

col quadro: non è che un residuo dello spirito salottiero che ridusse il quadro ad un oggetto di lusso. La cornice è spesso un'offesa all'opera del pittore e un disturbo per chi ha imparato a guardarla come opera d'arte. Il poco che potremmo fare su questa via, con la presentazione di quadri nella loro primaria nudità e nella schiettezza della loro originaria bellezza, sostituendo alla rettorica della cornice un semplice e sottile margine di protezione ai fianchi del quadro, ci persuase esser questa la via che dovrà esser seguita sempre in casi consimili. Tipica per il suo meraviglioso risultato, è stata l'incorniciatura bianca e sottile della testa di Cristo del Botticelli nella sala Fiorentina. È bastata questa sostituzione marginale per liberare l'opera d'arte da ogni valore archeologico ed esaltare i valori assoluti del quadro: eterni ed attuali nello stesso tempo.

Vi sono altre sale, che non mi è avvenuto di citare in questa nota, per l'architettura civile e religiosa, per l'urbanistica, per l'architettura militare. Anche in queste zone, attuate con l'intelligente ed energico intervento di Gino Chierici, ho cercato di creare una atmosfera viva e di suscitare un interesse immediato attorno agli studi leonardeschi sull'architettura civile, religiosa e militare, e soprattutto sulle sue prodigiose divinazioni di urbanistica. In quest'ultimo settore specialmente, che è ancora utopia irrealizzata e che rappresenta profezie « premature » anche per la Milano del ventesimo secolo, gli architetti Chiodi e Putelli hanno cercato di spiegare la inequivocabile razionalità dello spirito leonardesco. Nella sala degli studi militari, invece, cogliendo l'occasione dell'apertura a palcoscenico verso lo scalone, Ravasi e Brambilla, con la collaborazione di Predaval e di Spilimbergo, hanno allestito un insieme spettacolare che commenta ed accompagna e sottolinea le svariate applicazioni tecniche ideate dall'ingegnere militare di Cesare Borgia e di Lodovico il Moro.

Questi, al di fuori di ogni concetto polemico, i principî sui quali si è svolta la mia opera: principî che mi sembra abbiano anche più importanza della stessa attuazione che, in compagnia di tanti ardenti collaboratori, mi è ora avvenuto di compiere e quasi direi di improvvisare. Di grande conforto m'è stato trovar negli « storici » - a cominciare dal Soprintendente Chierici - i più energici, ed aggiungo, i più coscienti sostenitori della necessità di presentare Leonardo modernamente, com'è vivo nel nostro pensiero e nella nostra cultura, rinunciando alle evocazioni da ballo in costu-

me: com'è logico, se si pensi che temere o respingere l'arte moderna significa porre un limite definitivo - e non solo temporale - alla possibilità di pensare storicamente.

Con piena coscienza credo quindi di poter affermare che il metodo fissato e molti dei procedimenti seguiti possano e debbano essere validi anche al di là delle provvisorie manifestazioni delle Mostre d'arte: proprio nel campo di più tenace interesse, in cui le esperienze qui fatte possono essere trasportate a vita più duratura: nel campo dei musei nazionali.

GIUSEPPE PAGANO.

RESTAURO DI UNA COLONNA DELL'OLYMPIEION A SIRACUSA.

Dell'antichissimo tempio dorico di Giove Olimpico, presso la Polichne, a circa tre chilometri dalla città, non rimangono, come è noto, che pochi residui dello stereobate e due colonne della peristasi: una della fronte orientale, l'altra dal lato sud. Di tipo arcaico, sono monolitiche; misurano m. 6,50 di altezza, circa m. 1,85 di diametro all'imoscapo, e hanno 16 scanalature.

In un sopralluogo effettuato nel gennaio scorso si constatò che un lungo scheggione si era staccato in alto, a cominciare quasi dalla sommità, ed era precipitato a terra spezzandosi e che qualche altro stava per avere la stessa sorte; in sopralluoghi successivi il danno risultava sempre più grave. Molteplici lesioni in tutto il fusto della colonna, che dapprima erano sfuggite all'osservazione, non solo si manifestavano nettamente, ma andavano allargandosi sempre più e diramandosi in vari sensi; qualcuna scendeva fino all'imoscapo. Il lato di sud era quello che ne presentava di più, come si vede dai disegni riprodotti alla fig. 1.

Mentre prima si era piuttosto pensato all'effetto di incrinature naturali della pietra, che si fossero aperte sotto l'azione del tempo, ci si dovette poi convincere della esattezza di un'altra ipotesi, che pure in un primo momento si era affacciata, ma era stata esclusa: che, cioè, la colonna fosse stata colpita dal fulmine. Questa ipotesi risultò pienamente confermata nel corso del restauro. Quando altri scheggioni furono volutamente smontati per essere rimessi meglio a posto, si trovò che una vasta zona all'interno era stata ridotta in frantumi.

Lo stato di fatiscenza della colonna era tale, che il minimo urto poteva determinarne il crollo. Tuttavia, stante l'importanza storica e topografi-

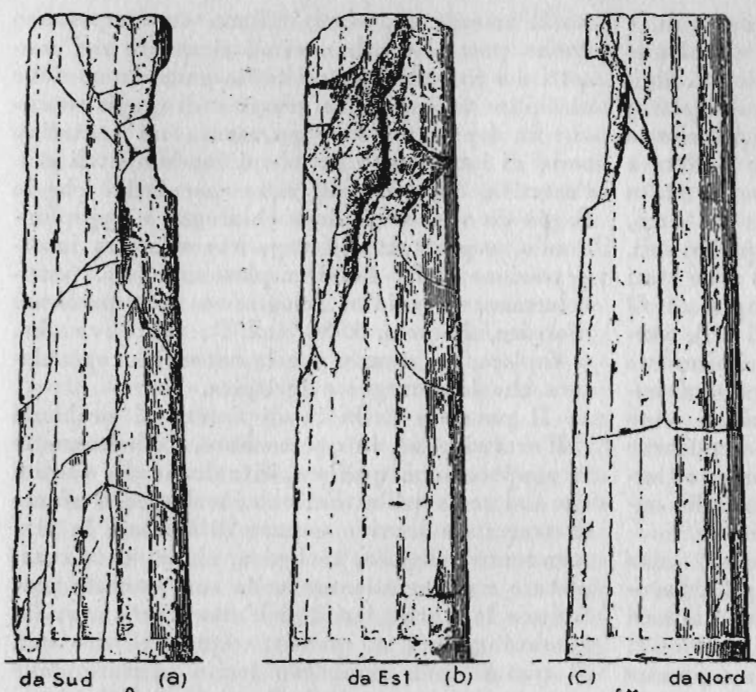


Fig. 1. La colonna dell'Olympieion prima del restauro.

ca dei ruderi dell'Olympieion, ritenni che un tentativo di *restitutio in pristinum* si dovesse fare a qualunque costo, cominciando dal fermare il processo di scompaginamento dell'ex monolite. Quando si fosse riusciti, con provvisorie fasciature, a fermare i pezzi che già tendevano a sbandarsi, sarebbe stato più facile condurre a termine il vero e proprio restauro.

Tutto stava intanto a prepararvi intorno un ponte di servizio solido che, per ogni evenienza, garantisse l'incolumità delle persone che sarebbero state addette al delicato lavoro. Quindi si sarebbe proceduto alla stessa stregua, cioè con lo stesso criterio e con lo stesso metodo, con cui si procede nei laboratori di restauro dei musei quando si hanno da ricomporre statue o vasi o altri oggetti ridotti in pezzi.

La prima parte del lavoro fu compiuta rapidamente e con successo dal restauratore Giuseppe D'Amico; tanto che sin dal 14 gennaio potei constatare che la colonna dell'Olympieion era fuori pericolo. Si procedette quindi al vero restauro.

Data la molteplicità delle lesioni, il sistema dei perni metallici, praticamente indicato per oggetti da museo, non sarebbe stato sufficiente. In vari punti è stato anche largamente adottato, così come in altri si è fatto uso di grappe; ma, quanto all'insieme, volendosi evitare di smontare tutta la colonna, il mezzo più sicuro era di rinchiuderla in una gabbia metallica, costituita da bacchette verticali, collegate tra di loro a mezzo di anelli che di tratto in tratto fasciassero il fusto; i vuoti interni, ben nettati dai detriti, sarebbero stati colmati con colate di cemento fuso e sabbia. Ma una gabbia di questo genere, applicata in superficie, avrebbe gravemente danneggiato l'aspetto del monumento. Per rimediare a tale inconveniente non c'era altra via che praticare dei ca-

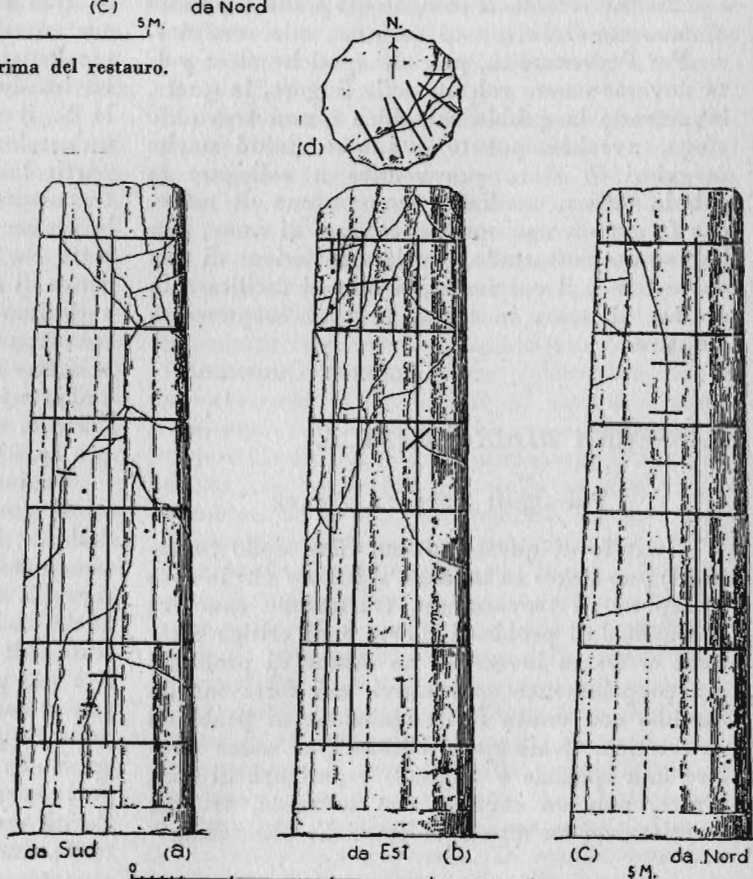


Fig. 2. La colonna dell'Olympieion durante il restauro.

naletti nel vivo della pietra: parte verticali, e quasi da cima a fondo, nel mezzo di alcune scanalature, e parte circolari, in senso orizzontale, a una congrua distanza l'uno dall'altro; e quindi inserire in queste cavità le bacchette verticali e gli anelli di collegamento e saldare a regola d'arte gli uni alle altre. E così è stato fatto. Per le bacchette verticali (sette in tutto, oltre ad alcune più brevi, e non equidistanti, ma distanziate a seconda del bisogno) sono stati adoperati rigidi tubi di ottone riempiti di fil di ferro; per gli anelli (in numero di sei), verghe di rame. Anche per le grappe, similmente di rame, sono stati preparati dei rincassi. Completata l'armatura metallica, i canaletti sono stati colmati con Duralbo e, non essendosene trovato in quantità sufficiente, con cemento Carso, cui è stato dato lo stesso aspetto della superficie della pietra patinata dal tempo.

I disegni, che mostrano la colonna senza l'impedimento del ponte di servizio (fig. 2), documentano il procedimento seguito. I tondini neri indicano i punti nei quali sono stati conficcati i perni trasversali. Il disegno del piano superiore documenta il lavoro di cucitura alla sommità.

Per l'eventualità, poi, che qualche altra volta dovesse essere colpita dalla folgore, la quale, investendo la gabbia metallica e non trovando sfogo, avrebbe potuto produrre danni anche maggiori, è stato provveduto a collegare la gabbia stessa, mediante un cordone di rame, che fa capo a uno spandente pure di rame, con l'adiacente sottosuolo, previa escavazione di una vasta fossa, il cui fondo, a fine di facilitare la scarica elettrica in terra, è stato cosparso di carbone.

GIUSEPPE CULTRERA.

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA.

PROBLEMI ATTUALI D'ARTE

Il titolo di questo ultimo libro dello Stefanini¹⁾ può trarre in inganno il lettore che in esso si aspetti di trovare una trattazione concreta di particolari problemi d'arte e di critica estetica: si tratta invece di un esame di problemi più propriamente speculativi, cui forse meglio sarebbe convenuta la designazione di problemi di estetica. Comunque, il libro, pur senza rivelare una speciale e originale esperienza di cosa d'arte, non va confuso con le tante, troppe, esercitazioni su questioni estetiche che affliggo-

no il mondo filosofico italiano contemporaneo e che potrebbero benissimo rimanere nei cassetti dei rispettivi autori senza gran danno delle discipline filosofiche in genere e di quelle estetiche in specie; esso rappresenta un tentativo serio di intendere i problemi fondamentali dell'estetica, dal punto di vista speculativo che lo S. già da vari anni viene chiarendo e approfondendo, soprattutto in rapporto alla sua interpretazione della filosofia platonica (cfr. particolarmente il volume *Imaginismo come problema filosofico*, Padova, 1936, vol. I); tentativo che, si capisce, sta e cade con la concezione speculativa che lo sorregge e lo ispira.

Il pensiero dello S. di fronte ai problemi dell'arte si pone, in questo libro, esplicitamente in rapporto con quello spiritualismo del Carlini che dal seno dell'attualismo idealistico si sforza di trarre un motivo capace di fondare la trascendenza religiosa, teologica, chiamata a completare e a perfezionare nella sua assoluta perfezione la particolarità dell'atto «umano»; legandosi quindi, al pensiero spiritualistico più di quanto non sembrava lecito pensare dalle sue anteriori espressioni. Respinto il dialettismo idealistico e l'esigenza stessa del processo dialettico della razionalità, sorge quindi anche per lo S. il problema di una pura interiorità, di un'assolutezza che non sia l'assolutezza nella particolarità ma un'assolutezza pura e quindi trascendente ogni particolarità. Infatti, osserva lo stesso A.: « Qui si prosegue nel solco tracciato da A. Carlini per quanto riguarda l'esigenza di approfondire il senso dell'autocoscienza e derivarne una schietta affermazione di trascendenza. Modestamente innovatrici sono però le nostre istanze per quanto riguarda il rapporto dell'interiorità all'esteriorità, l'insufficienza dell'arte e, conseguentemente, il postulato religioso » (p. 31).

Vediamo brevemente il senso delle suggestioni metafisiche che l'arte offre al pensiero dello S., il quale negando la possibilità del trascendente come espressione dell'assoluto nei riguardi dell'autocoscienza in generale, la nega anche nell'opera d'arte, non concepibile come sintesi di materia e forma, ma come un'interiorità più profonda, di carattere non trascendentale o formale ma, per usare il termine scelto dallo S., *formativo*. In questo senso l'interiorità spirituale si pone come l'atto in atto di cui parla spesso il Carlini, non interiorità di un'esteriorità ma interiorità pura: « L'interiorità spirituale, dunque, congiunta a se stessa come forma a contenuto, è poi congiunta all'esteriorità mondana come artefice all'opera » (p. 35). Ma l'atto

¹⁾ LUIGI STEFANINI, *Problemi attuali d'arte*, Padova, C.E.D.A.M., 1939-XVII, pp. 244, in-8°.