau le plus étendu du volume. La réflexion de Sartoris s'élargit ensuite à la vision de la ville avec la section sur l'urbanisme (*Léonard urbaniste*, pp. 101-132), pour se concentrer aussitôt après sur les aspects les plus conceptuels (*Le théoricien de l'architecture*, pp. 133-178) et se conclure enfin par le profil de l'ingénieur civil (*Léonard ingénieur civil*, pp. 179-212). Malgré l'espace plus important accordé à la dimension architecturale, les chapitres conservent une structure

prolongement véritable du projet architectural, où texte, images et grille typographique obéissent aux mêmes lois d'harmonie et d'équilibre formel. Dans cette perspective, la « pratique virtuose du dessin » ne constitue pas un simple exercice technique, mais s'affirme – comme le souligne également Jacques Gubler – comme le principal instrument démonstratif et théorique de son fonctionnalisme plastique et lyrique : Aprea, *La beauté de la nécessité*, cit., pp. 338-340 ; C. Baglione, « *Alberto Sartoris e il restauro autobiografico* », *Casabella*, LV, 583, octobre 1991, p. 33-34 (concernant la relecture critique de J. Gubler sur la formation genevoise et la valeur conceptuelle du dessin).

⁴⁶ Dans Abriani (dir.), *Alberto Sartoris*, cit., au sujet des présentations de l'œuvre, on lit : « 1952, Paris, Hôtel de Sagonne : présentation par Alberto Tallone de l'ouvrage d'Alberto Sartoris "Léonard Architecte" imprimé dans l'atelier de Tallone à Paris, dans la maison de Mansard. (Cette année est dédiée à la présentation de ce volume à Amsterdam, à Milan, Rome, Lausanne et à Berne avec d'autres éditions Hoepli). »

⁴⁷ Dans Abriani (dir.), *Alberto Sartoris*, cit., les comptes rendus suivants sont signalés : A. Chastel, *Chronique de l'année: Léonard*, « Le Monde », Paris, 14 juin 1952 ; F. Caen, *Léonard Architecte*, par A. Sartoris, « Techniques & Architecture », Paris, II s. n. 7-8, 1952 ; J. Nicollier, *Dans un bel ouvrage, A. Sartoris nous montre Léonard de Vinci, architecte, père de l'urbanisme*, « La Gazette Littéraire (« La Gazette de Lausanne ») », Lausanne, 9-10 août 1952 ; V.C. [Vincenzo Cavalleris], *Un grande libro: Leonardo architetto di Alberto Sartoris*, « Illustrazione Ticinese », Bâle, 30 août 1952 ; J. Gantner, *Leonardo da Vinci und die moderne Architektur. Zu dem neuen Buche von Alberto Sartoris*, « Schweizer Monatshefte », Zurich, XXXIII, 10, janvier 1953 ; P.C. [Juan Cortés Vidal], *El arquitecto Leonardo de Vinci, según Sartoris*, « Destino », Barcelone, 21 novembre 1953. À ceux-ci s'ajoutent : J. De Entrambasaguas, Joaquín, « *Léonard Architecte* » de Alberto Sartoris, « Revista de Literatura », I, 2, 1952, pp. 452-454 ; G. Nicodemi, *Bollettino bibliografico*, « L'Arte », a. LI, vol. XVIII, juillet 1948-juillet 1951, pp. 77-78 ; A. Pica, *Leonardesca*, « Spazio », 7, 1952, p. 87.

équilibrée ; le volume présente également un utile index des noms et un choix bibliographique essentiel, qui ne comprend pas toutes les sources secondaires utilisées par l'auteur. Le volume contient 53 images : il s'agit de reproductions de feuillets léonardiens et de photographies de maquettes tridimensionnelles réalisées pour l'Exposition léonardienne de Milan de 1939 (probablement fournies par Giorgio Nicodemi), la manifestation à laquelle – paradoxalement – Sartoris avait été initialement invité à participer⁴⁸ (figg. 5-6-7). Le choix des images accompagne, y compris sur le plan de la communication visuelle, l'opération herméneutique visant à privilégier la dimension structurelle, infrastructurelle et proto-fonctionnaliste de l'œuvre léonardienne. En plaçant au centre du répertoire figuratif les matrices du plan centré, les modèles de planification à l'échelle urbaine et les dispositifs destinés à l'optimisation des pratiques de chantier, le corpus iconographique se configure comme un véritable manifeste théorique, destiné à renforcer la restitution du profil de l'artiste en tant que paradigme de l'architecte-ingénieur et précurseur de la syntaxe fonctionnaliste du XX^e siècle.

Le premier chapitre, qui porte le titre suggestif de *L'initiation à l'architecture*, se compose de quatre paragraphes : *Les origines, Ses maîtres, Ceux qu'il a lus et ce qu'il a admiré, Confrères et animateurs*⁴⁹.

Le paragraphe introductif *Les origines* fournit la clé théorique et méthodologique de l'ensemble du volume, en dessinant l'orientation « opératoire » et partiellement antiphilologique qui caractérise la relecture de Sartoris. Prenant ses distances avec une reconstruction historiographique fondée sur la simple contingence de l'histoire, l'auteur décèle dans l'histoire une séquence de continuités conceptuelles guidée par des personnalités d'exception, des « hommes supérieurs » capables de dépasser le cadre de leur époque, reprenant ainsi une ligne herméneutique déjà expérimentée dans les années trente⁵⁰. C'est au sein de ce cadre que prend forme le rapprochement audacieux entre Léonard et Empédocle d'Agrigente : en évoquant le philosophe présocratique – décrit, sur la foi de Renan⁵¹, comme un précurseur de Newton, Hegel et Darwin –, Sartoris fonde la légitimité de sa propre démarche critique. Le ton fortement évocateur, aux accents parfois presque messianiques, qui imprègne

⁴⁸ Voir ici le Chapitre 2. On y trouve également la réélaboration de l'un des modèles d'églises à plan centré réalisés pour ce même événement expositif (p. 176), exécuté par l'architecte espagnol P. Nebot Torrens, professeur et directeur de l'École d'Architecture de Barcelone, rencontré par Sartoris lors de ses séjours sur la péninsule ibérique en tant que conférencier. Il convient de rappeler qu'en 1949, Sartoris donne une conférence sur Léonard à Barcelone : Abriani (dir.), *Alberto Sartoris*, cit., p. 28.

⁴⁹ Sartoris, *Léonard architecte*, cit., pp. 15-44.

⁵⁰ Voir ici le Chapitre 1.

⁵¹ Ernest Renan (1823-1892), orientaliste, philologue et historien des religions, qui s'était également intéressé aux présocratiques.

ces premières pages devient ainsi le présupposé idéologique idéal pour projeter le génie de Vinci dans le XX^e siècle, le transformant en « prophète » et préfigurateur direct de l'architecture et de l'urbanisme contemporains.

Sartoris, en esquissant le contexte dans lequel se forme Léonard, applique une clé de lecture nettement « militante », en projetant sur le *Quattrocento* florentin ses propres catégories d'architecte rationaliste. L'aspect le plus singulier de cette lecture réside dans l'interprétation de la Renaissance, qui cesse d'être un phénomène historico-artistique confiné au passé pour se transformer en un laboratoire précurseur du fonctionnalisme du XX^e siècle. Filippo Brunelleschi n'est pas décrit simplement comme celui qui a redécouvert la leçon de l'Antiquité, mais comme un proto-rationaliste et un maître de la physique appliquée. La coupole de Santa Maria del Fiore devient le symbole de la compréhension des lois de la gravité, tandis que l'Hôpital des Innocents et la Chapelle des Pazzi sont interprétés comme des exemples d'« expressions logiques des techniques fonctionnelles ». De la même manière, le passage par l'atelier du Verrocchio est soustrait au seul apprentissage fondamental pour sa formation de peintre, pour être lu comme un lieu d'expérimentation où l'on apprenait la géométrie appliquée, offrant à Léonard une initiation au « labyrinthe de l'invention constructive ».

Enfin, le traitement de l'importance de la présence de Leon Battista Alberti à Florence dépasse la simple influence théorique pour toucher la sphère existentielle. Sartoris dresse d'Alberti le portrait d'un modèle total pour Léonard, allant jusqu'à souligner une affinité même comportementale et stylistique, identifiable dans l'adoption d'une « allure fière et chevaleresque ». De cette façon, Verrocchio, Brunelleschi et Alberti ne sont pas de simples maîtres, mais les trois piliers qui déterminent le profil de l'artiste de Vinci, dont il met en évidence la rationalité de la pensée en le présentant comme un bâtisseur et un précurseur de la modernité. Sartoris ne manque pas de souligner la dette de Léonard envers Luca Pacioli, dont l'enseignement des mathématiques et de la géométrie euclidienne constitue l'ossature théorique de ses recherches scientifiques. Le compagnonnage avec le frère franciscain est ainsi élevé au rang de moment fondateur où l'observation empirique de l'artiste se transforme en une rigoureuse discipline spatiale et constructive.

Sartoris poursuit sa tentative de contextualisation en montrant combien la réflexion de Léonard s'est nourrie du débat théorique de son époque. Rejetant le mythe du maître entièrement autodidacte, l'auteur retrace la bibliothèque idéale de Léonard en entremêlant des sources théoriques, d'ingénierie et scientifiques. Au centre de ce panthéon de références se place Leon Battista Alberti, évoqué tant pour ses *Ludi matematici* que pour son *De re aedificatoria*. À cette dimen-

sion théorique, Sartoris associe la grande tradition de l'ingénierie renaissante, en rappelant le *Trattato di architettura civile e militare* de Jacopo Mariano (dit Taccola), l'œuvre de Filarete et surtout les intuitions de Francesco di Giorgio, reconnu comme l'inventeur du bastion moderne et de la mine. L'opération herméneutique de Sartoris se fonde sur la confrontation directe du *corpus* léonardien, mettant en évidence un réseau de lectures extrêmement hétérogène et diachronique. À travers cet usage des sources (fort d'une tradition d'études qui naît dès la fin du XIX^e siècle et que l'architecte, bien que sans la citer expressément, montre qu'il connaît), Sartoris parvient à démontrer comment la vision architecturale de Léonard est le résultat d'une contamination constante entre théorie de la forme, ingénierie et rigueur mathématique-scientifique.

Dans la partie consacrée aux *Confrères et animateurs*, Alberto Sartoris dessine une trame de relations humaines et professionnelles qui révèle avec clarté sa ligne interprétative : Léonard n'est pas représenté comme un génie isolé, mais comme le barycentre d'un laboratoire vivant. Sartoris retrace l'environnement de la Milan des Sforza comme un terrain fertile d'échanges interdisciplinaires, montrant que la maturation de Léonard s'est faite au contact étroit avec la pratique constructive de maîtres de chantier et de techniciens tels que Gian Giacomo Dolcebuono, Lazzaro Palazzi, Cristoforo Rocchi, Giovanni Battagio. Dans cette même perspective territoriale s'inscrit l'attention portée à la « vaillante école comasque » : Sartoris décèle dans la compétence constructive des maîtres comacins une source d'irradiation fondamentale, dont l'héritage s'étend jusqu'à l'époque contemporaine, pour dessiner une base solide aux élaborations mêmes de Léonard à l'échelle architecturale et territoriale. Sartoris met également en évidence la relation avec Giacomo Andrea da Ferrara, élu par Sartoris comme le seul véritable « ami et confident » de Léonard. L'importance de cette figure ne réside pas dans l'excellence de son activité, mais dans son rôle d'interlocuteur privilégié avec qui discuter des principes généraux de l'architecture ; une harmonie interrompue seulement par la tragique exécution du Ferrarais en 1500. Parallèlement, la rencontre avec Donato Bramante en 1482 représente le nœud crucial où les intuitions géométriques et spatiales des deux maîtres s'alimentent réciproquement. Enfin, la greffe de Luca Fancelli – élève de Brunelleschi et collaborateur d'Alberti – sert à Sartoris pour réaffirmer la continuité avec la matrice rationnelle florentine. À travers cet entrelacement de racines territoriales, d'affections, de collaborations et de confrontations d'égal à égal, l'auteur démontre comment l'innovation de Léonard est issue d'une immersion profonde dans la dialectique et la pratique architecturale de son temps.

Cette première section remplit la fonction d'un véritable laboratoire critique : Sartoris n'y analyse pas encore les projets, mais y met en place l'échafaudage théo-

rique et méthodologique indispensable pour aborder le chapitre central, *Léonard architecte*⁵². À travers cette partie, l'auteur définit les coordonnées conceptuelles et les conditions préalables historiques dans lesquelles inscrire l'examen ultérieur de la pratique de projet léonardienne.

Le chercheur entraîné par le courant des créations léonardesques voudrait voir les figurations architecturales du Vinci; il aimerait les connaître pour en percer le mystère, pour leur arracher quelques-uns de leurs secrets. Mais il doit se limiter à des propositions qu'il suppose vraies ou possibles; comme il doit accepter de se mouvoir à tâtons dans un inconnu parfois impénétrable, pour en tirer – à travers l'interprétation intensive des rares certitudes et des documents relatant certaines phases de la vie du Vinci – ces lueurs qui traceront, chronologiquement, une image à peu près complète d'un nombre restreint d'étapes de l'activité pratique de Léonard architecte civil, religieux, hydraulicien et militaire.

Par ces mots, Sartoris ouvre le chapitre consacré à Léonard architecte. Le chapitre est structuré en huit paragraphes intitulés comme suit : *Ses hautes charges, À la cour de Ludovic le More, Pour la Sérénissime, Au service du Valentinien, Contre Pise avec Soderini, Lumière de Louis XII, Au Vatican, Honni soit qui mal y pense*. Ce passage initial constitue la prise de conscience explicite par Sartoris de l'exiguïté et du caractère parcellaire des données documentaires avérées concernant l'activité de Léonard en tant qu'architecte et bâtisseur. Loin de se résigner à ce vide documentaire, Sartoris transforme cette limite objective en présupposé méthodologique de son propre travail. Il reconnaît que le chercheur doit « mouvoir à tâtons » et se contenter de « propositions qu'il suppose vraies ou possibles », en admettant que les certitudes et les documents historiques sont rares et discontinus (« rares certitudes »). Le geste critique de Sartoris réside dans le passage de l'évidence documentaire à la nécessité de l'« interprétation intensive ». Ne pouvant s'appuyer sur un corpus d'architectures réalisées et attribuées avec certitude à Léonard, l'auteur revendique la légitimité de l'hypothèse, de l'interprétation critique et de la reconstruction herméneutique. Cela lui permet de transformer les faibles indices documentaires (« ces lueurs ») en un ensemble cohérent, légitimant ainsi sa propre lecture militante de Léonard en tant qu'artiste cultivant l'architecture civile et religieuse, ainsi que l'ingénierie hydraulique et militaire, en dépit de la rareté des attestations documentaires incontestables.

L'étude de Sartoris se développe ainsi selon une ligne chronologique rigoureuse, à travers laquelle l'auteur retrace la toute première affirmation professionnelle de Léonard en se rattachant à l'historiographie précédente, qui avait

⁵² Sartoris, *Léonard architecte*, cit., pp. 45-100.

déjà identifié dans l'année 1478 un moment charnière fondamental (la sortie de l'atelier de Verrocchio).

En reprenant les études antérieures sur le célèbre épisode de la proposition de soulèvement du Baptistère florentin, Sartoris voit dans cet événement le véritable tournant : c'est à cette occasion que Léonard se présente pour la première fois comme « bâtisseur et professionnel », marquant un saut de qualité très net par rapport au stage dans l'atelier de Verrocchio et à sa simple inscription à la Compagnie des peintres en 1472. La démarche de Sartoris se distingue surtout par la manière dont il relit ces étapes, pourtant bien connues dans la littérature spécialisée, à travers une confrontation directe avec les feuillets autographes (consultables, comme rappelé précédemment, dans des éditions en fac-similé à cette date). Les renvois constants aux feuillets du *Codex Atlanticus* et aux autres manuscrits servent à créer un réseau de comparaisons entre les annotations de jeunesse et les commandes florentines, entremêlant l'exégèse des manuscrits avec la littérature critique et les sources historiques.

En contextualisant le transfert ultérieur à Milan en 1482, Sartoris reprend la célèbre lettre de candidature spontanée envoyée à Ludovic le More, l'utilisant comme attestation d'une maturité technique désormais acquise. En relisant ce premier séjour milanais à la cour de Ludovic le More, Sartoris puise dans la tradition historiographique inaugurée par Luca Beltrami, dont il hérite l'image d'un Léonard omniprésent et actif sur les principaux chantiers lombards (du Château des Sforza aux cathédrales de Milan, Pavie et Côme, jusqu'à la Chartreuse et à la Sforzesca de Vigevano, etc.). Toutefois, Sartoris greffe sur cette tradition d'études et de recherches, encore marquée par le positivisme, une clé de lecture entièrement personnelle et actualisante. Sans jamais citer explicitement la contemporanéité (comme il le fera dans d'autres parties du volume), l'auteur projette sur le maître toscan la figure de l'architecte moderne, en recourant à un lexique et à des catégories conceptuelles propres au XX^e siècle. Au lieu de réduire son profil à celui d'un maître bâtisseur traditionnel, Sartoris en fait un concepteur et un consultant général : un intellectuel qui produit une quantité considérable d'idées tout en déléguant souvent l'exécution matérielle à des tiers. L'activité de Léonard est ainsi décrite à travers les fonctions typiques du praticien et du fonctionnaire technique moderne, qui assume la « direction générale » des travaux, rédige des « rapports techniques », réalise des expertises et des inspections, participe à des concours d'architecture pour le tambour de la cathédrale et opère au sein d'organismes assimilables aux « conservations des monuments historiques » modernes.

En reconstruisant la parenthèse vénitienne de Léonard au lendemain de la chute du duché de Milan, Sartoris développe un récit serré qui entrelace les faits

biographiques et une lecture purement stratégique-militaire de l'œuvre de Vinci. L'auteur suit le parcours de l'artiste-ingénieur entre Mantoue, Padoue et Venise, attestant sa présence dans la lagune grâce au célèbre témoignage de l'agent Lorenzo Gusnasco da Pavia datant de mars 1500. Dans cette section, la grille de lecture de Sartoris se distingue par deux aspects fondamentaux : l'exégèse se fonde, une fois de plus, sur l'analyse des codex autographes. Sartoris cite directement les brouillons de lettres conservés dans le *Codex Atlanticus* et adressés au Sénat vénitien ainsi qu'à l'Office des armes, en les rapprochant d'un passage rétrospectif célèbre du *Codex Arundel* (« *Facciassi il serraglio mobile...* »). Grâce à cette documentation, l'auteur présente un Léonard capable d'élaborer une solution défensive particulièrement innovante : un système de écluses mobiles sur l'Isonzo destinées à inonder la plaine pour stopper l'avancée ottomane.

L'élément le plus original réside toutefois dans la projection du projet de Léonard bien au-delà de son époque. Afin de souligner l'exceptionnelle modernité et la clairvoyance du maître, l'auteur établit un double parallèle : d'une part avec les guerres de Hollande contre Louis XIV, où des systèmes d'inondation défensive similaires furent employés, et d'autre part avec les événements de la Première Guerre mondiale (1915-1918), en rappelant l'importance stratégique majeure qu'a alors revêtue la vallée de l'Isonzo.

En reconstruisant l'expérience ultérieure de Léonard au service de César Borgia, le Valentinois, Sartoris développe un récit au rythme soutenu qui restitue son activité au cours de l'année 1502. Dans cette section également, la lecture de Sartoris se distingue par la combinaison constante entre l'analyse directe des sources autographes et l'esquisse du profil d'une figure professionnelle d'une modernité marquée.

Les observations sont construites une fois de plus grâce à l'étude des manuscrits de Vinci, en particulier du Ms L de l'Institut de France. Sartoris décrit même avec soin l'aspect matériel de ce « petit carnet », à travers lequel il retrace presque jour par jour les visites de terrain de l'artiste entre Urbino, Pesaro et Rimini. De ce carnet émergent les notes prises par Léonard sur le terrain : les relevés des fortifications, les études sur les rampes du Palais ducal d'Urbino conçues par Francesco di Giorgio, la fascination pour le Temple Malatesta d'Alberti et le dessin des systèmes hydrauliques de Rimini.

La particularité du regard de Sartoris réside dans la manière dont il relit ce matériel de chantier, en soulignant le rôle de Léonard comme « architecte et ingénieur général des forteresses et des châteaux de l'État de Romagne ». Là encore, on ne trouve pas de références directes à la contemporanéité, mais l'auteur esquisse la figure du maître à travers l'image moderne du consultant et de l'inspecteur territorial de haut niveau.

En reconstruisant ensuite la campagne contre Pise menée par Pier Soderini (gonfalonnier de la République florentine) en 1503, Sartoris retrace un autre chapitre fondamental de l'activité léonardienne, en conservant sa marque d'interprétation caractéristique : la rigueur analytique fondée sur les documents d'archives et sur les dessins autographes, associée à une subtile actualisation de la figure de Léonard.

Pour la rédaction de cette partie du texte, Sartoris utilise (comme il le déclare en note) des documents des Archives d'État de Florence (bien qu'il semble plus probable qu'il ait employé les transcriptions de Gaye⁵³) et le témoignage de Francesco Guicciardini, pour se concentrer ensuite sur les deux célèbres relevés topographiques conservés dans les collections royales de Windsor. À travers ce socle documentaire, Sartoris illustre la double nature du projet de dérivation de l'Arno pour isoler Pise : d'un côté, le grand ouvrage d'infrastructures de canalisation pour rendre le fleuve navigable de Florence à la mer – intuition dont l'auteur relève qu'elle sera réalisée « exactement un siècle plus tard, en 1603, par le grand-duc Ferdinand Ier » –, et de l'autre, les caractéristiques propres à l'ingénierie hydraulique sous-jacentes au projet. Dans ce passage aussi, la projection moderne à travers laquelle Sartoris lit l'activité de Léonard ressort avec force : le maître n'est pas peint comme un simple exécuteur ou un artiste de cour, mais comme un véritable directeur général d'un grand ouvrage public et militaire. L'auteur en met en lumière la structure opérationnelle, en s'attardant sur le chantier – qui alla jusqu'à employer deux mille hommes – et sur le rôle des assistants. Lorsque le plan échoue en raison d'une erreur dans les calculs de nivellement de l'Arno, Sartoris en impute la faute matérielle aux ouvriers, mais reconnaît en Léonard la figure du responsable général. Émergent ainsi des logiques de gestion d'entreprise, de contrôle de la main-d'œuvre et de distribution des fonds qui anticipent la conduite des grands projets d'infrastructures modernes.

En reconstruisant le début du second séjour milanais (1506), l'approche de Sartoris se distingue une fois de plus par une solide rigueur documentaire (bien qu'elle ne soit pas étayée par des références précises aux sources, primaires et secondaires, utilisées dans les notes de bas de page) et par la capacité à faire émerger le statut professionnel atteint par Léonard. L'auteur s'appuie avant tout sur un réseau très dense de sources d'archives à travers lesquelles il retrace les subtiles manœuvres diplomatiques qui ont opposé le gonfalonnier Pier Soderini et les hautes autorités de l'administration française. Sartoris va-

⁵³ G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti*. 3 voll., Florence, Presso G. Molini, 1839-1840.

lorise en particulier les lettres signées par le neveu du cardinal d'Amboise et par Giaffredo Caroli, pour en arriver à analyser la célèbre missive du 16 décembre envoyée à la Seigneurie par Charles d'Amboise, dans laquelle il demande de libérer définitivement Léonard de la commande de la fresque de la *Bataille d'Anghiari* dans la Salle des Cinq-Cents du Palazzo Vecchio. Cette citation textuelle devient pour Sartoris l'instrument permettant de démontrer comment, à l'aube du XVI^e siècle, l'ingénieur et architecte n'était plus seulement perçu comme un artisan ou un exécutant habile, mais comme une figure de très haut prestige disputée entre les États. À travers les mots du gouverneur français de Milan – qui fait l'éloge des projets d'architecture et confie à Léonard la tâche de transformer la capitale lombarde en une nouvelle grande cité –, Sartoris projette à nouveau sur le maître florentin la figure d'un urbaniste *ante litteram*.

L'étude du second séjour milanais se conclut par l'audacieuse proposition d'attribution de la façade de la cathédrale de San Lorenzo à Lugano, à travers laquelle Sartoris entend insérer un chef-d'œuvre oublié dans le catalogue des œuvres de Léonard et mettre fin à un débat critique séculaire. L'introduction de la question de Lugano marque l'un des moments de plus grande audace critique de l'ensemble de l'essai, où Sartoris va bien au-delà du répertoire consolidé des sources documentaires pour avancer une hypothèse historiographique totalement inédite. L'auteur introduit le thème en présentant ce qu'il définit comme « un autre grand problème de sa carrière, dont il n'est fait mention nulle part et dont personne n'a jamais parlé » : la paternité de la façade principale de la cathédrale tessinoise. Pour fonder sa thèse, Sartoris retrace en premier lieu le panorama complexe des attributions traditionnelles, en rappelant comment cette œuvre importante mais « trop peu connue » a été historiquement associée à des figures de premier plan de la Renaissance lombarde – telles que Le Bramantino, Giovanni Antonio Amadeo, Le Bambaia ou Bernardino Gaggini – ou à des maîtres de la région tessinoise comme les Rodari et les Pedoni.

En présentant son propre parcours de recherche, l'auteur déclare même avoir soutenu auparavant l'hypothèse d'une attribution à Donato Bramante. Toutefois, c'est précisément sur le dépassement de ces tentatives que se greffe son tournant interprétatif : sur la base de nouvelles études « plus approfondies », Sartoris propose directement le nom de Léonard de Vinci pour la façade de San Lorenzo. L'épisode luganais n'est donc pas lu comme une simple parenthèse géographique ou un mandat de chantier mineur, mais comme la revendication d'un chef-d'œuvre architectural restitué au catalogue de Vinci, à travers une méthode critique propre aux études d'histoire de l'art, et à la *connoisseurship* en particulier.

En reconstruisant la parenthèse romaine amorcée vers la fin de 1513, Sartoris adopte la même structure méthodologique, fondée sur le rapprochement constant entre les notes autographes de Léonard, la documentation d'archives et d'historiographie, ainsi que la relecture sous un angle professionnel (actualisant) de l'activité de Léonard. Le récit s'ouvre par la citation de la laconique note du Ms E dans laquelle Léonard consigne son départ de Milan le 24 septembre 1513, accompagné de ses élèves (dont Melzi et Salai), pour en suivre ensuite les étapes jusqu'à son entrée au Vatican sous la protection de Julien de Médicis et du pape Léon X. L'auteur contextualise le séjour au Belvédère en mettant l'accent sur le vif climat intellectuel et sur le chantier romain, où Léonard retrouve des figures du calibre de Bramante, Pacioli, Fra Giocondo, Giuliano da Sangallo et Raphaël.

Dans ce chapitre également, la marque critique de Sartoris se distingue par la proposition d'hypothèses stimulantes en matière de projet et d'attribution. En puisant dans les travaux historiques de Domenico Gnoli sur la demeure princière faite ériger par Julien de Médicis (l'actuel Palazzo Lante), Sartoris n'hésite pas à aller au-delà de l'attribution à Andrea Sansovino, estimant tout à fait vraisemblable que Léonard lui-même en ait fourni les dessins. Pour couronner ce tableau, l'auteur intègre le témoignage du *Codex Atlanticus* afin de documenter l'engagement de Léonard dans la conception de l'« écurie du Magnifique », confirmant l'image d'un maître qui, bien que dans la phase finale de son parcours, continue de se proposer comme un architecte de référence intégré aux programmes immobiliers de la commande des Médicis.

En traçant la phase mouvementée qui marque le passage entre le séjour romain et le départ définitif pour la France (1515-1516), Sartoris applique la même méthode d'enquête, entremêlant les événements de la grande histoire politique avec l'analyse philologique des codex autographes et la valorisation du profil technico-professionnel de Léonard.

L'auteur suit les déplacements du maître sur fond d'arrivée de François Ier de Valois en Italie, montrant un Léonard directement impliqué dans les événements guerriers. À travers les preuves contenues dans le *Codex Atlanticus*, Sartoris retrace avec précision l'itinéraire de Vinci au lendemain de la bataille de Marignan (1515) : le passage de Plaisance à Pavie – où a lieu le contact décisif avec le roi victorieux de France –, le séjour à Milan et la descente ultérieure vers Bologne à travers Fiorenzuola, Borgo San Donnino, Parme, Reggio d'Émilie et Modène, à l'occasion de l'historique rencontre entre Léon X et François Ier en décembre 1515. Sartoris donne un relief particulier à la force de séduction des paroles prononcées par le souverain français (« Père mon, venez à ma cour... »), en identifiant dans cette invitation le tournant crucial pour l'avenir du maître.

Dans ce passage également, la marque actualisante de Sartoris ressort dans sa relecture de l'activité de Vinci. En rattachant à cette phase le voyage à Civitavecchia attesté par les dessins du *Codex Atlanticus*, l'auteur souligne comment Léonard ne s'est pas limité à relever les restes des infrastructures antiques, mais a élaboré de véritables projets d'architecture et d'hydraulique pour la reconstruction du port romain, dans lesquels il reconnaît la structure d'un moderne « plan d'aménagement urbanistique » étendu à l'ensemble de la ville.

L'étude de ce chapitre se conclut en esquissant les facteurs conjoncturels et les déceptions professionnelles qui poussent Léonard à l'adieu définitif à l'Italie en août 1516 : d'une part la disparition de Julien de Médicis en mars de la même année, d'autre part la cuisante exclusion du chantier de la façade de San Lorenzo à Florence, confié au mois de décembre à Michel-Ange. C'est précisément la concomitance de ces événements qui ouvre la voie à la dernière période de la vie du maître, marquée par l'acceptation finale des offres de François Ier et par son transfert définitif à la cour de France.

En achevant le tracé de la trajectoire biographique de Léonard, Sartoris consacre la phase finale de ce texte à l'analyse du séjour transalpin, période durant laquelle le maître florentin, établi au château du Clos Lucé à Amboise sous la protection directe du Valois, trouve le cadre idéal pour exprimer pleinement sa vision urbanistique et d'ingénierie.

Dans cette section, la lecture de Sartoris s'arrête en premier lieu sur l'extraordinaire grandiosité du projet pour la résidence royale de Romorantin. L'auteur relit le dessin de la nouvelle capitale palatine non comme une simple spéculation utopique ou un exercice théorique, mais comme l'apogée absolu de la pensée urbanistique léonardienne. Sartoris en souligne l'imposante présence et la modernité, en la décrivant comme une véritable cité idéale à la fois d'inspiration renaissante et fonctionnaliste, organisée selon un tracé géométrique rigoureux, des axes viaires réguliers et une puissante articulation des espaces publics.

À cette vision qui restitue pleinement les caractères préfigurateurs du projet dans le domaine de la typologie du palais royal européen des XVI^e et XVII^e siècles, Sartoris associe l'analyse précise des détails de la planification hydraulique et infrastructurelle. À travers l'exégèse des feuillets de Vinci, l'auteur met en lumière la façon dont le projet de Romorantin était indissolublement lié à une grandiose réorganisation hydrographique du territoire de la Sologne. Sartoris illustre le réseau complexe de canaux et d'écluses conçu par Léonard pour dévier et réguler les rivières Sauldre et Cher, une structure technique pensée tant pour l'assèchement des marais et la bonification de la région que pour la création d'une voie d'eau navigable stratégique pour les liaisons commerciales.

À travers cette fresque finale, Sartoris reconfirme sa thèse de fond : lors de ses dernières années en France, Léonard ne s'éteint nullement comme un vieil artiste isolé, mais agit encore au terme de sa vie comme une sorte de *master planner* et d'architecte d'État, capable de fondre le monumentalisme formel avec une ingénierie du paysage d'une modernité extraordinaire et préfiguratrice.

Le chapitre *Léonard urbaniste*⁵⁴ est structuré en cinq paragraphes distincts (*Prophète de la Cité Nouvelle, L'image de la fonction, L'esprit de nécessité, Source de l'architecture rationnelle, De la peste à la cité fluviale*). Sartoris s'y emploie avec force à définir la relation entre Léonard et l'urbanisme, dans le but précis de faire de l'artiste le grand précurseur de la planification urbaine contemporaine. La prose critique de Sartoris adopte un langage aux accents presque divinatoires et fortement élogieux – qualifiant le maître de « précurseur » à la « prévoyance prophétique » – afin de montrer combien ses intuitions et ses travaux offrent une vision pleinement originale et une anticipation objective de la sensibilité sensitive et compositive du XX^e siècle. Les comparaisons avec l'architecture contemporaine et les logiques de l'industrie moderne constituent le véritable pivot herméneutique de l'analyse de Sartoris, qui projette sur le *corpus* de Vinci les conquêtes des grands maîtres du Mouvement moderne.

Les réflexions de Léonard sur la ville et ses visions zénithales des ensembles urbains sont en effet mises en relation directe avec les théorisations et les projets de Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto et El Lissitzky. De la même manière, en analysant les études de Léonard consacrées à l'assemblage de modules habitables démontables et transportables, Sartoris y reconnaît la véritable invention de la maison préfabriquée, saisissant comment Léonard met au point, avec des siècles d'avance, une thématique florissante et technologique qui deviendra fondamentale pour l'architecture industrielle et la production en série du XX^e siècle.

Cette continuité idéale avec les maîtres contemporains s'étend également à la dimension esthétique et formelle : en examinant l'usage savant de la perspective et la sensibilité de Léonard pour la création d'atmosphères harmonieuses guidées par la lumière et la « plastique pure », Sartoris emploie des formules dans lesquelles résonnent ouvertement les célèbres paroles de Le Corbusier, selon lesquelles l'architecture est « le jeu savant, rigoureux et magnifique des volumes assemblés dans la lumière ».

Enfin, en appliquant au texte sa propre *forma mentis* d'architecte rationaliste, Sartoris met en évidence combien l'architecture était conçue par Léo-

⁵⁴ Sartoris, *Léonard architecte*, cit., pp. 101-132. Pour une étude approfondie de cette section du volume, voir Ferretti, Martellini, *Leonardo da Vinci*, cit.

nard comme la réponse à une nécessité primaire pour coordonner l'activité humaine. L'attention portée aux valeurs de la *civitas* et la volonté de rédiger un véritable traité permettent à l'auteur de classer ces travaux non seulement comme de complexes projets techniques, mais comme de véritables contributions sociologiques *ante litteram*, capables d'anticiper la profonde fonction sociale de l'architecture et de l'urbanisme contemporains.

Dans le chapitre *Le Théoricien de l'architecture*⁵⁵, articulé autour des paragraphes *L'idéal de grandeur*, *Le magicien des coupes*, *Fascination léonardesque de Sainte-Marie-des-Grâces et de Saint-Pierre*, Sartoris esquisse la figure de Léonard comme théoricien de la discipline, en fondant sa lecture sur la relation entre innovation radicale, rigueur fonctionnelle et affinité persistante avec l'art de bâtir du Mouvement moderne et de ses successeurs. La « morale constructive » et les principes léonardiens ne sont pas interprétés comme une simple déclinaison de procédés traditionnels, mais comme un ensemble d'éléments entièrement nouveaux dont la méthode se combine de manière suggestive avec les dynamiques de l'architecture du XX^e siècle. Sartoris met en évidence combien le nouvel idéal de Léonard est orienté vers le sens de la grandeur et la recherche d'un équilibre total dans la conception de la ville, en rejetant tout esthétisme ou décorativisme stérile.

Dans cette analyse, une fois de plus, les liaisons avec l'architecture du XX^e siècle et les logiques du Rationalisme constituent le pivot théorique fondamental du propos. Sartoris décèle tout d'abord un parallèle dans la condamnation ouverte de l'éclectisme : le refus par Léonard des décorations surabondantes et de la polymatériauité, considérées comme des déclinaisons de l'ornement, anticipent directement l'esthétique du XX^e siècle, fondée sur l'essentialité et l'élimination du décor en tant que superstructure. À cela s'ajoute la primauté absolue des valeurs fonctionnelles : l'œuvre léonardienne est lue à travers le principe selon lequel la forme suit la fonction, en attribuant au maître la volonté de faire résider la beauté du bâtiment uniquement dans son adéquation à l'usage.

Au cœur de cette partie de la réflexion de l'auteur se trouve la conception de l'architecture comme machine, une idée force du Mouvement moderne (au premier chef la *machine à habiter* lecorbusienne) que Sartoris retrouve pleinement dans l'approche de Léonard. L'édifice cesse d'être une masse statique pour devenir un organisme dynamique et pensé par l'ingénierie, régi par des mécanismes internes, des dispositifs fonctionnels et des solutions techniques avancées.

Pour accentuer ces valeurs, Léonard conçoit des organismes structurels qui en caractérisent la *facies*. Sartoris reconnaît dans ce choix l'exhibition de l'ossa-

⁵⁵ Sartoris, *Léonard architecte*, cit., pp. 133-178.

ture porteuse, principe fondamental de l'architecture en béton armé et en acier du XX^e siècle, où la structure apparente et la composante mécanico-fonctionnelle deviennent les éléments principaux, non seulement constructifs mais aussi caractéristiques de l'image. On décèle ainsi un lien évident avec l'ingénierie contemporaine, où la sobriété extrême des moyens d'expression est compensée par des inventions techniques audacieuses qui dépassent la tradition.

À l'appui de ce cadre interprétatif, l'auteur examine une série de travaux graphiques célèbres qui témoignent de la particularité de la pensée de Vinci, à savoir une idée spécifique de la monumentalité. Sartoris analyse le majestueux projet de mausolée conservé au Louvre⁵⁶, dans lequel Léonard imagine une montagne artificielle en forme de gigantesque cône, pourvue d'une terrasse avec six portes donnant accès aux galeries funéraires et couronnée par un temple circulaire dont la coupole, sur le modèle de l'oculus du Panthéon, laisse pénétrer la lumière par le haut. À cette grandiose composition, Sartoris associe l'étude présente dans le Ms K pour une grande résidence à plan carré et développement pyramidal, dont le maître définit dans les détails la base monumentale de la cheminée⁵⁷, ainsi que le dessin du *Codex sur le vol des oiseaux* de la Bibliothèque royale de Turin, représentant une villa seigneuriale modelée sur une élégante géométrie et surmontée de deux terrasses latérales. À travers questa observation, Sartoris reconfirme la valeur de Léonard en tant que théoricien de l'architecture, capable de fondre la visibilité de la structure, la conception de l'édifice-machine et la fonctionnalité des espaces avec une aspiration monumentale qui anticipe les canons du rationalisme moderne. Dans ce même paragraphe se trouvent une série de considérations sur la valeur des règles proportionnelles comme principes directeurs du projet architectural chez Léonard. Sartoris met en évidence la façon dont l'artiste dépasse l'approche de Vitruve en investissant la théorie des proportions de nouvelles valeurs : elle cesse d'être un simple reflet anthropomorphe du corps humain pour devenir une véritable « science » fondée sur des schémas rationnels et sur un rigoureux organisme

⁵⁶ *Ibidem*, p. 133, fig. p. 120: Leonardo da Vinci, *Studio per sepolcro a pianta centrale*, vers 1507-1508, styler, plume, encre et aquarelle brune sur papier, 19,9 × 26,8 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 2386. Pedretti l'interprète comme un tombeau étrusque: C. Pedretti, *Leonardo architetto*, Milan, Electa, 1978, pl. 180.

⁵⁷ Il s'agit d'un dessin (cité par Sartoris sans le numéro du feuillet, qui est le 116v et non inséré dans l'appareil iconographique accompagnant le volume) peu étudié, y compris par la littérature la plus récente (il n'apparaît pas, par exemple, dans la vaste étude de Pedretti, *Leonardo*, cit.). Sartoris le compare au dessin de villa figurant sur le plat inférieur de la couverture du *Codex sur le vol des oiseaux* de la Bibliothèque Royale de Turin, bien connu de l'historiographie léonardienne. Voir en dernier lieu F. P. Di Teodoro, *L'architettura prospettica delineata nell'interno della copertina posteriore del Codice sul volo degli uccelli e il suo modello*, dans E. Pagella, F. P. Di Teodoro, P. Salvi, *Leonardo da Vinci. Disegnare il futuro*, catalogue de l'exposition (Turin, 16 avril-14 juillet 2019), Milan, Silvana Editoriale, 2019, pp. 233-238.

structurel à plan central (fig. 9). Cette manière de lire la Renaissance semble être redevable des observations de Wittkower⁵⁸, qui a redéfini les principes de la Renaissance comme une recherche géométrico-mathématique abstraite, offrant au Mouvement moderne et au Rationalisme du XX^e siècle leur légitimation conceptuelle et opérationnelle idéale⁵⁹.

Il s'agit donc d'une interprétation du système proportionnel comme nœud non seulement esthétique mais opérationnel, qui se distingue des considérations exprimées par Sartoris lui-même dans les années trente et qui, en partie, réapparaîtront dans les années soixante-dix.

Dans le paragraphe intitulé *Fascination léonardesque de Sainte-Marie-des-Grâces et de Saint-Pierre*, Sartoris observe que l'architecture de Léonard, parvenue à sa pleine maturité expressive, révèle une combinaison de puissance et de noblesse formelle qui est à la base de son idée d'architecture monumentale. Cette période de synthèse a exercé une empreinte décisive sur ses contemporains, à commencer par Donato Bramante, démontrant que son activité ne s'était jamais limitée à de pures spéculations théoriques, mais qu'elle avait produit des intuitions constructives en avance de plus d'un siècle sur son temps.

Outre les contributions directes pour le Dôme de Pavie et la cathédrale de Milan, les réflexions de Léonard sur les structures voûtées ont constitué, selon Sartoris, la matrice conceptuelle pour la réalisation future des coupoles des principaux sanctuaires de la Renaissance lombarde. Le cœur de ce parcours réside dans l'étude systématique de l'édifice religieux. En relisant la leçon du passé – des études sur les plans basilicaux brunelleschiens, comme Santo Spirito à Florence, jusqu'aux modèles Byzantins et de l'Antiquité tardive représentés par la basilique Saint-Laurent de Milan –, Léonard décèle une profonde continuité entre l'architecture romaine, byzantine, romane et renaissante. En traduisant cette synthèse géométrique sur le papier et dans des structures réelles, le maître a donné forme à un modèle spatial qui fut immédiatement accueilli, partagé et développé par le milieu bramantesque.

La réflexion de Sartoris aboutit ensuite à un thème de grand intérêt : l'*Architecture climatique*. L'auteur affirme en effet : « Nous y insisterons d'autant plus que Léonard a été le premier et le seul à s'intéresser à certains problèmes

⁵⁸ H.A. Millon, *Rudolf Wittkower, Architectural Principles in the Age of Humanism: Its Influence on the Development and Interpretation of Modern Architecture*, « Journal of the Society of Architectural Historians », XXXI, 2, 1972, pp. 83-89 ; A. Payne, *Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism*, « The Journal of the Society of Architectural Historians », LIII, 3, 1994, pp. 322-342 ; A. Payne, *Rudolf Wittkower e l'architettura dell'umanesimo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010 ; F. Benelli, *Rudolf Wittkower versus Le Corbusier: A Matter of Proportion*, « Architectural Histories », III, 1, 2015, pp. 1-11.

⁵⁹ Voir ci-après, et note 63.

pour nous actuels. Je n'en veux pour preuve que les données climatériques de son architecture ». Il est mis en évidence la façon dont Léonard a théorisé l'adaptation de la forme architecturale en fonction des conditions environnementales et géographiques : au sud, l'édifice s'étend horizontalement, se posant au sol à la recherche de la fraîcheur, tandis qu'au nord, il s'élève verticalement pour « traverser » les brumes et capter la lumière, témoignant d'une sensibilité spécifique au climat et à la course du soleil : « C'est le principe de l'architecture climatérique de nos jours », note Sartoris.

En parallèle, l'œuvre de Léonard anticipe – également de ce point de vue – les critères de l'urbanisme rationaliste. Sartoris observe comment la conception géométrique et spatiale de ses architectures se traduit par une planification urbaine fondée sur des normes hygiéniques, sanitaires et sociales précises. Dans les ensembles résidentiels de Léonard, on retrouve déjà les principes de la décongestion des villes, la présence systématique d'espaces verts, la recherche de la salubrité de l'air et l'exposition optimale des bâtiments au soleil pour garantir la qualité de vie⁶⁰.

Sartoris présente également Léonard comme le concepteur d'une maison minimale à plan flexible. Grâce à l'utilisation de parois mobiles et à une conception essentielle des espaces, Léonard anticipe l'idée que les pièces doivent être réduites, fonctionnelles et facilement adaptables aux besoins de leurs occupants.

Enfin, le texte souligne l'actualité de Léonard dans le domaine de l'ingénierie des infrastructures et de la mobilité. L'auteur attribue à Léonard, en développant les observations de Pica et Baroni de la fin des années trente, la première véritable intuition de la circulation urbaine multiniveau : la séparation et la distribution du trafic sur différents plans ainsi que la conception de réseaux routiers superposés préfigurent directement la gestion moderne de la viabilité dans les métropoles contemporaines.

Dans cette étude articulée, un approfondissement sur le thème de l'eau dans le *corpus* de Vinci ne saurait manquer. Dans le paragraphe intitulé *L'architecte des eaux*, Sartoris définit Léonard de Vinci comme le premier théoricien moderne et le plus audacieux « architecte des eaux », montrant comment son approche dépasse les connaissances traditionnelles et les pratiques consolidées pour anticiper directement les méthodes de l'ingénierie, de l'urbanisme

⁶⁰ Au cours de cette même année, Sartoris théorise les lignes directrices de l'urbanisme rationaliste en développant des concepts en miroir de sa relecture de Léonard de Vinci : le décongestionnement des centres urbains au moyen de villes-satellites, l'orientation héliothermique et la séparation des flux sur plusieurs niveaux (les « *caminos elevados a dos niveles distintos* ») : A. Sartoris, *Necesidad de un Urbanismo humano*, « Revista de Estudios de la Vida Local », XI, 64, 1952, p. 489-503.

et de la conception contemporaines. Le premier lien profond avec la modernité réside dans le caractère systématique de la méthode scientifique. À la différence de ses prédécesseurs ou des experts de l'Antiquité, qui opéraient de façon empirique et fragmentaire, Léonard cherche à tirer de l'observation attentive de la nature les lois qui régissent le mouvement des fluides, avec pour objectif d'aboutir à une argumentation organique sur le plan théorique, préfigurant la rigueur rationnelle et analytique qui caractérisera la recherche galiléenne ultérieure, puis la grande littérature des traités d'hydraulique du XVIII^e siècle, ainsi que la moderne ingénierie des infrastructures.

Un second aspect de modernité marquée que Sartoris identifie dans les observations graphiques et textuelles de Léonard est la conception de l'architecture comme instrument primaire de planification du territoire et des infrastructures. L'activité de l'artiste s'étend en effet de la bonification de grandes zones marécageuses à la régularisation du cours des fleuves et au tracé intégré de canaux et de routes, anticipant la vision contemporaine du projet de paysage et de la gestion complexe des réseaux d'infrastructures.

Au niveau du chantier et du processus organisationnel qui en constitue la base, en termes d'efficacité et de contrôle des délais et des coûts, Sartoris met en lumière la modernité de la pensée de Léonard, proto-industrielle et attentive à la rationalisation des phases opérationnelles. L'invention de machines spécifiques comme des excavateurs, de grandes grues, des bateaux-dragueurs et des quais de protection répond à une logique de pure optimisation dans la gestion des grands travaux d'ingénierie : l'objectif est d'améliorer les temps d'exécution des différentes opérations et de maximiser la productivité grâce à l'usage de machines, anticipant ainsi les critères de l'organisation scientifique du travail et de la mécanisation du chantier moderne.

Enfin, le texte met en évidence une anticipation fondamentale sur le plan des équipements sanitaires et techniques domestiques. Comme le rapportent les notes du *Codex Atlanticus*, la vision hydraulique de Léonard se décline également à l'échelle du bâtiment à travers l'invention de systèmes permettant d'élever et de distribuer l'eau en hauteur à l'intérieur de la maison, posant ainsi les bases de ce qui constitue aujourd'hui les installations plomberie et sanitaires modernes.

Sartoris aborde ensuite le thème des études de Léonard dans le domaine militaire, en développant ses propres recherches précédentes. L'auteur met ici en lumière la manière dont l'artiste a révolutionné l'ingénierie belliqueuse, préfigurant avec une avance frappante des concepts, des technologies et des thématiques de projet de l'époque contemporaine.

Le premier lien profond avec l'époque contemporaine réside dans le caractère prophétique de ses inventions technologiques. Sartoris souligne comment

les « qualités divinatoires » de Léonard l'ont amené à concevoir des dispositifs qui constituent les ancêtres directs des moyens de combat et de transport modernes, en imaginant déjà la structure conceptuelle d'aéroplanes, de parachutes, de sous-marins et de chars d'assaut.

Un second point de contact fondamental entre Léonard et le XX^e siècle concerne la figure de l'intellectuel cosmopolite. Se considérant comme un véritable « citoyen du monde », dont l'esprit dépassait toute frontière ou nation, Léonard met ses propres compétences au service des différents États de l'époque – du duc de Milan au roi de France –, choisissant au cas par cas où orienter son travail en fonction de la justice de la cause. Une approche qui anticipe la figure contemporaine du scientifique *super partes*, dont l'engagement et les responsabilités éthiques dépassent les seules appartenances nationales.

Enfin, le texte met en lumière une intuition moderne sur la fonction éthique de la défense et de la dissuasion. En mettant son propre génie au service de l'art militaire avec l'intention idéale de « combattre la guerre elle-même », de garantir la sécurité des pays et de protéger les populations des tyrans, Léonard anticipe la conception contemporaine de l'ingénierie défensive, conçue comme un instrument rationnel visant à neutraliser la puissance des moyens offensifs et à préserver la paix.

Le dernier chapitre du livre est consacré à *Léonard ingénieur civil*, qui s'articule en quatre paragraphes. Y est esquissé le parcours théorique et pratique de Léonard dans ce domaine spécifique. Le texte s'ouvre sur « Mesure et horizon de la perspective », se poursuit avec « Genèse des distributions » et « Vertu des mathématiques », pour se conclure par « La science des constructions ». Cette séquence montre comment la pensée de Vinci part de l'étude de l'espace en termes perceptifs et géométriques pour arriver à l'organisation compositive des pièces et à la stricte application du calcul mathématique, posant ainsi les bases de la moderne ingénierie structurelle.

Dans le premier paragraphe consacré à la perspective, Sartoris ouvre le passage par une réflexion sur l'émotion et l'émerveillement suscités par les manuscrits de Léonard de Vinci, en soulignant la manière dont la science moderne confirme aujourd'hui l'extraordinaire prévoyance de son esprit universel. Une *forma mentis* qui lui a permis de dépasser les limites de son époque pour développer une série d'observations fondamentales dans le domaine de l'architecture et de la construction. Le point de contact prioritaire avec la modernité réside dans l'égalisation méthodologique entre la science et l'art : Léonard ne sépare pas les deux sphères, mais les applique simultanément, parvenant à calculer la construction au moyen des mathématiques et à mesurer l'architecture au moyen de la perspective. Concernant la perspective, Sartoris précise qu'elle

ne naît pas avec Léonard, celle-ci ayant déjà été définie dans ses caractéristiques et ses lois géométriques par des précurseurs tels que Leon Battista Alberti, Paolo Uccello et Piero della Francesca. La contribution de Vinci ne réside donc pas dans l'invention théorique de la discipline, mais dans l'étude systématique des contributions précédentes, pour arriver aux comparaisons avec Botticelli sur la « perspective de diminution ». La perspective devient ainsi un instrument opérationnel et métrique au service du projet architectural.

Dans la section suivante intitulée « Genèse des distributions », Sartoris met l'accent sur la synthèse rationnelle à la base des réflexions de Léonard, capable de combiner « sur les plans simultanés de l'intelligence, de l'inspiration et de la métaphysique » l'ensemble du processus cognitif et de projet. L'héritage léonardien se lie étroitement à la contemporanéité précisément par cette méthode de « transfiguration » : Léonard ne copie ni n'applique passivement ce qu'il analyse, qu'il s'agisse de formules algébriques, des monuments du passé ou des mosquées orientales, mais s'engage dans une réélaboration conceptuelle, parvenant à des formes architecturales entièrement nouvelles et jamais vues auparavant. L'artiste ne se limite donc pas à une reprise tautologique de l'existant, mais transforme l'observation scientifique en une matrice de projet rigoureuse et innovante.

Sartoris met ensuite en évidence comment la solide formation mathématique de Léonard – enracinée dans la leçon de Verrocchio et dans l'étude approfondie d'auteurs tels que Benedetto dell'Abaco et Giovanni del Sodo – a été fonctionnelle pour comprendre la logique constructive de la grande architecture du passé. À travers l'analyse comparée de modèles hétérogènes, tant classiques et renaissants qu'orientaux (des églises de Florence, Rome et Ravenne jusqu'aux mosquées de Constantinople, du Caire et de Syrie), Léonard parvient à la codification de formes et d'agencements distributifs entièrement nouveaux pour les édifices civils et religieux. Cette poussée vers l'innovation typologique et compositionnelle constitue un héritage fructueux, qui influencera directement des maîtres ultérieurs tels qu'Andrea Palladio et Carlo Maderno, posant les jalons de la conception spatiale de l'architecture des siècles suivants jusqu'au XX^e siècle.

Dans le paragraphe suivant intitulé « Vertu des mathématiques », Sartoris analyse le cheminement que Léonard de Vinci accomplit vers une approche rigoureuse de la connaissance du monde réel, en soulignant la manière dont son dévouement à la géométrie, à l'anatomie et à la statique transcende le simple exercice de projet pour fonder une vision profondément moderne de la construction et de la planification. Reprenant une tradition d'études pluriséculaire (de Sabba da Castiglione jusqu'à Costantino Baroni), l'auteur montre combien

l'orientation pythagoricienne et expérimentale de Léonard est constamment tournée vers des « finalités utilitaristes profondément humaines ».

Le point de contact prioritaire avec l'ingénierie et l'architecture contemporaines réside, selon Sartoris, dans la naissance de la science des constructions et de la diagnostique structurelle. Léonard aborde de manière systématique et rationnelle l'étude de l'équilibre des forces, en analysant les causes des désordres – la rupture des fondations, des arcs, des fenêtres et des voûtes, ainsi que les fissurations murales –, tout en définissant clairement les interventions de remise en état correspondantes. La déclaration contenue dans le *Codex Arundel*, où il esquisse un traité consacré aux « causes génératrices des ruptures des murs » distinct de celui sur les « remèdes », préfigure directement les disciplines modernes du confortement, de la restauration statique et du diagnostic structurel.

Un second lien profond avec la contemporanéité est la définition des questions relatives à l'urbanisme « biologique » et social. Associer la science des mesures, le développement symétrique des masses et la physiologie humaine permet à Léonard de théoriser une « organisation éthique et fonctionnelle des implantations urbaines et rurales ». À travers l'analogie entre les lois physiologiques du corps et les principes de l'architecture, il conçoit l'espace comme un organisme dynamique régi par les mêmes normes que celles qui garantissent la santé de l'individu, une vision éthique et systémique qui se concrétise déjà en 1487 avec le projet pour la lanterne du Dôme de Milan et qui anticipe les théories actuelles sur la conception bioclimatique, durable et à échelle humaine.

Un moment emblématique de ce processus est l'invention de l'« amphithéâtre pour la prédication », où l'étude du Colisée se fond avec la typologie de Saint-Laurent à Milan pour donner vie à un système inédit de trois théâtres simultanés intégrés dans l'édifice sacré. Ici, le génie de Léonard anticipe la sensibilité contemporaine pour la multifonctionnalité de l'espace et la recherche de nouvelles formes de pratique collective.

Enfin, Sartoris souligne le lien incontournable entre architecture et ingénierie civile. Les grands travaux de 1494 et de 1498 pour la mise en valeur agricole de la Lomellina, les relevés du *Naviglio della Martesana*, la réalisation d'écluses, de vannes et d'ouvrages de canalisation pour concilier la navigation et l'irrigation des champs démontrent comment la vision de Léonard intègre le projet architectural avec celui des infrastructures territoriales, préfigurant la figure du moderne ingénieur-architecte responsable de l'aménagement environnemental et du paysage, reprenant ainsi des concepts déjà énoncés dans les pages précédentes.

Avec le paragraphe consacré à « La science des constructions », Sartoris réaffirme avec force son idée de Léonard comme promoteur d'une architecture fonctionnelle et rationnelle, mettant en lumière son rôle de pivot entre la tra-

dition constructive précédente et la contemporanéité. L'audace des formes et la hauteur impressionnante des édifices se plient chez Léonard à la rigoureuse vérification statique, étant constamment mesurées en rapport avec la résistance des points d'appui, des fondations et des matériaux.

La contribution fondamentale de Léonard, observe Sartoris, réside en particulier dans l'analyse théorique et pratique de l'arc – célèbre est sa définition contenue dans le *Manuscrit A* : « L'arc n'est autre qu'une force causée par deux faiblesses » –, des poussées latérales, de la répartition des charges et de la résistance des corps solides à la pression, à la traction et au frottement. À travers la variation systématique des formes, des matériaux et des liaisons, Léonard anticipe les bases empiriques de cette physique appliquée qui alimentera la tradition de la mécanique et de la science des constructions entre le XVII^e et le XIX^e siècle, présentant des concepts fondamentaux tels que les réactions d'appui obliques, le polygone de soutien et même des dispositifs parasismiques innovants.

La dimension technique de l'œuvre de Léonard se concrétise dans une organisation précise du chantier, dans ses aspects purement constructifs : grâce à ses connaissances mathématiques, le maître aborde la question de la réalisation et du décintrement des cintres, la stabilité des coupoles, les caractéristiques morphologiques et structurelles des voûtes d'ogives et des ponts. Les observations sur les fermes, les poutres, les étançons et les contreventements présentes dans le *Codex Atlanticus* et le *Ms B* démontrent ses compétences en ingénierie civile. Sartoris souligne toutefois une distance fondamentale avec la contemporanéité : la difficulté actuelle à vérifier les calculs de Léonard découle du fait que la science moderne repose sur des normes et des modèles mathématico-unitaires standardisés, alors que Léonard se servait encore des systèmes complexes et fragmentés de son époque. Néanmoins, Sartoris reconnaît en lui le précurseur direct du moderne architecte-ingénieur, capable de transformer le chantier en un laboratoire de calcul et de sécurité structurelle.

En conclusion, l'examen mené par Alberto Sartoris sur l'œuvre et la figure de Léonard de Vinci en rapport avec l'architecture révèle une opération critique aux caractéristiques militantes marquées et partiellement anti-philologique. Pour construire sa thèse, l'auteur puise dans un double registre documentaire : d'une part, l'exégèse directe des codex et des feuillets autographes de Vinci – du *Codex Atlanticus* à l'*Arundel*, jusqu'aux *Manuscripts A, B, E, K, L* et aux feuillets de Windsor et du Louvre –, analysés dans leurs détails techniques et graphiques ; d'autre part, un solide filtre historiographique qui récupère et réélabore aussi bien les sources anciennes, renaissantes et de la première modernité que la tradition érudite d'empreinte positiviste, enrichie par les orientations herméneutiques qui lui sont plus proches dans le temps et qui

en partageant l'approche et l'orientation critique. Cependant, là où la philologie traditionnelle s'arrête face à la rareté des données certaines et à l'absence d'œuvres édifiées subsistantes, Sartoris transforme cette limite objective en fondement de sa propre méthodologie : en revendiquant la légitimité de l'« interprétation intensive » et de la démarche par hypothèses conjecturales, l'auteur rachète l'évidence documentaire fragmentaire pour structurer un discours théorique organique, fortement empreint de sa vision critique.

Le pivot herméneutique de cette narration réside dans la superposition constante et audacieuse entre l'expérience de Léonard et les catégories conceptuelles du Rationalisme et du Moderne. Relisant l'histoire comme une séquence de continuités idéales guidée par des « hommes supérieurs », Sartoris transforme la Renaissance en premier laboratoire du fonctionnalisme du XX^e siècle et fait de Léonard le prophète direct de l'architecture et de l'urbanisme contemporains. Dans les différents chapitres du volume, chaque intuition du maître est traduite dans le lexique de la modernité : l'édifice devient une véritable machine gouvernée par des mécanismes internes, où la structure portante est exposée à la vue comme dans l'architecture en béton et en acier ; l'œuvre répond au principe selon lequel la forme suit la fonction ; les études modulaires et combinables préfigurent l'invention de la maison préfabriquée et flexible ; la sensibilité pour l'orientation solaire et le contexte géographique fonde les principes de l'« architecture climatique » ; la séparation des parcours et la circulation multiniveau anticipent la gestion de la viabilité dans les métropoles modernes ; enfin, les travaux de canalisation et de régularisation fluviale transforment le projet d'édification en une planification infrastructurelle et territoriale moderne. Dans ce cadre, les rapprochements et les assonances avec des maîtres du XX^e siècle comme Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto et El Lissitzky servent à montrer comment la « morale constructive » de Léonard continue de fournir les coordonnées éthiques et esthétiques pour la contemporanéité.

Le portrait de Léonard qui découle de cette lecture s'éloigne radicalement du mythe romantique du génie isolé ou de l'artiste autodidacte. Il en émerge au contraire la figure d'un *intellectuel-technicien* et d'un *architecte-ingénieur* total, dont l'extraordinaire polyvalence unit de manière indissoluble recherche scientifique, rigueur mathématique et sensibilité spatiale. Léonard est représenté comme un moderne *chief engineer*, un conseiller de haut niveau et un *master planner* institutionnel *ante litteram*, capable de dialoguer d'égal à égal avec le pouvoir politique, de diriger des chantiers territoriaux complexes et de concevoir l'architecture non pas comme une simple décoration, mais comme une réponse éthique, sociale et fonctionnelle aux exigences de la collectivité. En définitive, à travers cette relecture opérationnelle, Sartoris ne livre pas au

lecteur un simple essai historiographique, mais consacre Léonard comme la pierre angulaire et le précurseur de la culture du projet du XX^e siècle.

L'opération heuristique de Sartoris partage la même matrice méthodologique que la grande historiographie « opérationnelle » internationale du XX^e siècle : si Nikolaus Pevsner retrace les racines du Modernisme dans le XIX^e siècle de William Morris et Sigfried Giedion les identifie dans la conception spatiale du Baroque⁶¹, Sartoris fait remonter cette filière étimologique à la Renaissance et à Léonard en particulier. Dans cette optique, sa lecture s'inscrit pleinement dans la période critique inaugurée à la fin des années quarante par Colin Rowe (élève de Wittkower, dont il avait développé les lignes interprétatives dans une clé d'actualisation)⁶², mais avec une spécificité personnelle et forte. Si Rowe avait en effet formalisé le parallèle entre les grilles proportionnelles de la Renaissance et la syntaxe du Modernisme en l'appliquant surtout au modèle palladien, Sartoris identifie en Léonard le véritable prophète de l'architecture fonctionnelle et de l'« édifice-machine ».

L'approche ouvertement « opérationnelle » de Sartoris anticipe en grande partie les prémisses méthodologiques de la critique militante que Bruno Zevi appliquera en 1960 à Biagio Rossetti⁶³. Tout en partant de polarités idéologiques opposées – la rigueur rationaliste et fonctionnelle pour Sartoris, l'anti-classicisme et la spatialité organique pour Zevi –, les deux auteurs partagent la même attitude : plier l'histoire de la Renaissance pour la projeter dans le XX^e siècle et la transformer en un manifeste théorique au service de l'architecture contemporaine.

Cette orientation spécifique en révèle également le public de référence : publié en français par Tallone dans une édition de raffiné art typographique, le volume ne s'adresse pas seulement aux spécialistes (historiens de l'art et de l'architecture et « léonardistes »), mais à la communauté internationale des

⁶¹ N. Pevsner, *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*, London, Faber & Faber, 1936 (trad. it. *I pionieri dell'architettura moderna*, Milan, Garzanti, 1945) ; S. Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1941 (trad. it. *Spazio, tempo ed architettura. Lo sviluppo di una nuova tradizione*, Milan, 1954).

⁶² C. Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa: Palladio and Le Corbusier compared*, "The Architectural Review", CI, 603, 1947, pp. 101–104. Voir aussi ici la note 56.

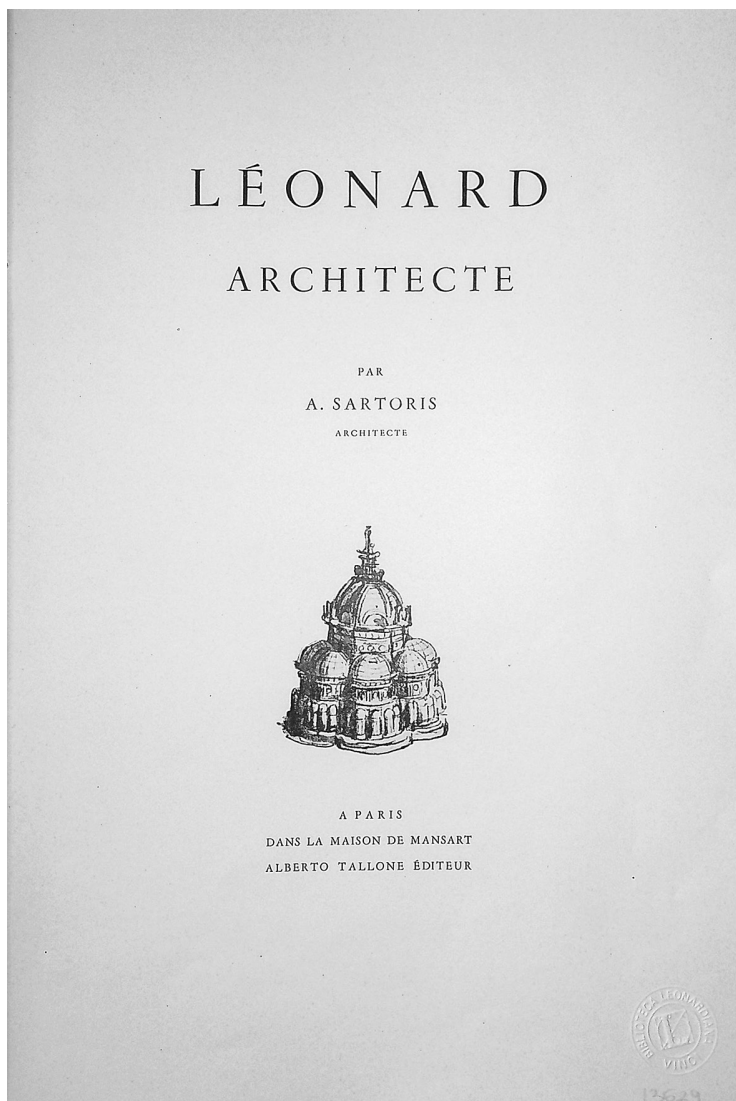
⁶³ Pour l'essai fondamental dans lequel Bruno Zevi applique sa lecture militante et « organique » à la Renaissance ferraraise, voir B. Zevi, *Biagio Rossetti architetto ferrarese. Il primo urbanista moderno europeo*, Torino, Einaudi, 1960. P. Ciorra, J.-L. Cohen, (dir.), *Gli architetti di Zevi. Storia e controscoria dell'architettura italiana 1944-2000*, Quodlibet, Macerata 2018 ; R. Dulio, *Zevi prima di Zevi*, dans P.O. Rossi, F.R. Castelli, L. Porqueddu, G. Spirito (dir.), *Bruno Zevi e la didattica dell'architettura*, Quodlibet, Macerata, 2019, pp. 23-38. Sur le concept de « critique opérationnelle » et sur l'usage projectif de l'histoire de l'architecture par les critiques du XX^e siècle, cf. M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Bari, Laterza 1968; Olmo, C., *Architettura e storia. Paradigmi della discontinuità*, Rome, Donzelli, 2013.

architectes contemporains et à l'élite culturelle de l'après-guerre. Plus qu'une aride prospection philologique, Sartoris entendait offrir à ses collègues et aux jeunes architectes un manifeste opérationnel et une légitimation historique, démontrant comment la leçon de Léonard était un instrument vivant et indispensable pour guider la culture du projet du XX^e siècle et de la reconstruction d'après-guerre.

Au-delà de ses projections interprétatives explicites et de son approche opérationnelle, le volume de Sartoris a conservé longtemps une primauté historiographique de grand relief : il a offert pour la première fois un cadre d'ensemble, organique et schématique des réflexions de Léonard dans le domaine de l'architecture, de la planification urbaine et de l'ingénierie civile et militaire. Cette œuvre de synthèse a représenté pendant plus d'un quart de siècle un point de référence imprescriptible dans la littérature scientifique (non toujours ouvertement déclaré en raison de son approche excessivement actualisante et « libre » pour l'historiographie vinciennne), destiné à rester incontesté dans son ambition globale jusqu'à la publication de l'étude monumentale de Carlo Pedretti, *Léonardo architetto* (Electa, 1978)⁶⁴.

⁶⁴ Sur la genèse de ce volume de Pedretti, voir S. Tagliagamla, *Carlo Pedretti e Leonardo architetto* (1978), *con affondi sulla letteratura critica precedente*, dans L. Beggi Miani, R. Marcuccio, *Leonardo da Vinci. Percorsi di ricerca e studi sulla ricezione*, issus des *Conversazioni vinciane* (novembre 2018 - novembre 2019), Modena, ArteStampa, Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti, 2021, pp. 211-256.

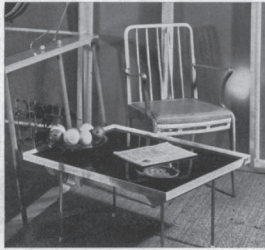
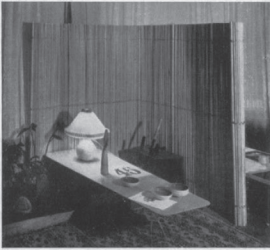
Iconografia III
Iconographie III



1. A. Sartoris, *Léonard architecte*, Parigi, Tallone 1952. Copertina. / A. Sartoris, *Léonard architecte*, Paris, Tallone 1952. Couverture.



2. Alberto Sartoris nelle fasi di allestimento della mostra monografica a lui dedicata presso la Galleria Martano a Torino, 1972. Archivio Martano, Fondazione Centro Conservazione e Restauro dei Beni Culturali La Venaria Reale, Venaria Reale (TO). / Alberto Sartoris lors des phases de montage de l'exposition monographique qui lui est consacrée à la Galleria Martano à Turin, 1972. Archives Martano, Fondation Centre de Conservation et de Restauration des Biens Culturels La Venaria Reale, Venaria Reale (TO).



NOTIZIARIO DOMUS

Arredamento

La sedia «Allegro» di Morris in compensato curvato, qui riprodotta nella seconda foto in alto, è stata scelta a Glasgow per il «Victoria and Albert Museum» di Londra ed è esposta anche al «Metropolitan Museum of Modern Art» di New York.

Edifici d'arte

Alberto Tallone (28, Rue des Tournelles, Paris 4, Via Gesù 7 - Milano) annuncia una edizione francese su Leonardo da Vinci: «Leonard Architecte» di Alberto Sartoris architetto, corredati da tavole fuori testo dal Colloz Atlante.

Architettura

Una «Mostra dell'architettura contemporanea Svizzera» si è tenuta a Milano, sotto gli auspici del Collegio Regionale Lombardo in Milano, e della Associazione Italia-Svizzera di Milano, a cura degli architetti Paolo Costermanelli e Giuseppe Martignoli.

Il materiale esposto è stato raccolto dalla Fondazione Pro Helvetia, con la collaborazione della Federazione degli Architetti svizzeri (FAS), della Società Svizzera degli Ingegneri e Architetti (SIA), e della Sezione di Architettura del Politecnico Federale (ETH) di Zurigo.

L'esposizione riunisce una scelta di opere di architettura svizzera del periodo 1920-1951.

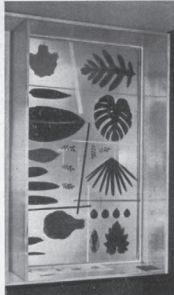
Il materiale esposto è classificato in cinque gruppi: scuole, quartieri di abitazione in periferia, ambienti di lavoro, uffici e officine, musei, esposizioni e chiese, costruzioni per lo sport.

Più che in una caratteristica formale, la architettura svizzera qui raccolta si personalizza nei soggetti e nella spicco, ossia nella civiltà di vita e di costume che essa raffigura. Più che certa «qualità» eccellente ed eccezionale, è rappresentato qui il «clima» dell'architettura svizzera. Turismo architettonico.

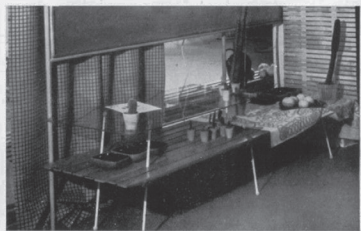
Scuole: semplici, aperte, decentrate in padiglioni, con grandi, ben studiati e attrezzati spazi verdi all'aperto. Quartieri di abitazione in periferia: composti di case singole o a piccola schiera, a due o tre piani al massimo, distanziate, immerse nel verde, provviste di giardini propri.

Ambienti di lavoro, uffici e officine, e costruzioni industriali: curati nei particolari e nella scelta dei materiali.

Esposizioni: si rivede la Esposizione Nazionale 1939 a Zurigo, che ebbe tanta risonanza.



Mostra d'arredamento a Glasgow: presentiamo degli esempi di mobili di grande qualità e semplicità. In alto a sinistra, davanti a un tavolo da salotto realizzato in acero con le panche in ottone, un paravento di aste di legno legate in metallo: la stabilità è data da aste più grosse



Chiese: interessanti, ai nostri occhi, le non monumentalità e non formate di alcune chiese: bella quella cattolica di Metzger, 1948-51.

In tutti gli argomenti citati si nota, dai decenni passati ad oggi, un alligierimento della monumentalità e formalismo, verso una praticità più diretta e non formale.

Mostre d'arte

La XXVI Biennale di Venezia dedicherà quest'anno una mostra retrospettiva al pittore Chaim Soutine, ripeto esponente della pittura espressionista. Nato nel 1894 in Russia egli si trasferì nel 1913 a Parigi e vi rimase fino alla sua morte avvenuta nel 1943.

La Mostra comprenderà molte delle sue opere più importanti che verranno dall'estero, prestate da Musei e da collezioni private e che figureranno per la prima volta in Italia.

Goya alla Biennale

La partecipazione spagnola alla XXVI Biennale assumerà quest'anno particolare importanza perché accanto ad una larga rappresentanza di artisti affermati in questi ultimi anni in Spagna, presenterà un importante gruppo di opere del pittore Francisco de Goya, che si può considerare il primo dei grandi maestri moderni. Alcune delle opere, presenti alla Biennale lasciano per la prima

legata insieme alle altre sottili. Di fianco, sedia e bracciali in compensato curvato e lucidato, di Morris, scelta per il «Victoria and Albert Museum» di Londra. Sopra: una interessante soluzione di erborio-veritri, con le foglie esposte su piani diversamente inclinati e composti.

I migliori articoli, fototesti e radioprogrammi sulla ricostruzione realizzata in Italia e sul suo significato ed aspetto umano.

Il tema del Concorso è il seguente: «La ricostruzione postbellica in Italia nel quadro della Cooperazione tra i popoli, fattore di rinascita e di pacifica evoluzione sociale».

I lavori partecipanti al Concorso dovranno essere pubblicati a mesi in onda nel periodo compreso tra il 21 aprile e il 21 maggio 1952 inclusi. I giornali o periodici su cui il lavoro è stato pubblicato, oppure il testo della radiotrasmissione, dovranno pervenire in duplice copia alla Commissione giudicatrice del Concorso Nazionale della Ricostruzione, presso la Federazione Nazionale della Stampa Italiana - Via del Corso 164, Palazzo Marignoli, Roma - entro il 31 maggio 1952.

Sono stabilite le seguenti categorie di premi:

Articoli, cronache, corrispondenze, interviste, editoriali:

1° Premio: L. 1 milione; 2° Premio: L. 500.000; 3° Premio: L. 300.000; 4° Premio: Lire 200.000.

Fototesti e fotoregistri:

1° Premio: L. 500.000; 2° Premio: L. 300.000; 3° Premio: L. 200.000; 4° Premio: L. 100.

Radiocronache e radioprogrammi:

Premio unico: L. 800.000.

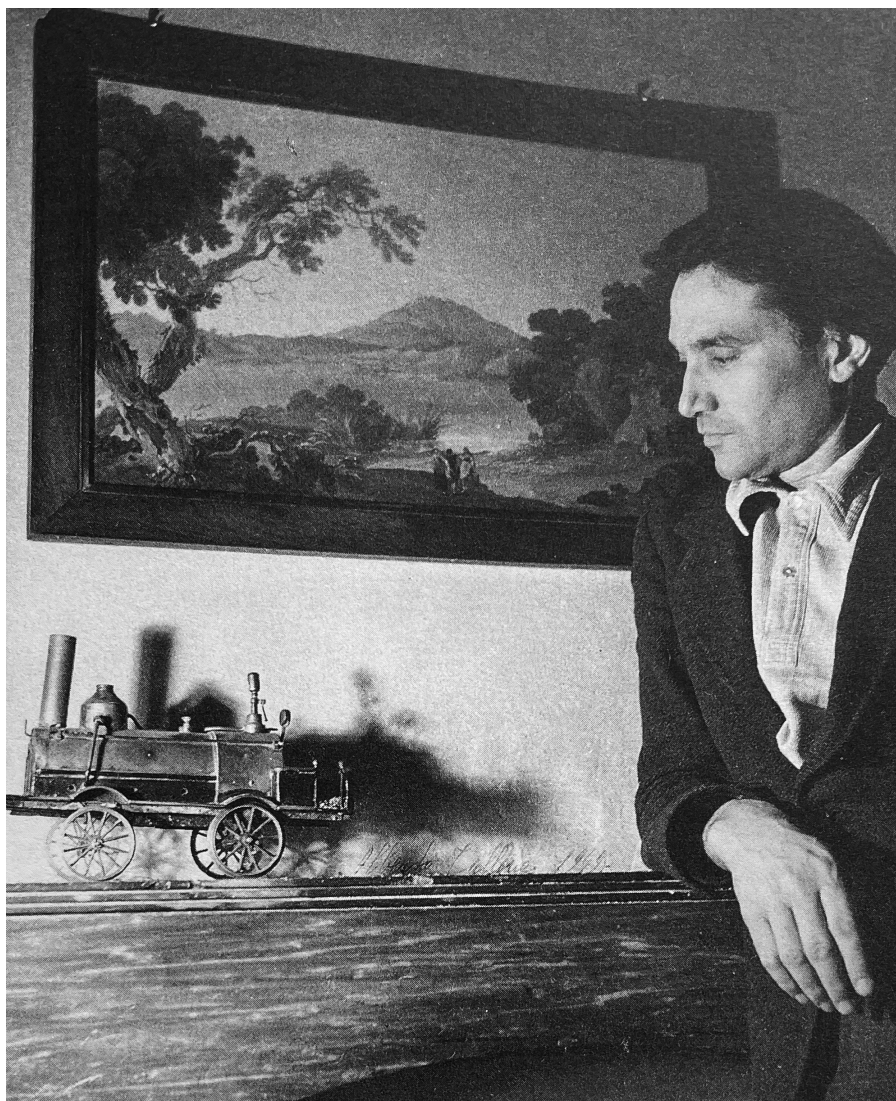
Artigianato

La «Fiera tedesca dell'Artigianato» si terrà a Monaco dal 4 al 20 luglio 1952, nello Stadischer Ausstellungspark. A questa Fiera prenderanno parte anche la Francia, il Belgio, la Svizzera, l'Inghilterra, l'Italia, la Spagna, l'Austria e l'Israele. La partecipazione dell'Italia è notevole rispetto a quella degli anni passati. Si prevede una esposizione particolare (e la casa e l'artigianato), di mobili pratici.

Uno spazio particolare sarà destinato ai tessuti, e vi saranno reparti per la ceramica, la terracotta, gli smalti, la fotografia, i tappeti. Questa esposizione d'artigianato artistico, sarà organizzata sotto gli auspici del Consiglio Ministeriale dr. Ducrest, sulla cui guida la sezione tedesca alla 28° Fiera di Milano, fu estremamente interessante. Donna stessa ha pubblicato ampiamente i bellissimi tessuti e arazzi aerei e le bellissime cere presentate in quella sezione.



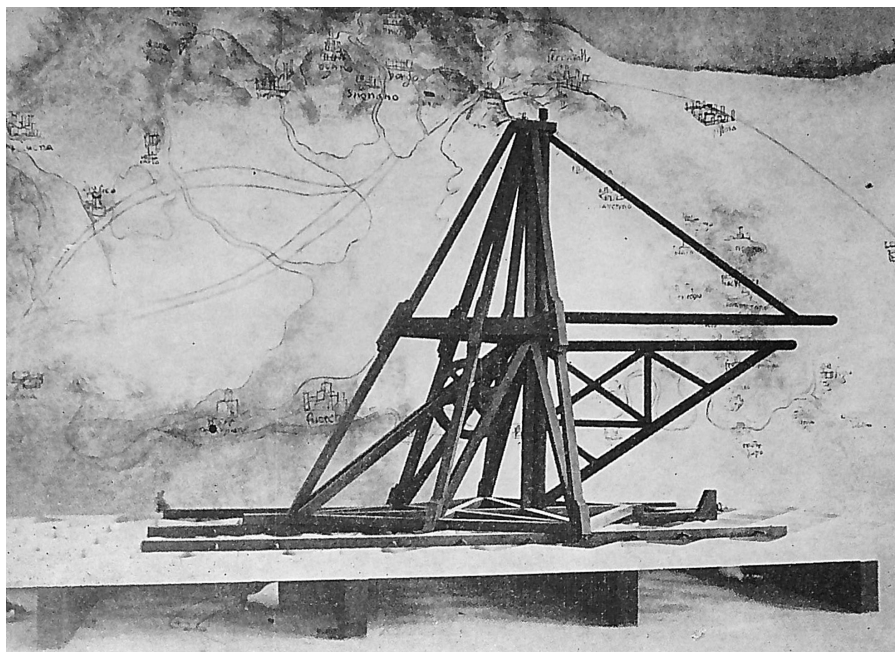
Mobile porta riviste realizzato con ripiani di listelli di legno e cristallo e pannello di metallo verniciato bianco, presentato alla Mostra di arredamento a Glasgow. A destra, tavolino e sgabelli da lavoro.



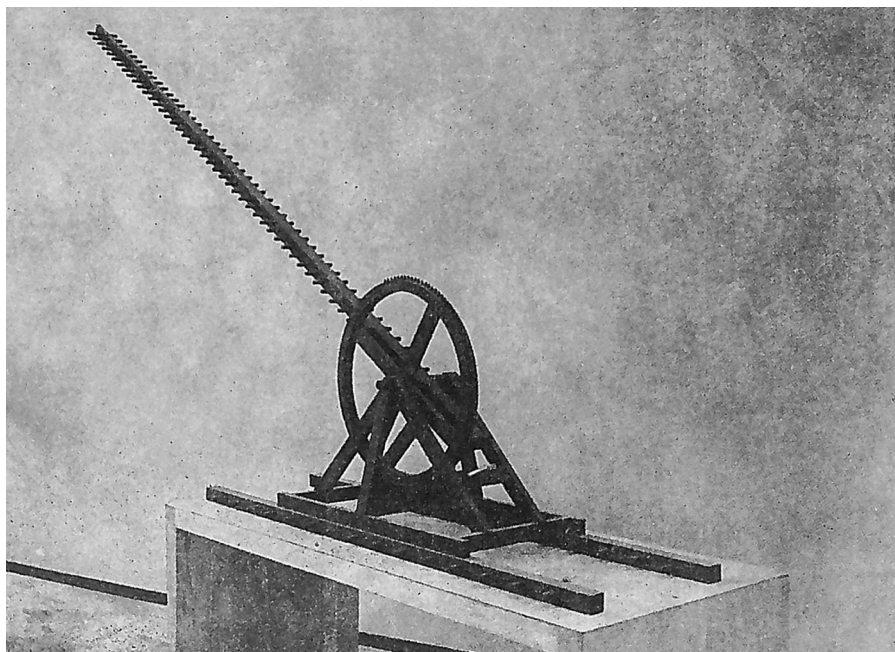
4. Alberto Tallone nella sua casa parigina, 1940 circa (da M. Pallante, M., *I Tallone*, Milano, Libri Scheiwiller, 1989). / Alberto Tallone dans sa maison parisienne, vers 1940 (d'après M. Pallante, *I Tallone*, Milano, Libri Scheiwiller, 1989).



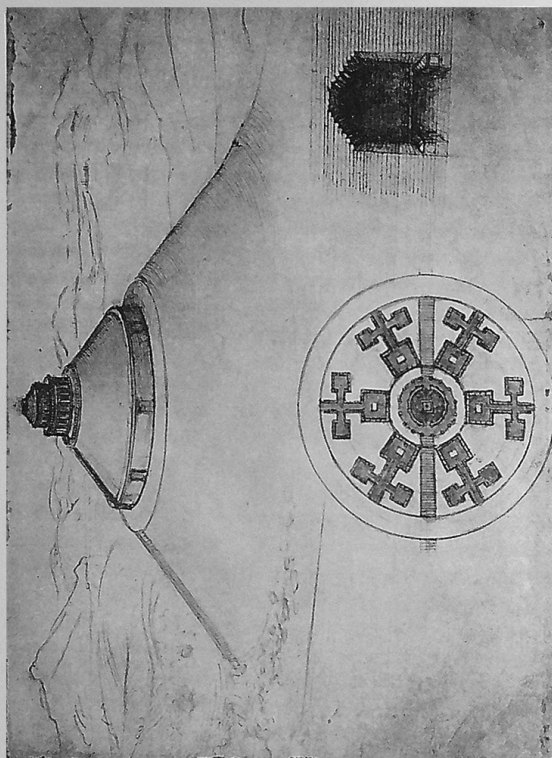
5. Alberto Tallone davanti all'ingresso della sede parigina della sua Casa Editrice, 1950 circa.
Archivio Elisa Tallone. / Alberto Tallone devant l'entrée du siège parisien de sa maison d'édition,
vers 1950. Archives Elisa Tallone.



6. Modello ricostruttivo della macchina escavatrice nella sua installazione nella Sala della Meccanica alla Mostra di Leonardo da Vinci del 1939 al Palazzo dell'Arte di Milano (da A. Sartoris, *Léonard architecte*, Parigi, Tallone, 1952). / Modèle de reconstitution de la machine escavatrice dans son installation dans la Salle de l'ingénierie lors de l'Exposition Léonard de Vinci de 1939 au Palazzo dell'Arte de Milan (d'après A. Sartoris, *Léonard architecte*, Paris, Tallone, 1952).



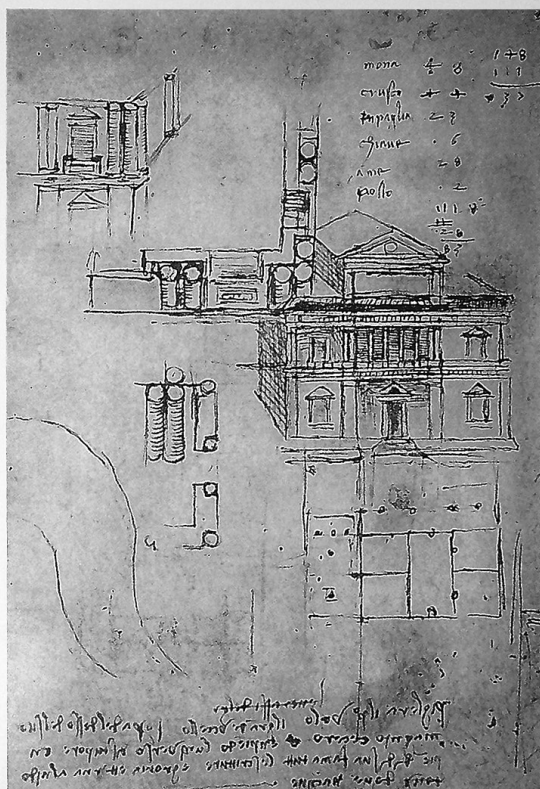
7. Modello di elevatore a cremagliera realizzato per la Mostra di Leonardo nella Sala dell'architettura militare alla Mostra di Leonardo da Vinci del 1939 al Palazzo dell'Arte di Milano (da A. Sartoris, *Léonard architecte*, Parigi, Tallone, 1952). / Modèle d'élévateur à crémaillère réalisé pour la Salle de l'architecture militaire lors de l'Exposition Léonard de Vinci de 1939 au Palazzo dell'Arte de Milan (d'après A. Sartoris, *Léonard architecte*, Paris, Tallone, 1952).



Léonard de Vinci.
 Projet de mausolée. Musée du Louvre, Paris, dessin 2386.

120

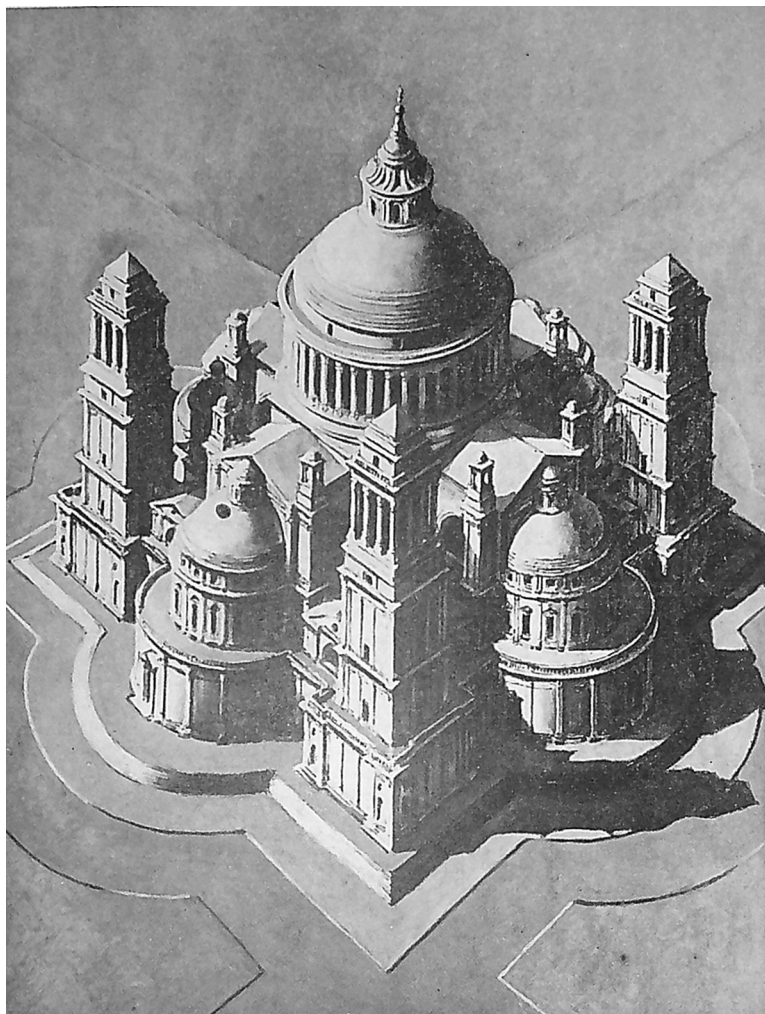
8. Pagine affiancate con i due disegni analizzati da Sartoris nell'ambito del concetto di «monumentale» nell'architettura di Leonardo: il Mausoleo, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 2386 e la Villa in vista assonometrica, contropiatto posteriore del Codice sul volo degli uccelli, Biblioteca Reale di Torino (da A. Sartoris, *Léonard architecte*, Parigi, Tallone, 1952).



Léonard de Vinci.
Projet de villa seigneuriale. *Code du vol des oiseaux*, Turin.

121

Pages en regard avec les deux dessins analysés par Sartoris dans le cadre du concept de « monumental » dans l'architecture de Léonard : le Mausolée, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 2386 et la Villa en vue axonométrique, contre-plat inférieur du Codex sur le vol des oiseaux, Bibliothèque Royale de Turin (d'après A. Sartoris, *Léonard architecte*, Paris, Tallone, 1952).



9. P. Nebot Torrens, Ricostruzione in vista assonometrica di un progetto di Leonardo per chiesa a pianta centrale a partire da un modello in terracotta realizzato per Mostra di Leonardo da Vinci, Palazzo dell'Arte di Milano, 1939. (A. Sartoris, *Léonard architecte*, Parigi, Tallone, 1952). /

P. Nebot Torrens, Reconstitution en vue axonométrique d'un projet de Léonard pour une église à plan centré à partir d'un modèle en terre cuite réalisé pour l'Exposition Léonard de Vinci, Palazzo dell'Arte de Milan, 1939 (A. Sartoris, *Léonard architecte*, Paris, Tallone, 1952).

Postfazione

Analizzare il dipanarsi dello studio di Sartoris sui manoscritti vinciani nell'arco di un ventennio consente di coglierne le molteplici sfaccettature e di farne emergere la complessa articolazione. L'esito più maturo è *Léonard architecte* (1952), ma il volume edito da Tallone costituisce al contempo un punto di arrivo e un punto di partenza per le altre linee di ricerca dell'architetto, in cui l'eredità leonardiana è come un fiume carsico.

La prima domanda a cui questo libro ha cercato di rispondere riguarda quando e perché Sartoris si è accostato a Leonardo. Per quanto attiene all'ambito cronologico, è possibile affermare che si tratti di un interesse precoce che risale agli anni giovanili, forse inizialmente riconducibile alla passione dei futuristi per Leonardo precursore del volo e cultore delle macchine o alla sua peculiare sensibilità per il disegno architettonico o ancora una affinità che si iscrive in un'architettura esplorata nella dimensione della teoria e della grafica piuttosto che nell'ambito della realizzazione vera e propria. Ulteriori scavi documentari nell'estesissimo corpus archivistico del Fondo Sartoris potranno restituire nuovi elementi a riguardo. Le motivazioni, dunque, sono certamente molteplici e gli scritti editi, così come i testi delle conferenze ancora inedite, potranno essere ulteriormente interrogati.

Delineare le origini di questo percorso interpretativo appare tuttavia significativo non solo per aggiungere un tassello alla conoscenza del poliedrico profilo culturale di Sartoris, ma anche per avviare una riflessione specifica sulla *ricezione* di Leonardo nel Novecento. Come la storiografia su questo tema ha ampiamente dimostrato – a partire dalla lezione della Scuola di Ginevra in poi –, analizzare la fortuna critica di un maestro del passato significa comprendere come il suo lascito venga riletto e rifunzionalizzato per rispondere alle istanze del presente.

Nei primi anni Trenta, Leonardo rappresenta per Sartoris un esponente di primo piano di quello spirito geometrico-matematico che contribuisce a definire, sul piano critico, il perimetro della *mediterraneità* come componente essenziale del Moderno, un aspetto che Cuomo aveva parzialmente evidenziato, ricordando l'importanza dell'artista di Vinci nella costellazione dei riferimenti culturali di Sartoris, già all'inizio della sua carriera.

Si tratta di un interesse che, per essere pienamente compreso, andrà ulteriormente contestualizzato all'interno della sua biografia in quel decennio, laddove la riflessione teorica si intreccia con le sue vicende personali e professionali, i suoi viaggi e la rete di relazioni internazionali che stava costruendo, a partire dal rapporto cruciale con Le Corbusier e il gruppo del CIAM.

Altrettanto importante è considerare lo sviluppo generale degli studi sull'operosità di Leonardo, relativamente alla presenza dell'architettura e del progetto a scala urbana nei suoi manoscritti, elemento che ha contribuito in modo determinante ad ampliarne il mito anche su questo versante della sua articolata riflessione. La progressiva disponibilità delle edizioni facsimilari dei suoi disegni ha avuto, infatti, un impatto molto rilevante nello sviluppo della storiografia leonardiana, aspetto che la critica negli ultimi anni ha messo ben a fuoco, con contributi specifici sul ruolo svolto in tal senso dall'affermazione delle nuove tecnologie fotomeccaniche, vero e proprio motore per le imprese editoriali che si sono moltiplicate in varie parti d'Europa fra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento (e in questa cornice di studi, si inserisce l'approfondimento di chi scrive sulla fortuna del lascito leonardiano nella cultura del XX secolo, ambito di ricerca della COST Action LEAF [2025-2029]). Ha preso così progressivamente forma una disseminazione dell'eredità leonardiana che ne ha valorizzato la dimensione propriamente iconografica, mostrando il valore epistemologico del disegno per l'architettura e l'ingegneria, offrendo al contempo un palinsesto metodologico (e figurale) di soluzioni tipologiche, compositive e strutturali che ha trovato precocemente riscontro anche nella cultura progettuale del tempo, e non solo negli storici dell'arte e dell'architettura. Se consideriamo i profili culturali degli studiosi che hanno lavorato su Leonardo e l'architettura nei primi decenni del Novecento, prevalgono quelli 'tecnici': ad eccezione di Heydenreich (storico dell'arte, allievo di Panofsky che conclude nel 1929 la sua tesi di dottorato dal titolo *Die Sakralbau-Studien Leonardo da Vincis: Untersuchungen zum Thema: Leonardo da Vinci als Architekt*), a Luca Beltrami, Heinrich von Geymüller e a Ignazio Calvi si riconosce il merito di aver inaugurato tale filone di ricerca, informato da uno specifico approccio tecnico/progettuale, che ha assunto di volta in volta differenti declinazioni. Si tratta di una filiera di saggi, volumi, conferenze, relazioni scientifiche in parte delineate dalla critica, ma che merita ulteriori analisi, soprattutto nel momento in cui – fra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta del Novecento – viene intersecarsi da un lato con specifici ambiti della riflessione del Moderno, dall'altro va ad alimentare la retorica del regime. Nel primo ambito appena citato, si inserisce a pieno titolo la riflessione di Sartoris su Leonardo, ovvero partecipa di quella linea di continuativa riappropriazione metodologica, trasformando la lettura delle fonti storiche in vera e propria materia di progetto.

Andranno a tal proposito setacciati ulteriormente i suoi scritti giovanili, per evidenziare al meglio come l'interesse per Leonaldo venga alimentato da ricerche, letture e relazioni scientifiche, a loro volta aspetti fondativi di una riconosciuta competenza sul tema che è stato alla base del suo invito a curare la sezione dedicata ai disegni leonardeschi nella rassegna del Palazzo dell'Arte nel 1939, poi non concretizzatasi. Si tratta di un nodo significativo della bibliografia di Sartoris che viene per la prima volta restituito e che si ritiene una tappa fondamentale per la sua produzione editoriale dell'immediato dopoguerra sull'eredità leonardiana e che è alla base del volume *Léonard architecte*.

Come si è cercato di evidenziare, in questo lavoro la prospettiva ermeneutica di Sartoris si sposta verso una ricerca specifica: mettere in luce le valenze propriamente razionali e proto-funzionalistiche delle osservazioni grafiche e testuali di Leonardo sull'architettura, la città e le infrastrutture civili e militari, con una peculiare attenzione al tema delle proporzioni e della matematica come matrice del progetto. In questo modo Sartoris ingaggia una sorta di denso "colloquio in presenza" con la figura di Leonardo: un dialogo serrato in cui le osservazioni dell'artista vengono utilizzate per legittimare l'architettura funzionale, trasformando il dato razionale prima attraverso la "mistica del numero" (secondo una linea di ricerca che trova molti esempi in Matila Ghyka e nel mondo teorico russo), poi attraverso il valore della matematica. Da questo punto di vista, andranno indagate le relazioni concettuali con un tema che proprio sul finire degli anni Quaranta stava prendendo piede nel contesto della rielaborazione dell'eredità del Moderno. Nel dibattito del 1950-51 sui sistemi proporzionali, il *Modulor* di Le Corbusier e le teorie di Rudolf Wittkower rappresentavano le due facce della stessa medaglia: se Wittkower cercava la legittimazione scientifica e oggettiva del Rinascimento attraverso l'armonia numerica, Le Corbusier avrebbe convertito quegli stessi principi geometrico-matematici (tramite la Sezione Aurea e Fibonacci) in uno strumento operativo, dando vita a un acceso confronto metodologico durante la Triennale di Milano del 1951, nel celebre convegno *De divina proportionē*. I contenuti del volume *Léonard architecte* relativamente a questi aspetti andranno così analizzati anche per comprendere meglio se questo studio di Sartoris sia stato anche un modo per inserirsi in tale dibattito, che proprio in quegli anni, e nel decennio successivo, avrebbe segnato il confronto critico dei proseguitori del Moderno. Un modo forse per uscire dall'isolamento accademico rispetto alle istituzioni italiane e per rientrare nel dibattito europeo da protagonista?

Allo stesso modo, lo studio di Sartoris su Leonardo anticipa nel contesto italiano il binario di ricerca sull'eredità del passato come strumento per la progettazione del presente, in una modalità molto diversa da quella di Zevi e più vicina a quella di Coline Rowe.

Per quanto riguarda la storiografia leonardiana, che proprio dagli anni Cinquanta avrebbe assunto i contorni di un ambito iper-specialistico, la monografia di Sartoris ha il merito di cimentarsi in un lavoro ad ampio spettro, nella messa a punto di una cronologia oggettiva e di ambiti tematici precisi nel magmatico pensiero di Leonardo sull'architettura e la città, denunciando con onestà i limiti di un approccio eccessivamente filologico di fonte a un corpus di scritti e disegni difficilmente collocabili con precisione nel tempo e nello spazio, questione che ancora segna gli studi sull'artista.

Postface

Analyser le déroulement de l'étude de Sartoris sur les manuscrits de Léonard de Vinci sur une période de vingt ans permet d'en saisir les multiples facettes et d'en faire émerger la complexe articulation. L'aboutissement le plus mûr en est *Léonard architecte* (1952), mais le volume publié par Tallone constitue en même temps un point d'arrivée et un point de départ pour d'autres axes de recherche de l'architecte, au sein desquels l'héritage léonardien agit comme une rivière souterraine.

La première question posée par cet ouvrage est celle des circonstances et des raisons qui ont conduit Sartoris à se rapprocher de Léonard. Sur le plan, chronologique, il est possible d'affirmer qu'il s'agit d'un intérêt précoce, remontant à ses années de jeunesse. Celui-ci pourrait initialement s'expliquer par la fascination des futuristes pour Léonard, considéré comme un précurseur du vol et un adepte des machines, mais aussi par sa sensibilité particulière aux dessins d'architecture. Il pourrait enfin s'inscrire dans une affinité plus générale avec une conception de l'architecture explorée davantage dans les domaines de la mémoire et du dessin que dans celui de sa réalisation proprement dite. De nouvelles recherches documentaires dans l'immense corpus archivistique du Fonds Sartoris pourront apporter de nouveaux éléments à cet égard. Les motivations sont donc certainement multiples et les écrits publiés, tout comme les textes de conférences encore inédites, pourront faire l'objet de nouvelles interrogations.

Délimiter les origines de ce parcours interprétatif apparaît néanmoins significatif, non seulement pour ajouter une pièce essentielle à la connaissance du profil culturel polyvalent de Sartoris, mais aussi pour engager une réflexion spécifique sur la réception de Léonard au XXe siècle. Comme l'a largement démontré l'historiographie consacrée à ce sujet – à partir de la leçon de l'École de Genève –, analyser la fortune critique d'un maître du passé revient à comprendre la manière dont son legs est relu et réinvesti pour répondre aux exigences du présent.

Au début des années trente, Léonard représente pour Sartoris une figure majeure de cet esprit géométrique et mathématique qui contribue à définir, sur le plan critique, le principe de la méditerranéité comme composante essentielle de la modernité. Cet aspect avait déjà été partiellement mis en évidence par

Cuomo, qui rappelait l'importance de Léonard de Vinci dans la constellation des références culturelles de Sartoris dès le début de sa carrière.

Il s'agit d'un intérêt qui, pour être pleinement compris, devra être davantage contextualisé au sein de sa biographie au cours de cette décennie, lorsque la réflexion théorique s'entrelace avec ses péripéties personnelles et professionnelles, ses voyages et le réseau de relations internationales qu'il était en train de tisser, à commencer par le rapport crucial avec Le Corbusier et le groupe des CIAM.

Il est tout aussi important de prendre en considération le développement général des études sur l'œuvre de Léonard, s'agissant de la présence de l'architecture et du projet à l'échelle urbaine dans ses manuscrits, un élément qui a contribué de manière déterminante à élargir son mythe, y compris sur ce versant de sa réflexion articulée. La disponibilité progressive des éditions fac-similées de ses dessins a en effet exercé un impact majeur sur le développement de l'historiographie léonardienne, un aspect que la critique a bien mis en lumière ces dernières années. Cela s'est fait à travers des contributions spécifiques sur le rôle joué par l'affirmation des nouvelles technologies photomécaniques, véritable moteur des entreprises éditoriales qui se sont multipliées dans diverses régions d'Europe entre la fin du XIX^e siècle et la première moitié du XX^e siècle. (C'est dans ce cadre d'études que s'inscrit l'approfondissement de l'auteure sur la fortune du legs léonardien dans la culture du XX^e siècle, domaine de recherche de la COST Action LEAF [2025-2029]). S'est ainsi progressivement dessinée une diffusion de l'héritage léonardien qui en a valorisé la dimension proprement iconographique, révélant la valeur épistémologique du dessin pour l'architecture et l'ingénierie, tout en offrant un palimpseste méthodologique (et figural) de solutions typologiques, compositionnelle et structurelles qui a trouvé très tôt un écho dans la culture du projet de l'époque, et pas seulement chez les historiens de l'art et de l'architecture.

Si l'on examine les profils culturels des chercheurs qui ont travaillé sur Léonard et l'architecture au cours des premières décennies du XX^e siècle, ce sont les profils « techniques » qui prédominent : à l'exception d'Heydenreich (historien de l'art, élève de Panofsky, qui soutient en 1929 sa thèse de doctorat intitulée *Die Sakralbau-Studien Leonardo da Vincis: Untersuchungen zum Thema: Leonardo da Vinci als Architekt*), on reconnaît à Luca Beltrami, Heinrich von Geymüller et Ignazio Calvi le mérite d'avoir inauguré ce filon de recherche, guidé par une approche technique et de projet spécifique, qui a pris au fil du temps différentes orientations. Il s'agit d'une série d'essais, de volumes, de conférences et de communications scientifiques en partie esquissée par la critique, mais qui mérite des analyses complémentaires, en particulier au moment où – entre la fin des années Vingt et le début des années Trente – elle vient

croiser, d'une part, des domaines spécifiques de la réflexion sur le Moderne et, d'autre part, alimenter la rhétorique du régime. C'est dans le premier cadre mentionné que s'inscrit pleinement la réflexion de Sartoris sur Léonard, participant ainsi de cette ligne de réappropriation méthodologique continue en transformant la lecture des sources historiques en véritable matière de projet.

Ses écrits de jeunesse devront, à cet égard, faire l'objet d'un examen approfondi, afin de mieux comprendre comment son intérêt pour Léonard s'est nourri de recherches, de lectures et d'échanges scientifiques qui ont contribué à fonder son autorité reconnue en la matière. Cette compétence est précisément à l'origine de l'invitation qui lui a été faite de concevoir la section dédiée aux dessins léonardesques lors de l'exposition du Palazzo dell'Arte en 1939, projet qui n'a finalement pas abouti. Il s'agit là d'un jalon majeur de la bibliographie de Sartoris, restitué ici pour la première fois, qui constitue une étape fondamentale dans sa production éditoriale de l'immédiat après-guerre consacrée à l'héritage léonardien, et qui se trouve à la base du volume *Léonard architecte*.

Comme on a cherché à le mettre en évidence, la perspective herméneutique de Sartoris s'oriente dans cet ouvrage vers une recherche spécifique : mettre en lumière les valeurs proprement rationnelles et proto-fonctionnalistes des observations graphiques et textuelles de Léonard sur l'architecture, la ville et les infrastructures civiles et militaires, avec une attention particulière portée au thème des proportions et des mathématiques comme matrice du projet. Sartoris engage ainsi une sorte d'« entretien en présence » très dense avec la figure de Léonard : un dialogue serré dans lequel les observations de l'artiste sont utilisées pour légitimer l'architecture fonctionnelle, en transformant la donnée rationnelle d'abord à travers la « mystique du nombre » (selon une ligne de recherche qui trouve de nombreux exemples chez Matila Ghyka et dans le milieu théorique russe), puis à travers la valeur des mathématiques.

De ce point de vue, il conviendra d'examiner les relations conceptuelles avec un thème qui, précisément à la fin des années Quarante, prenait de l'ampleur dans le cadre de la réélaboration de l'héritage du Moderne. Dans le débat de 1950-1951 sur les systèmes proportionnels, le Modulor de Le Corbusier et les théories de Rudolf Wittkower représentaient les deux faces d'une même médaille : si Wittkower cherchait la légitimation scientifique et objective de la Renaissance à travers l'harmonie numérique, Le Corbusier allait convertir ces mêmes principes géométrico-mathématiques (par le biais de la Section d'Or et de Fibonacci) en un outil opérationnel, donnant lieu à un débat méthodologique intense lors de la Triennale de Milan de 1951, dans le cadre du célèbre colloque *De divina proportione*.

Les passages de Léonard architecte consacrés à ces questions devront donc être analysés afin de déterminer dans quelle mesure cet ouvrage a également permis à Sartoris de prendre part à un débat qui, durant cette période et la décennie suivante, allait profondément marquer les confrontations critiques entre les héritiers du Mouvement moderne.

Peut-être une façon de sortir de l'isolement académique vis-à-vis des institutions italiennes et de réintégrer le débat européen en tant que protagoniste ?

De la même manière, l'étude de Sartoris sur Léonard anticipe dans le contexte italien la voie de recherche consistant à utiliser le legs du passé comme outil pour la conception du présent, selon une modalité très différente de celle de Zevi et plus proche de celle de Colin Rowe.

Dans le contexte d'une historiographie léonardienne qui, à partir des années cinquante, tendait à se constituer en champ de recherche hautement spécialisé, la monographie de Sartoris a le mérite de proposer une étude de vaste portée, fondée sur l'établissement d'une chronologie rigoureuse et sur la définition d'axes thématiques précis au sein de la pensée foisonnante de Léonard sur l'architecture et la ville. Elle dénonce avec honnêteté les limites d'une approche excessivement philologique face à un corpus de textes et de dessins difficilement localisables avec précision dans le temps et dans l'espace, une question qui marque encore aujourd'hui les études sur l'artiste.

Bibliografia

Bibliographie

- Abriani, A. (a cura di), *Alberto Sartoris: mezzo secolo di attività*, catalogo della mostra (Torino, Galleria d'Arte Martano, aprile -maggio 1972), Torino, Galleria d'arte Martano, 1972.
- Albonico, S., Sangiorgi, M., (a cura di), «*Un'operosa stagione*». *Editoria e commercio del libro italiano in Svizzera tra fascismo ed esilio (1938-1945)*. Bern, Peter Lang, 2022.
- Allenspach, Ch., *Sartoris, Alberto*, in *Allgemeines Künstlerlexikon: Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker* (AKL), Vol. 101, Berlin - Boston, De Gruyter, 2018, pp. 202-203.
- Annoni, A., *Considerazioni su Leonardo da Vinci architetto*, "Emporium", 292, 1919, pp. 171-180.
- Apréa, S., *La beauté de la nécessité, la nécessité de la beauté : théorie esthétique et art du dessin dans l'œuvre d'Alberto Sartoris*, "Matières", 16, 2020, pp. 338-349.
- Baglione, C., *Alberto Sartoris e il restauro autobiografico*, "Casabella", LV, 583, ottobre 1991, pp. 33-34.
- Baroni, C., *Leonardo architetto*, in *Leonardo da Vinci: edizione curata dalla Mostra di Leonardo da Vinci in Milano*, Novara, De Agostini, 1939, pp. 239-259.
- Baroni, C., *Valori ed ombre dell'architettura vinciana*, "Casabella", 141, settembre 1939, pp. 2-3.
- Barreca, F., *The Italian Genius on Display. The First National Exhibition of History of Science (Florence, 1929) and the Preservation of Scientific Heritage in Fascist Italy*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2024.
- Bassi, S., Sanna A., Serio, V. (a cura di), *Leonardo e il '900: tra storia e mito*, atti del convegno (Pisa, 17-19 ottobre 2019), Pisa, Pisa University Press, 2022.
- Baudin, A., (a cura di), *Photography, Modern Architecture and Design. The Alberto Sartoris Collection*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romande, 2005.
- Baudin, A., *Le monde d'Alberto Sartoris dans le miroir de ses archives*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2017.

- Beltrami, L., *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere de Leonardo da Vinci*, Milano, F.lli Treves, 1919.
- [B.M.], *La Mostra di Leonardo*, "Rassegna di Architettura", 6, giugno 1939, pp. 241-249.
- Benelli, F., *Rudolf Wittkower versus Le Corbusier. A Matter of Proportion*, "Architectural Histories", III, 1, 2015, pp. 1-11.
- Bonet Correa, A., *Alberto Sartoris Y España*, in A. Bonet Correa, M.I. Navarro, C. Perazzone, *Alberto Sartoris 1901-1998. La concepción poética de la arquitectura*, catalogo della mostra (Valenzia, 27 luglio - 24 settembre 2000) Valencia, IVAM Centre Julio González, 2000, pp. 9-14.
- Bonet Correa, A., *Alberto Sartoris y España*, "Astrágalo: Cultura de la Arquitectura y la Ciudad", 16, 2000, pp. 163-167.
- Brizio, A.M. (a cura di), *Leonardo da Vinci. Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1952.
- Brizio, A.M., *Rassegna degli studi vinciani dal 1952 al 1968*, "L'Arte", 1, 1968, pp. 107-120.
- Bucci, F., *Storie di libri: Valori primordiali, vol. 1, febbraio 1938*, Edizioni Augustea, Roma – Milano, "L'architettura. Cronache e storia", LI, 2005, 596, p. 392.
- Calvi, G., *I manoscritti di Leonardo da Vinci: dal punto di vista cronologico, storico e biografico*, Bologna, Zanichelli, 1925.
- Capitanucci, M.V., *Agnoldomenico Pica, 1907-1990. La critica dell'architettura come mestiere*, Benevento, Hevelius, 2002.
- Cappelli, S., *Leonardo architetto*, in *Leonardo*, Numero speciale del Bollettino dell'Istituto industriale Leonardo da Vinci di Firenze", 15 gennaio, 1952, pp. 100-102.
- Cara, R., *La Mostra di Leonardo da Vinci a Milano tra arte, scienza, e politica (1939)*, in M. Toffanelli (a cura di), *All'origine delle grandi mostre in Italia (1933-1940). Storia dell'arte e storiografia tra divulgazione di massa e propaganda*, Mantova, Il Rio Arte, 2017, pp. 137-161.
- Cara, R., "Grande regista" e "ordinato costruttore". *Giuseppe Pagano e gli allestimenti della Mostra Leonardesca*", in M. Beretta, E. Canadelli, C. Giorgione (a cura di), *Leonardo 1939. La costruzione del mito*, Milano, Editrice Bibliografica, 2019, pp. 67-96.
- Chierici G., *Leonardo architetto*, "Palladio", 3, 1939, pp. 193-204.
- Cianchi, R., *Le celebrazioni a Vinci in onore di Leonardo*, "Il telegrafo", 1 febbraio 1939, p. 3.
- Cianchi, R., *La mostra leonardiana nel castello di Vinci: 20 agosto-30 settembre 1939*, San Miniato, Tip. Bongi, 1939.
- Cianchi, R., *Vinci e il suo Leonardo: (per il V centenario della nascita, 15 aprile 1952)*, "Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato", a. XIV, 1948-1949), n.s., 25, 1952, pp. 22-42.

- Ciliberti, F., *Panteismo e pessimismo nel divenire delle religioni in Asia e in Europa. I*, "Quadrante", 9, 1934, pp. 35-36.
- Ciliberti, F., *Panteismo e pessimismo nel divenire delle religioni in Asia e in Europa II*, "Quadrante", 11, 1934, pp. 45-46.
- Ciliberti, F., *Panteismo e pessimismo. III*, "Quadrante", 12, 1934, p. 45.
- Cimoli, A.C., *Il primo Convegno internazionale sulle proporzioni nelle arti. Una storia interrotta*, in A.C. Cimoli, F. Irace (a cura di), *La divina proporzione: Triennale 1951*, Milano, Electa, pp. 202-23.
- Ciorra, P., Cohen, J.-L., (a cura di), *Gli architetti di Zevi. Storia e contro storia dell'architettura italiana 1944-2000*, Quodlibet, Macerata, 2018.
- Ciucci, G., *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città nell'Italia fascista*, Torino, Einaudi, 1989.
- Ciucci, G., Dal Co, F., *L'architettura italiana del Novecento*, Milano, Electa, 1990.
- Clark, K., *A Catalogue of the Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, Cambridge, Cambridge University press, 1935, 2 voll.
- Cohen, J.-L., *Le Corbusier's Modulor and the Debate on Proportion in France*, "Architectural Histories", II, 23, 2014, pp. 1-14.
- Colombo, S., *La fortuna museale ed espositiva di Leonardo tra le due guerre. Due episodi milanesi a confronto*, "Raccolta Vinciana", XXXVI, 2015, pp. 329-374.
- Conforti, M., *La sala dell'anatomia tra storia della medicina e modernismo*, in M. Beretta, E. Canadelli, C. Giorgione (a cura di), *Leonardo 1939. La costruzione del mito*, Milano, Editrice Bibliografica, 2019, pp. 133-153.
- Cracolici, S., «*Il più grande futurista*»: *Leonardo e Marinetti*, in C. Mazzarelli (a cura di), *Leonardo nel Novecento. Arti, lettere e scienze in dialogo*, atti del convegno (Mendrisio, 22-23 novembre 2019), Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2023.
- Cuomo, A., *Alberto Sartoris: l'architettura italiana fra tragedia e forma*, Roma, Magma, 1978.
- De Seta, C., *Giuseppe Pagano. Architettura e città durante il fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 1976.
- Di Raddo, E., «*Una centrale elettrica di imperiosa spiritualità*»: *Marinetti, Ciliberti, Sartoris e gli astratti comaschi*. "Arte Lombarda", n.s., CLX (2010), 3, pp. 109-122.
- Di Raddo, E., *Rifondare la cultura. Motivi ispiratori dell'arte degli anni Trenta attraverso la rivista «Valori Primordiali»*, "Piano B. Arti e culture visive", III, 2018, 1, pp. 106-123.
- Di Raddo, E., *Alle origini di una nuova era: primordialismo e arte astratta in Italia negli anni Trenta*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.

- Di Teodoro, F.P., *L'architettura prospettica delineata nell'interno della copertina posteriore del Codice sul volo degli uccelli e il suo modello*, in E. Pagella, F.P. Di Teodoro, P. Salvi, *Leonardo da Vinci. Disegnare il futuro*, catalogo della mostra (Torino, 16 aprile-14 luglio 2019, Milano, Silvana Editoriale, 2019, pp. 233-238.
- Dulio, R., *Zevi prima di Zevi*, in P.O. Rossi, F.R. Castelli, L. Porqueddu, G. Spirito (a cura di), *Bruno Zevi e la didattica dell'architettura*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 23-38.
- Fagiolo, M., *Fonti dell'architettura moderna. Sartoris e la matrice metafisica del Razionalismo*, "Casabella". 1974, 395, pp. 8-10.
- Fagiolo, M., *Post-fazione: la Biblioteca e l'Encyclopédie*, in F. Cristiano, D. Porro, (a cura di). *Alberto Sartoris e il '900*, catalogo della mostra (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, giugno 1990), Roma, Gangemi 1990, pp. 159-168.
- Ferretti, E., *La rocca e il castello nel mito di Leonardo*, in R. Nanni, E. Testaferatta, *Vinci di Leonardo. Storia e memorie*, Ospedaletto (PI), Pacini Editore, 2004, pp. 165-182.
- Ferretti, E., *Terragni. Modulazioni della relazione col passato*, in E. Ferretti, A. Terragni, D. Turrini, *Giuseppe Terragni. Album 1925*, Firenze, Edifir, 2018, pp. 14-39.
- Ferretti, E., *L'eredità di Leonardo da Vinci nelle mostre milanesi del 1934 e del 1939: la multiscalarità e il valore epistemologico-comunicativo del disegno come lascito per la Modernità*, "Bollettino dell'Accademia degli Euteleti", 86, 2019, pp. 107-129.
- Ferretti, E., Martellini, M., *Leonardo da Vinci «prophète de la cité nouvelle». Alberto Sartoris e la «città ideale»*, "Achademia Leonardi Vinci", ns. V, 2025, pp. 148-166.
- Firpo, L., *Leonardo architetto e urbanista*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1953.
- Gavello, C., *Alberto Sartoris e la fotografia: Gli elementi dell'architettura funzionale e le mostre di architettura*, "Rivista di Studi di Fotografia", 4 (7), 2018, pp. 58-78.
- Gavello, C., *Alberto Sartoris attraverso «Gli elementi dell'architettura funzionale»*. *Genesis e fortuna critica di un libro*, Milano, FrancoAngeli, 2020.
- Ghyka, M.C., *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, Paris, Gallimard, 1927.
- Ghyka, M.C., *Le nombre d'or. Les rites, II*, Paris, Gallimard, 1931.
- Giedion, S., *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1941 (trad. it. *Spazio, tempo ed architettura. Lo sviluppo di una nuova tradizione*, Milano, Hoepli, 1954).
- Giolli, R., *Alberto Sartoris*, Milano, Edizioni Campo Grafico, 1936.
- Gubler, J., Abriani, A., *Alberto Sartoris: dall'autobiografia alla critica*, Milano, Electa, 1990.
- Gubler, J., *ad vocem «Sartoris, Alberto»*, in C. Olmo (a cura di), *Dizionario dell'architettura del XX secolo*, vol. V, Torino-Londra, Umberto Allemandi & C., 2001.

- Guerrini, M., *Renzo Cianchi*, "Raccolta Vinciana", 22, 1987, pp. 604-612.
- Heydenreich, L.H., *Das Leonardojahr 1952*, "Kunstchronik", V, 1952, 12, pp. 315-320.
- Heydenreich, L.H., *Leonardo architetto*, II Lettura Vinciana, Vinci, Biblioteca Leonardiana, 15 aprile 1962, Firenze, Bemporad Marzocco, 1963.
- Iacobone, D., *La mostra su Leonardo da Vinci del 1939 a Milano, attraverso le carte di Ignazio Calvi*, "Esempi di Architettura", Settembre 2017, pp. 1-30.
- Lanzarini, O., «*Arte al servizio di un'idea*». *Il ruolo dell'Esposizione dell'Aeronautica italiana* (1934) *nel dialogo tra arte, architettura, politica e pubblico*, "Il capitale culturale, XIV 2016, pp. 739-786.
- Lanzarini, O., «*L'inflessibile dovere di salvar Leonardo*». *Gli architetti e l'arte moderna come paradigma interpretativo per la mostra Leonardesca 1939*, "Studi e ricerche", 8, 2020, pp. 67-85.
- Laurenza, D., De Pasquale, A., (a cura di), *Svelare Leonardo: i codici, la Commissione Vinciana e la nascita di un mito nel Novecento*, catalogo della mostra (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 26 settembre-30 novembre 2019), Firenze, Giunti, 2019.
- Lavagnino, E., *Leonardo architetto*, in *Enciclopedia cattolica*, Città del Vaticano, Ente per l'Enciclopedia Cattolica e per il Libro Cattolico, 1951, vol. VII, pp. 8-9.
- Leonardo da Vinci, *Il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Ambrosiana di Milano*, edizione a cura della R. Accademia dei Lincei, Ulrico Hoepli, 1894-1904, 4 voll.
- Leonardo da Vinci, *Les manuscrits de Léonard de Vinci*, edizione a cura di Ch. Ravaisson-Mollien, Paris, E. Quantin, 1881-1891 6 voll.
- Leprette, C., *L'itinéraire magique d'Alberto Sartoris*, Firenze, Alinea Editrice, 2005.
- Lioze, J., *Les impressions d'Alberto Tallone à l'Hôtel de Sagonne*, "Le Courrier Graphique", 45, 1950, pp. 23-28.
- Maltese, C., *Il pensiero architettonico e urbanistico di Leonardo*, in *Leonardo: saggi e ricerche*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato - Libreria dello Stato, 1954, pp. 331-358.
- Mazzarelli, C., (a cura di), *Leonardo nel Novecento. Arti, lettere e scienze in dialogo*, atti del convegno (Mendrisio, 22-23 novembre 2019), Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editoriale, 2023.
- McCurdy, E., *The Mind of Leonardo da Vinci*, London, J. Cape, 1928, pp. 42-43.
- Millon, H.A., *Rudolf Wittkower, Architectural Principles in the Age of Humanism: Its Influence on the Development and Interpretation of Modern Architecture*, "Journal of the Society of Architectural Historians", XXXI, 2, 1972, pp. 83-89.
- Mozzati, T., «*Il sentimento dei servigi*»: *Giorgio Castelfranco, Leonardo e la mostra didattica per l'anniversario vinciano del 1952*, "Bollettino d'arte", s. VII, 101, 2016, 32, pp. 89-104.

- Nanni, R., Sanna, A. (a cura di), *Leonardo da Vinci: interpretazioni e rifrazioni tra Giambattista Venturi e Paul Valéry*, atti della “Giornata Valéry-Leonardo” (Vinci, 18 maggio 2007), Firenze, Olschki, 2012.
- Nanni, R., Torrini, M. (a cura di), *Leonardo “1952” e la cultura dell’Europa nel dopoguerra*, atti del convegno internazionale (Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento e Vinci, Biblioteca Leonardiana, 29-30-31 ottobre 2009), Firenze, Olschki, 2013.
- Olmo, C., *Architettura e storia. Paradigmi della discontinuità*, Roma, Donzelli, 2013.
- Pagano, G., *La Mostra di Leonardo a Milano nel Palazzo dell’Arte*, “Costruzioni-Casabella”, 141, 1939, pp. 6-17.
- Paladini, G., *Leonardo costruttore e urbanista*, in *Leonardo*, Numero speciale del Bollettino dell’Istituto industriale Leonardo da Vinci di Firenze”, 15 gennaio 1952, pp. 54-60.
- Pallante, M., *I Tallone*, Milano, Libri Scheiwiller, 1989.
- Patetta, L., *Alberto Sartoris critico e architetto razionalista*, “Controspazio”, giugno-luglio 1970, pp. 13-14.
- Payne, A., *Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism*, “The Journal of the Society of Architectural Historians”, LIII, 3, 1994, pp. 322-342.
- Payne, A., *Rudolf Wittkower e l’architettura dell’umanesimo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010.
- Pedretti, C., *Leonardo architetto*, Milano, Electa, 1978.
- Pevsner, N., *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*, London, Faber & Faber, 1936 (trad. it. *I pionieri dell’architettura moderna*, Milano, Garzanti, 1945).
- Pianzola, L., *Alberto Sartoris, da Torino all’Europa: la formazione torinese e il problema dell’integrazione delle arti nell’architettura*, Milano, Alberto Greco Editore, 1990.
- Pianzola, L., *Prima del progetto. Disegni della formazione di Alberto Sartoris*, Milano, Sapiens, 1993.
- Pica, A., *Schemi urbanistici del Rinascimento*, “Casabella”, 76, 1934, pp. 30-33.
- Pica, A., *La città di Leonardo*, “Casabella”, 93, 1935, pp. 10-13.
- Polifilo, *Leonardo e i disfattisti suoi, con settanta illustrazioni e un’appendice. Leonardo architetto di Luca Beltrami*, Milano, Treves, 1919.
- Pozzoli, V., *Alle origini del libro d’arte contemporanea: il laboratorio di Milano negli anni Trenta*, Milano, Milano University Press, 2024.
- Rava, C.E., *Mostra di Leonardo da Vinci a Milano. Sala delle scienze speculative vinciane*, “L’Architettura Italiana”, 6, 1939, pp. 186-188.
- Reichlin, B., *L’assonometria come progetto. Uno studio su Alberto Sartoris*, “Lotus International”, XXII, 1979, pp. 82-93.

- Richter, J.P. (a cura di), *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London, Sampson Low Marston Searle & Rivington, 1883, 2 voll.
- Romby, G.C., *Vinci paese di Leonardo. La costruzione dell'immagine urbana*, in R. Nanni, G.C. Romby (a cura di), *Nello specchio del genio. Studi storici, cultura urbana e genius loci tra Otto e Novecento nel segno di Leonardo*, Fucecchio (FI), Edizioni dell'Erba, 2001, pp. 97-104.
- Roncai, L. (a cura di), *Agnoldomenico Pica (1907- 1990): premesse per uno studio critico*, Milano, Guerini studio, 1993.
- Rowe, C., *The Mathematics of the Ideal Villa: Palladio and Le Corbusier compared*, "The Architectural Review", CI, 603, 1947, pp. 101-104.
- Sabatino, M., *Pride in Modesty: Modernist Architecture and the Vernacular in Italy*, Toronto, University of Toronto Press, 2010.
- Sanz Hoya, J., *La construcción de la dictadura franquista en cantabria Instituciones, personal político y apoyos sociales (1937-1951)*, Santander, Ediciones Universidad de Cantabria, 2020.
- Sartoris, A., *Elementarismo*, "Belvedere", 5-6, 1930, pp. 14-15.
- Sartoris, A., *Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna*, prefazione di Le Corbusier, Milano, Ulrico Hoepli, 1932.
- Sartoris, A., *Avvenire del Funzionalismo*, "Quadrante", 1, 1933, p. 15.
- Sartoris, A., *Leonardo da Vinci architecte et urbaniste*, "Das Werk: Architektur und Kunst = L'œuvre: architecture et art", XXXI, 6, 1944, pp. 172-176.
- Sartoris, A., *L'art militaire de Léonard de Vinci*, "Revue Militaire Suisse", XC, 6, 1945, pp. 271-284.
- Sartoris, A., *Léonard de Vinci, aéronaute*, "La Patrie Suisse", a. LIII, 28, 17 luglio 1946, pp. 804-805.
- Sartoris, A., *Leonardo da Vinci. L'invention des machines*, "Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo", XXVIII, 1952, pp. 30-41.
- Sartoris, A., *Léonard architecte*, Paris, Tallone, 1952.
- Sartoris, A., *Necesidad de un Urbanismo humano*, "Revista de Estudios de la Vida Local", XI, 64, 1952, pp. 489-503.
- Sartoris, A., *Encyclopédie de l'architecture nouvelle: ordre et climat méditerranéens*, Milano, Hoepli, 1957 (prima ed. 1948), 3 voll.
- Sartoris, A., *Pamphlet Architecture 10: Metafisica della architettura* (T. Geltmaker & D. Ghirardo, Trad.), New York, Pamphlet Architecture, Princeton Architectural Press, 1984.
- Sartoris, A., *Tempo dell'arte, tempo dell'architettura. Cronache degli Anni Venti Trenta*, Roma, Fondazione Adriano Olivetti, 1990.

- Scrivano, P., *Prefazione*, in C. Gavello, *Alberto Sartoris attraverso «Gli elementi dell'architettura funzionale»*. *Genesi e fortuna critica di un libro*, Milano, FrancoAngeli, 2020, pp. 7-10.
- Sinisgalli, L., *La mostra di Leonardo da Vinci*, "Sapere", 95, 1938, p. 419.
- Solmi, E., *Leonardo da Vinci (1452-1519)*, Firenze, Barbera, 1900.
- Sommella Grossi, M. (a cura di), *Alberto Sartoris. L'immagine razionalista 1917-1943*, catalogo della mostra (Como, 19 giugno - 27 settembre 1998), Milano, Electa, 1998.
- Spinazzola, V., *Leonardo architetto*, in *Leonardo da Vinci: conferenze fiorentine*, Milano, Fratelli Treves, 1910, pp. 105-136.
- Taddei, M., *La biblioteca leonardiana e la sua raccolta*, in R. Nanni, E. Testaferatta (a cura di), *Vinci di Leonardo. Storia e memorie*, Ospedaletto (PI), Pacini Editore, 2004, pp. 151-163.
- Tagliagamba, S., *Carlo Pedretti e Leonardo architetto (1978), con affondi sulla letteratura critica precedente*, in L. Beggi Miani, R. Marcuccio, *Leonardo da Vinci. Percorsi di ricerca e studi sulla ricezione*, dalle Conversazioni vinciane (novembre 2018 - novembre 2019), Modena, ArteStampa, Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti, 2021, pp. 211-256.
- Tafuri, M., *Teorie e storia dell'architettura*, Bari, Laterza, 1968.
- Terminio, A., *I CIAM e l'Italia (1928-1939). L'internazionalizzazione dell'architettura italiana durante il fascismo*, Milano, FrancoAngeli, 2024.
- Valéry, P., *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1894.
- Valéry, P., *Eupalinos ou L'architecte*, Paris, Gallimard, 1924.
- Vecce, C., *Leonardo*, Roma, Salerno Editrice, 1998.
- Versari, M.E., *Razionalismo mediterraneo: mito, colore e progetto in Alberto Sartoris*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", Serie IV, II, 1, 1997, pp. 193-213.
- Wittkower, R., *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Warburg Institute, University of London, 1949.
- Zevi, B., *Biagio Rossetti architetto ferrarese. Il primo urbanista moderno europeo*, Torino, Einaudi, 1960.

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di maggio 2026