

Forabosco «vivi e parlanti»⁸⁾, e il Petrucci⁹⁾ il quale scrisse che il «Forabosco sorto nel secolo XVII apprese dall'anacreontica tavolozza dell'Albani quel tocco leggiadro e finito che lo fecero un pittore di grande intendimento e particolarmente nei ritratti così pieni di vita, onde il Boschini cantava:

Questo è pittor per teste de corona
È per retrar principi de stima¹⁰⁾.

Fra i critici moderni basta per tutti lo studio fondamentale del Fiocco su *Girolamo Forabosco ritrattista*¹¹⁾. Mentre dunque Venezia nel '500 aveva raggiunto le più alte vette nell'arte del ritratto, e nel '600 non ha più un grande ritrattista, il Forabosco è il più degno continuatore di quell'arte.

Così all'elenco dei ritratti del Forabosco vanno aggiunti questi altri due inediti; cioè quello della Pinacoteca bolognese che ho particolarmente illustrato e, quello del corridoio fra il Palazzo Pitti e gli Uffizi che debbo alla cortesia del Dott. Ugo Procacci di avermi segnalato, chiarendomi che l'attribuzione prima spetta al Fiocco.

ANTONINO SORRENTINO.

CRITERI DI ALLESTIMENTO DELLA MOSTRA LEONARDESCA.

Cinque settimane prima dell'inaugurazione della Mostra Leonardesca ebbi l'incarico di rivederne l'avviato ordinamento e di dirigerlo con un preciso criterio informatore in maniera di ottenere, per quanto era possibile in così breve tempo, una assoluta e viva unità di carattere. Accetto ora volentieri, a Mostra aperta, l'invito di questa Rivista e spiego quali propositi ordinatori presiedettero al mio lavoro.

Naturalmente, mio primo concetto fu di escludere qualunque messinscena di rievocazioni in stile. Troppo sicura è la nostra convinzione della vitalità dell'arte moderna, perchè potessimo ammettere di non sapere trovare noi le parole adatte a presentare l'opera di Leonardo. Non ammettemmo neppure la discussione con chi poteva ancora desiderare che i quadri del '500 dovessero essere presentati in sale di stile cinquecento o pressappoco. Abolito nettamente ogni compromesso con false scenografie sforzesche o fiorentine del Rinascimento, ho creduto

di poter chiamare a vivere l'opera di Leonardo su uno sfondo ben più vivo di quello storico-geografico delle varie province in cui egli ebbe occasionalmente ad esprimersi, uno sfondo che mai accusasse limiti di tempo di fronte ad un'opera che è ugualmente viva in ogni tempo e, appunto, attualissima anch'oggi. Nè varrebbe la pena di insistere su queste elementari considerazioni se la maggior parte dei musei di tutto il mondo non fosse proprio ancora ordinata col più arretrato concetto storicistico. L'ambientamento di stile, cui ancora troppi concedono una equivoca simpatia, equivarrebbe ad imporre al critico che volesse parlare di Leonardo, d'usare dizionario e sintassi del '500 e, soprattutto, di guardar Leonardo con gli occhi degli uomini del '500. L'evidenza dell'assurdo ancora non compare chiarissima nel nostro campo anche a studiosi che, mentre pur debbono riconoscere che il nostro tempo sta appunto ora onorando Leonardo con coscienza ed interessi e criteri di valutazione del tutto diversi da quelli che determinarono la «celebrità» di Leonardo nel Cinquecento e la sua gloria nell'Ottocento, vorrebbero tuttavia che rinunciassimo a crear noi la nostra prospettiva di Leonardo: alla quale abbiamo assoluto diritto. Il diritto, anzi l'inflessibile dovere di salvar Leonardo al di fuori della storia del costume spettava, evidentemente, all'architetto chiamato a sistemare la Mostra. È quanto appunto io ho sentito come urgente dovere: anche perchè la Mostra potesse veramente essere mezzo di pubblica educazione, terreno di un contatto diretto tra quel grande «fatto» storico ch'è Leonardo e quest'altro fatto, ugualmente storico, ch'è la vita contemporanea.

Primo mio atto fu la convocazione di quanti, architetti ed artisti, già stavano lavorando alla preparazione delle diverse sale. La mia nuova funzione poneva l'esigenza di una assoluta unificazione dei criteri ordinativi e, naturalmente di una sicura collaborazione nel medesimo concetto informatore. Si rinunciò a progetti e anche a lavori avviati: tutti risposero con cordialità al mio appello: altri giovani elementi si aggiunsero con fervida adesione e venne data agli architetti quella autorità e quella responsabilità artistica che prima si credeva di poter affidare ai commissari tecnici. Nella collaborazione di tutti fu possibile, nel brevissimo tempo che avevamo a disposizione, risolvere il carattere generale della Mostra in quella coerenza e modernità

⁸⁾ ZANETTI, *Della pittura veneziana*, 1792, p. 503.

⁹⁾ PETRUCCI, *Bibliografia degli illustri padovani*, Padova, 1859, p. 117.

¹⁰⁾ BOSCHINI, *Carta del Navigar pittoresco*, 1660, p. 506.

¹¹⁾ In *Belvedere*, 1926, I, p. 24.

di aspetto che mi ero, prima di tutto, prefisso. E fu anche possibile, in più di una sezione, approfondire e sviluppare la presentazione quanto non si sarebbe fatto anche con maggior disponibilità di tempo. In questa opera l'architetto Renato Camus dell'Ufficio Tecnico della Triennale e l'ing. Luigi Polastri, direttore dei lavori della fondazione Bernocchi, mi furono di grande e cordiale aiuto.

La Mostra aveva già una ripartizione in sezioni che non poteva da noi essere revocata alla vigilia della inaugurazione e che dovette esser rettificata, in alcune parti, compatibilmente con l'esiguo tempo disponibile. Per le diverse esigenze e possibilità di sistemazione, essa può esser divisa in tre sezioni: una di evocazione degli ambienti attraverso i quali passò Leonardo; una per la presentazione di Leonardo scienziato e tecnico, soprattutto con macchine e applicazioni; la terza per Leonardo artista e per gli artisti del tempo di Leonardo.

La prima parte era certo la più difficile da ordinare, almeno per noi. La sua stessa impostazione generica la comprometteva, avviando, per forza, a forme di eloquenza evocatrice. Indico i titoli delle sale: l'iconografia vinciana; i documenti e i luoghi vinciani; la Firenze medicea; la Lombardia sforzesca; la Francia di Francesco I. Particolarmente, le ultime tre sale non potevano servire che di introduzione affatto approssimativa alla presentazione leonardesca ed avendo rinunciato a farne delle ricostruzioni archeologiche di determinati ambienti non ci poteva restare che il tentativo di una evocazione per accenni e, direi quasi, per simboli. Gli architetti Aldo Putelli e Guido Frette, che si assunsero queste tre sale con Bianchetti e Pea, che firmarono quella dell'iconografia, si limitarono allo studio di accostamenti sulle bianche pareti di qualche autentico elemento antico - un quadro, un cassone, un'armatura - ma eccitandone il valore oltre quello che gli stessi oggetti avrebbero in un museo, ricomponendoli in una inedita prospettiva lirica. Ad accentuare questo linguaggio lirico ed evocativo servì mirabilmente l'opera dei pittori Buffoni e Segota. Particolarmente la sala dell'iconografia, per la maggiore libertà del tema, potè essere studiata con una vivace autonomia architettonica realizzata con motivi plastici e coloristici inediti. Dev'esser però considerato che fra tutte le difficoltà di impianto di queste prime sale esisteva anche quella, non indifferente, di dover prevenire il collocamento di un materiale fino a quel momento in gran parte ignoto, tanto nel numero che nella qualità.

Dopo due sale di passaggio - la Biblioteca di Leonardo (architetto Cesare Perelli) e l'Astronomia, Matematica e Geologia (architetto C. E. Rava) - s'inizia quella che ho definito la seconda sezione della Mostra, destinata a far conoscere le realizzazioni delle ricerche scientifiche e tecniche di Leonardo nei più diversi campi, dall'Idraulica alla Marina, alla Cartografia, all'Ottica, alle Arti Meccaniche. Qui era facile allontanarsi dal tono generale della Mostra, spezzettando la grande ricerca di Leonardo in una serie di disparate prove, entrando in una specie di museo scientifico episodico ed enciclopedico; e così sarebbe di fatto accaduto - a meno di non cadere nell'eccesso opposto di una messa in scena pseudo-storicistica e da operetta - se non si fosse tenuto a guida il concetto della unità umana della figura storica di Leonardo. Perciò, pur mantenendo la suddivisione per materia, ho cercato di dare un senso fisico di unità alle prodigiose, multiformi e talvolta apparentemente disordinate ricerche di Leonardo. Questa interpretazione unitaria ho inteso tradurre, e rendere palese e tangibile con l'uniformità stilistica, con il predominio costante del documento leonardesco (ingrandimento fotografico del suo disegno o del suo scritto), con l'abolizione dell'arbitrario o del troppo sontuoso e, soprattutto, con una costanza di colorazioni bianche sulle quali ho inesorabilmente insistito. In questo clima unitario la suddivisione episodica diventa comprensibile e si risolve in una evidente necessità museologica. Nè, d'altronde, anche se si fosse voluto seguire non altro scopo che quello di approfondire, nel più astratto campo della scienza, queste particolari ricerche, sarebbe stato qui possibile. Troppe delle macchine disegnate da Leonardo hanno dovuto essere realizzate in proporzioni inferiori al vero, piuttosto come modelli esplicativi e interpretazioni attuali che come documenti o ricostruzioni; troppe altre hanno dovuto essere presentate nella assoluta impossibilità di farle vivere, e quindi più come oggetti da esposizione che come macchine in funzione. Questo d'altronde non poteva essere un laboratorio industriale ma non altro che una esposizione e, come tale, doveva soggiacere agli stessi criteri ordinatori e vivere nella stessa atmosfera d'arte di tutta la restante Mostra leonardesca. Pure, al primo momento, parve questa la materia più ribelle: ma la semplicità dei temi costruttivi su cui tenemmo tutta la Mostra, e la rinuncia a quelle ricostruzioni che si allontanassero troppo dal rigore di una interpretazione scientifica, ci permisero d'aver facilmente ragione an-

che di ogni più ingombrante macchinario. Le pareti bianche continuarono anche in queste sale a creare lo sfondo innocente che ci era piaciuto di scegliere. Lontano da ogni idea di immediata utilizzazione, da ogni sfondo di falso cantiere o di falsa tessoria o di falsa tipografia, i telai, i torchi, le macchine di bonifica, ogni più normale o eccezionale costruito riprese la stessa ragione che aveva prima destato l'interesse di Leonardo: la stessa ragione disinteressata. Invece di macchine da brevettare, diventarono dei congegni razionali, degli esperimenti meccanici di valore sublime. Ci piacque, allora, dare a più d'una di queste macchine un colore inatteso, rosso sangue, rosa pastello, nero fondo, in modo da animarle anche come valore di linea e di massa, contro le grandi pareti candide. Questo sembrò ad alcuno un sacrilegio contro la scienza, ma molti intesero che le originali colorazioni vestivano di un accento illuminatore i gruppi meccanici suddividendoli in logici raggruppamenti e conducendoli a vivere un poco più in là della loro ormai delusa prepotenza.

Alcune di queste sale dedicate alla scienza di Leonardo ebbero, però, nello stesso punto di partenza del materiale che raccoglievano, possibilità di prospettive liriche ben più efficienti: così la sala del Volo, curata dagli architetti Figini e Pollini, quella della Meccanica, curata dagli architetti Camus e Minoletti e quelle dell'Anatomia e della Botanica, la prima curata da me personalmente con la collaborazione di Bruno Ravasi che pure collaborò alla seconda, con Pino Ponti. Nella sala dell'Anatomia io ho voluto lavorar soltanto che con la parola di Leonardo: con ingrandimenti di suoi disegni impaginati su dei lunghi diaframmi appoggiati alle pareti bianche. I gruppi di questi disegni si sono alternati e a volte riflessi su dei fondi di colore, chiari, limpidi, d'un accordo particolarmente ricercato. L'ultima parte della Mostra, dedicata ai quadri di Leonardo e a quelli degli artisti del suo tempo, specialmente lombardi, poteva sembrare la più facile e, in un certo senso, lo era. Infatti, il materiale raccolto doveva aver già per suo conto un valore evocativo, particolarmente suggestivo. Non si doveva più aver bisogno di pensare a speciali castelli fantastici, come nelle prime sale, o comunque ad arricchire le sale con qualche nota estranea, come mi parve necessario quando pensai all'alberello dipinto di rosa e al cuore umano, nella sala dell'Anatomia che, di natura sua, non poteva valersi che di ingrandimenti fotografici. Qui, invece, l'origi-

nario concetto di una assoluta semplicità espressiva, che era stato il nostro punto di partenza, imponeva anche più severe eliminazioni e più decise elementarità di linee e di tono. Ma anche qui, però, nascevano nuovi problemi che dovevano essere risolti. Basterà che si accenni al metodo di esposizione dei quadri. Mi parve che si dovesse senz'altro escludere l'attaccatura dei quadri alle pareti; non solo perchè le pareti non potevano bastare al numero stragrande di opere annunciate, ma anche perchè l'attaccatura alle pareti ha inconvenienti che devono essere eliminati, ormai, in qualunque Mostra. La inchiodatura non consente una assoluta regolarità di linea, ha il carattere di una inderogabile fissità dove ogni eventuale modificazione lascia una traccia sulle pareti e, soprattutto, conferisce alle sale del museo una equivoca aria di salotto borghese dove i quadri assumono superficiali valori decorativi. D'altronde il quadro di valore deve essere staccato dalla parete, soprattutto per la garanzia della sua conservazione, sia esso di legno o di tela. Basterebbe questa ragione per far crollare ogni opposizione e per condividere le nostre simpatie estetiche per questo metodo di presentazione. Qui poi era necessario dare ai quadri le migliori condizioni di luce e poter, col sistema più rapido e più semplice, disporre ad uguali altezze e distanze quadri di cui non era prevedibile nè l'altezza nè la larghezza e, neppure, il numero. Si è provveduto allora nella sala delle copie di dipinti di Leonardo, curata dall'architetto Renzo Zavarella, con delle sistemazioni libere su cannuce di metallo bianco, provviste di snodi e giunti, sulle quali il quadro può essere appoggiato a qualunque punto e, con estrema facilità, anche spostato. Nella galleria della scuola di Leonardo, curata dagli architetti Banfi, Belgioioso e Peressutti, questo sistema è stato applicato con paretine mobili e con strutture di aste di legno spostabili alle quali è pur facilissima ogni regolarissima attaccatura. Queste disposizioni, studiatissime, sono state riconosciute di una assoluta utilità anche dal punto di vista scientifico e museografico, per l'estrema facilità che consentono all'esame del dipinto anche al suo tergo; e, proprio per questa loro qualità, sono ora oggetto di studio ai fini di una più larga applicazione non solo nelle Mostre ma anche, e soprattutto, nei musei. Noi avremmo voluto integrare questa moderna presentazione di antichi quadri, anche escludendo ogni cornice dai nostri schemi. La cornice, se non sia originale, e cioè voluta dall'artista come parte integrante dell'opera, non ha nulla a che fare

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-

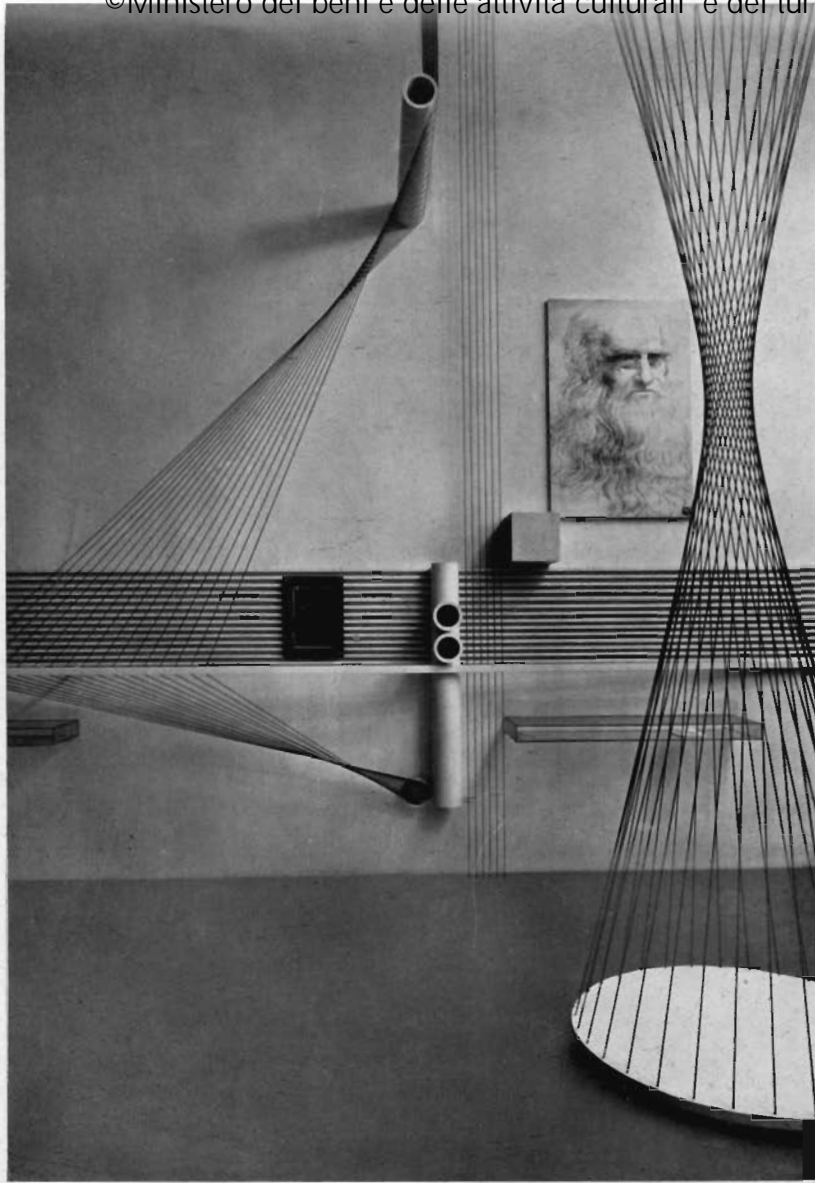


Fig. 1. Particolare della sala dedicata alla iconografia di Leonardo.



Fig. 2. Sala dell'anatomia (architetti PAGANO e RAVASI).



Fig. 3. Arte militare (architetti RAVASI, BRAMBILLA, PREDAVAL, SPILIMBERGO).



Fig. 4. Particolare della sezione dedicata all'architettura di Leonardo (architetti PAGANO e PORTALUPPI).

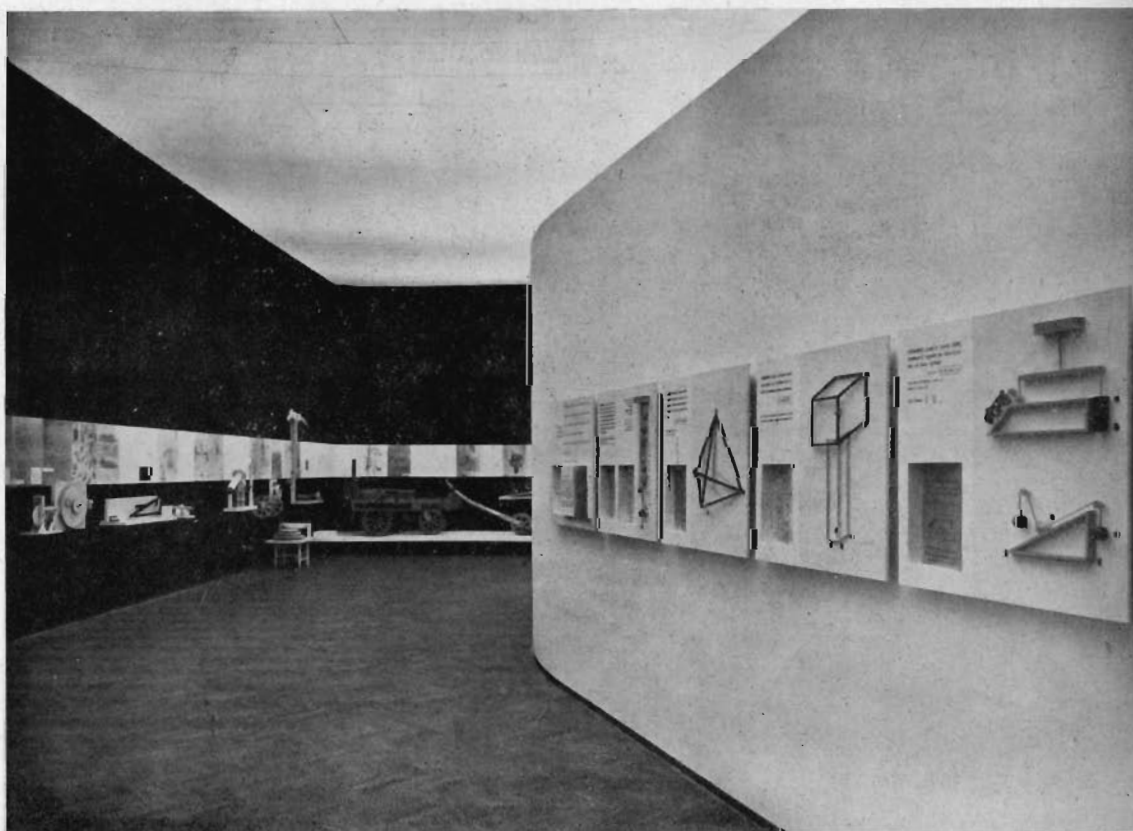


Fig. 5. Inizio della galleria delle macchine leonardesche (architetti CAMUS e MINOLETTI).



Fig. 6. Sezione del Verrocchio e della sua scuola (architetto PAGANO).

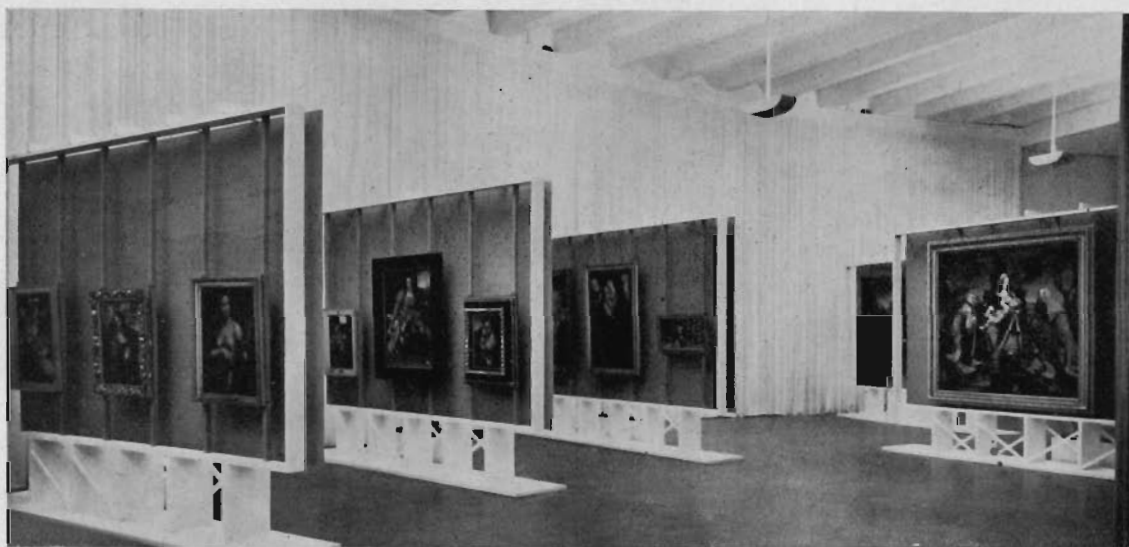


Fig. 7. Galleria dei pittori di scuola leonardesca (architetti BANFI, BELGIOIOSO e PERESSUTTI).



Fig. 8. Sala delle copie dei quadri di Leonardo (architetto Zavarella).